

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ÚLOHA ESTETICKÉHO PROŽITKU V ESTETICE ROMANA INGARDENA
A STEPHENA COBURN A PEPPER A

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

Autorka práce: Kristýna Radostová

Studijní obor: Estetika

Ročník: III.

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1988 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem odhalování plagiátů.

České Budějovice, 16. května 2011

Kristýna Radostová

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Martinu Kaplickému, Ph.D. za cenné rady a podnětné připomínky, které mi umožnily zabývat se tímto zajímavým tématem v hlubším porozumění. Zároveň si velmi vážím času, který mohl věnovat čtení práce a společným konzultacím.

Anotace

Cílem této práce je analýza a porovnání koncepcí estetického prožitku dvou významných osobností estetiky 20. století, Romana Ingardena a Stephena Coburn Peppera. Na pozadí tohoto rozboru vyvstanou důležité otázky, na které se tato práce ve světle výše zmíněných koncepcí pokusí odpovědět. Jakou roli hraje v estetickém prožitku hmotné dílo a do jaké míry je zapojen vnímající subjekt? Co je objektem kritického hodnocení a na jakém základě posuzujeme estetické hodnoty?

Annotation

The objective of this thesis is to analyze and compare the theories of an aesthetic experience of two significant personalities in the aesthetics of the 20th century, Roman Ingarden and Stephen Coburn Pepper. On the background of this analysis arise important questions to which this work in the light of the above theories will try to answer. What a role plays the physical work in aesthetic experience and to what extent is the perceiving subject involved? What is the object of critical appreciation and on what basis do we judge the aesthetic values?

Obsah

Úvod.....	8
1 Život uměleckého díla malířského v estetice Romana Ingardena..	10
1.1 Cesty filozofie Romana Ingardena	10
1.2 Umělecké dílo malířské a jeho mnohvrstevnatý charakter	13
1.3 Systém kvalit a jejich vyústění v estetické hodnoty	19
1.4 Zrození estetického předmětu v estetickém prožitku.....	22
2 Estetická událost Stephena Coburna Peppera.....	32
3 Komparace koncepcí	42
Závěr	46
Seznam použité literatury.....	47

Úvod

Umělecké artefakty jsou neodmyslitelnou součástí lidské kultury již od jejich počátků. Průběhem dějin sloužily a stále mohou sloužit různým účelům, podle nichž je jim připisován rozmanitý význam – například mystický, etický, politický nebo ekonomický. Avšak jediným pravým a výjimečným smyslem uměleckých děl je jejich estetické působení. Pouze na něm by měl být založen soud o hodnotě díla v estetickém slova smyslu. Často se stává, že je estetická hodnota považována percipienty za individuální. Každý člověk je jinak názorově i povahově založen a ne všem se líbí totéž. Tyto rozdíly jsou ještě patrnější v rámci postmoderního a současného umění, jehož charakterovým rysem je určité nabourávání tradičního diváckého pohledu. Proti tomuto názoru ovšem stojí dlouhý zástup příkladů překvapivé shody soudů napříč dějinami. Základ řešení toho problému a zároveň výchozí bod kritiky je podle nás nutné hledat v samém počátku – v povaze vztahu percipienta a uměleckého díla v procesu estetického prožitku.

Tato práce si klade za cíl porovnat dvě významné estetické teorie první poloviny 20. století, které se touto problematikou zabývaly. Na jedné straně si představíme fenomenologickou koncepci polského filozofa Romana Ingardena. Druhý pólem bude jeho americký současník Stephen Coburn Pepper s koncepcí vycházející z pragmatismu. Důvodů pro výběr právě těchto osobností je hned několik. Prvním z nich je na první pohled znatelná shoda Ingardena a Peppera v tom, že umělecké dílo není možné považovat za reálný smyslově daný předmět, ani za pouhé subjektivní prožitky a pocity diváka (respektive umělce). Od tohoto momentu se také odvíjí povaha hodnoty díla a způsob, jakým ji můžeme kriticky oceňovat. Dalším důvodem je zásadní odlišnost postupů vycházejících z rozdílných filozofických základů, kterými oba myslitelé dosahují svých cílů. Ačkoliv je zde tento rozdíl, Ingarden i Pepper žili v jedné době a reagovali na stejné problémy estetické teorie. Oba myslitelé jedinečným způsobem reagovali na situaci, která nastala na přelomu století na poli filozofie a estetiky. Psychologismus jako filozofický směr se pokoušel veškeré poznání vysvětlovat skrze povahu lidské mysli a všem objektům přisuzovat psychologický původ. Empiricky založení filozofové jako byli Ingarden a Pepper s tímto postojem nemohli souhlasit. Společným motivačním momentem jejich koncepcí je tak snaha o očištění povahy

estetického prožitku a uměleckého díla (respektive estetického předmětu) jako objektu poznávání a hodnocení. Naším úkolem je analyzovat jejich metody dosahování tohoto nelehkého cíle vycházející z odlišných filozofických založení.

Samotná práce je strukturovaná do tří hlavních kapitol popisujících estetické teorie Romana Ingardena a Stephena Coburna Peppera, za kterými následuje jejich porovnání. První kapitola nás provede problematikou estetického prožitku v podání Romana Ingardena. Ústředním momentem první části, je zachycení důvodů vedoucích Ingardena ke zkoumání uměleckých děl a toho, jak je poznáváme v estetickém prožitku. Podle Ingardena je nutné, aby bylo poznávání zakotveno v ontologii. Proto se budeme v druhé podkapitole věnovat povaze uměleckého díla a jeho mnohvrstevnaté výstavbě. Další část nám odhalí bohatý kvalitativní systém, který ze struktury díla vychází. Existence uměleckého díla a tedy i těchto kvalit v plném projevu však závisí na percepci diváka. Cílem čtvrté a zároveň poslední podkapitoly je vnést předchozí zkoumání do celkového procesu estetického prožitku. Poznáme zde například okolnosti vstupu diváka do estetické percepce nebo pravidla pro formování vyjevujících se kvalit divákem. Co je ale především objektem našeho zájmu, je právě výsledek tohoto formování v setkávání se aktivně percipujícího diváka s uměleckým dílem – estetický předmět.

Obsahem druhé kapitoly je koncepce estetického prožitku Stephena Coburna Peppera. Popíšeme si estetický prožitek jako událost vyplněnou živoucí kvalitou. Dále předznamenujeme zvláštní nereálnou povahu uměleckého díla a jeho vztah k malbě. Ústředním tématem je již samotná analýza estetické události tak, jak vzniká a probíhá ve vztahu mezi malbou a divákem. Estetický prožitek má zvláštní „přerušovaný charakter“, skládá se totiž z celé řady percepcí malby. Vysvětlíme si proč a uvedeme další vlastnosti prožitku, které jsou díky jeho povaze nezbytné. Výsledkem estetického prožitku je konečná řada percepcí, která je zároveň uměleckým dílem i estetickým objektem.

Již v tomto úvodu si můžeme povšimnout některých společných a rozcházejících se bodů obou teorií estetického prožitku. Cílem třetí kapitoly je porovnání těchto teorií v momentech, které zásadním způsobem ovlivnily další vývoj estetiky jako disciplíny osvobozené od pout odlišných vědních oborů.

1 Život uměleckého díla malířského v estetice Romana Ingardena

1.1 Cesty filozofie Romana Ingardena

Roman Ingarden se narodil 5. února 1893 v polském Krakově. Svá studia započal ve Lvově, kde se věnoval přírodním vědám a filozofii pod vedením svého učitele Kazimierze Twardovského¹. Roku 1912 odešel studovat do německého Göttingenu. Zde se na seminářích seznámil s myšlením otce moderní fenomenologie, Edmundem Husserlem². Jako jeho žák ho následoval do Freiburgu a pod jeho vedením zde roku 1918 promoval. Poté se vrátil do Polska a několik let pracoval jako učitel matematiky, filozofie a psychologie na středních školách. Roku 1925 byl jmenován profesorem na Lvovské univerzitě. Jeho kariéru přerušil nástup války a zavření univerzity roku 1941. Po válce získal místo na Jagellonské univerzitě v Krakově, kde učil až do roku 1963. Stejně jako během jeho učitelské kariéry, tak i po odchodu do důchodu byl Roman Ingarden stále filozoficky a publikačně činný. Jeho další plány ale 15. června o sedm let později nečekaně přerušila mozková příhoda.

Roman Ingarden je významným představitelem fenomenologického myšlení. Jedná se o teorii zkušenosti a poznání založenou Edmundem Husserlem ve snaze o upevnění filozofie jako základu věd. Jan Patočka popsal fenomenologii jako filozofický směr, „[...] který se snaží vybědnout z pouhých abstraktně pojmových diskusí přechodem k přímé zkušenosti, k názoru, k původní danosti jsoucna v jeho různorodých oborech, a tak prosvítit a opodstatnit vůdčí principy všeho speciálního vědění“³. Věda dospěla ke krizi, kdy již nebyla schopna reflektovat své kořeny; poznání se pro ni stalo samozřejmostí. Úkolem filozofie je očistit poznání a zkušenost od vědeckých konstrukcí, které nás odvádějí od věcí samých a jejich přirozenosti. Naše vnímání světa je ale vždy již určitou interpretací ovlivněnou tím, co víme. Husserl proto přináší metodu fenomenologické redukce, která nám dovolí reflektovat čisté podstaty (fenomény) v našem vědomí. Jejím základním předpokladem je poodstoupit od víry

¹ Kazimierz Twardowski (1866 - 1938), polský filozof a logik působící na univerzitě ve Vídni a Lvově

² Edmund Husserl (1859 – 1938), německý filozof a zakladatel fenomenologie pocházející z Moravy

³ Patočka, Jan: Doslov. In: Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 261

v reálnou existenci světa a „uzávorkovat“ ji pomocí „epoché“ – zdržení se soudu. Ačkoli Ingarden svého učitele Husserla obdivoval, byl jím ve svém filozofickém směřování ovlivňován a zůstal s ním v přátelském vztahu až do jeho smrti, stal se fenomenologickým realistou a nemohl nekriticky přijmout Husserlovu myšlenku, že by přirozený svět⁴ měl záviset pouze na našem vědomí jeho existence. V této souvislosti se začal zabývat způsoby bytí různých předmětností a rozlišil jejich čtyři možnosti⁵. Absolutní bytí představují entity nezávislé na existenci ničeho jiného, tedy například Bůh. Reálnými předměty jsou takové, které vznikají, mohou procházet změnami a po nějaké době přestávají existovat. Opakem reálného je ideální bytí, do kterého se řadí například čísla. Ideální předměty nemohou procházet změnami, ani samovolně vznikat a zanikat. Předměty, které spojuje poslední způsob bytí, jsou čistě intencionální. Scholastický pojem intencionality uvedl do moderního filozofického kontextu Franz Brentano⁶ a poté dále rozváděl jeho žák Edmund Husserl. Intencionální v tomto smyslu znamená vztažené k vědomí, dokonce vytvořené aktem vědomí a zcela na něm závislé. „Intencionální předmět má s reálným i ideálním to společné, že tvoří jednotku významovou, identickou v různých intencionálních aktech, které se k němu vztahují; ale na rozdíl od předchozích mu chybí autonomní svébytnost, je zcela odkázán ve svém bytí na intenci, která jej vytváří a udržuje.“⁷ Aby se mohl Ingarden teoreticky vypořádat s problémem Husserlovské myšlenky o intencionální existenci světa, rozhodl se analyzovat bytí jednoho typu předmětů bezpochyby intencionálních – a to uměleckých děl. Proč nemůže umělecké dílo existovat jiným způsobem, nám osvětlí nadcházející kapitoly. Pro tento moment nám stačí připomenout, že sepsání a vydání studie *Umělecké dílo literární (Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft, 1931)* znamenalo zásadní zvrát v Ingardenově dosavadním filozofickém myšlení. Velkou část svých dalších úvah zasvětil ontologii především v rámci fenomenologické estetiky. „Ingarden

⁴ Také „žitý svět“ (Lebenswelt) – Husserlovský pojem pro neanalyzovatelný soubor zkušeností, jímž se díváme na praxi věcí.

⁵ Thomasson, Amie: Roman Ingarden. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2010 Edition. [online] Dostupné z WWW: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/ingarden/>>.

⁶ Franz Brentano (1838 – 1917), německý filozof a psycholog

⁷ Patočka, Jan: Doslov. In: Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 268

je jeden z předních představitelů fenomenologické ontologie. Ta se pokouší stanovit, jaká je ontologická struktura a status objektů rozmanitých typů. Ke svému cíli dochází skrze zkoumání nezbytných rysů jakékoli zkušenosti, která může prezentovat nebo poskytovat poznání takových objektů – tedy metodou založenou na předpokladu, že existují základní souvztažnosti mezi druhy objektů a mody poznávání.“⁸

Druhé Ingardenovo zásadní téma vychází z předchozí oblasti zkoumání bytí uměleckých děl, ale zaměřuje se již na zkušenost zprostředkovávající nám tato díla. Především zkušenost estetickou, v níž se naplňuje smysl takového díla a pro kterou je prvotně určeno. Úvahami na toto téma reagoval na rozdvojenost estetického zkoumání, které přetrvávalo již od počátků samotného uvažování o kráse. Subjektivně zaměřená estetika se soustředila na oblast tvůrčích a diváckých prožitků. Na druhé straně stálo umělecké dílo nebo přírodní předmět ve světle objektivního bádání. Ingarden se postavil proti takto pojímané estetice, jejíž podstata a samostatnost se začaly vytrácet. Zásadní změnou, kterou navrhoval, bylo, „[...] aby se za výchozí bod a pojetí estetiky vzal základní fakt setkávání či obcování umělce, resp. pozorovatele, s určitým předmětem, z něhož se za určitých podmínek stává na jedné straně umělecké dílo, resp. estetický předmět, a na druhé straně dochází ke zrodu tvůrčího umělce nebo esteticky prožívajícího pozorovatele nebo kritika“⁹. Chtěl tedy dosáhnout toho, aby se o všech součástech estetického prožitku uvažovalo současně a skrze jejich vztahy. První ucelené zasazení uměleckého díla do procesu estetického prožitku provedl Ingarden v knize *O poznávání literárního díla (O poznawaniu dzieła literackiego, 1937)*.

Třetí důležitou motivací Ingardenových především pozdějších studií v oblasti estetiky, se stal problém estetické hodnoty. První zmínky pocházejí již z výše jmenované knihy, v níž popisuje zvláštní jev „odívání se“ díla do kvalit vytvářejících základnu konečné estetické hodnoty. Tento směr myšlení ale přerušila válka a Ingarden

⁸ Thomasson, Amie: Roman Ingarden. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Fall 2010 Edition. [online] Dostupné z WWW: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/ingarden/>: „Indeed, Ingarden is one of the foremost practitioners of phenomenological ontology, which attempts to determine what the ontological structure and status of objects of various types must be, based on examining essential features of any experience that could present or provide knowledge of such objects – a method based in the assumption that there are essential correlations between kinds of objects and the modes of cognition by means of which they can be known.“

⁹ Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: Zuska, Vlastimil (ed.): Umění, krása, šeredno, Praha: Karolinum, 2003. s. 231

se k němu vrátil až ve druhé polovině 20. století. Naše zkoumání k tomuto tématu nebude vycházet z jednoho konkrétního spisu. Pokusíme se zde totiž o syntézu víceméně fragmentárních zmínek do určitého systému kvalit a hodnot tak, jak s nimi Ingarden pracuje. Propojíme takto tři inspirační momenty do jednotnějšího vztahového celku.

Problematika existence uměleckého díla a jeho hodnoty završená v otázce estetického prožitku tvořila nejen Ingardenovu inspiraci k bádání v do té doby neúplné oblasti, ale zároveň byla i novým základním kamenem pro celou estetiku. Tato práce se dále pokusí tyto momenty analyzovat především ve vztahu k malířskému uměleckému dílu. Proto nám za výchozí zdroj poslouží studie *O štruktúre obrazu (O budowie obrazu. Szkic z teorii sztuki, 1946)*. Čerpáno ovšem bude i z analýz děl literárních, přičemž se nevyhneme naznačení odlišností těchto typů děl od jinak analogického schématu.

1.2 Umělecké dílo malířské a jeho mnohvrstevnatý charakter

Běžně si pod pojmem uměleckého díla představíme například určitou avantgardní malbu, antickou sochu, romantickou sonátu nebo tragickou báseň. Umělecké dílo je ale podle Ingardena něčím mnohem komplikovanějším, než může být plátno pokryté barvami, opracovaný mramor, notový zápis nebo kniha veršů. Tento reálný podklad má ovšem také své důležité místo v procesu estetického prožitku. Je existenčním základem a fixací uměleckého díla, bez které by nemohlo být diváky adekvátně rekonstruováno. Malba je nám dána jako reálný předmět vytvořený umělcem a určený pro naše smyslové vnímání, převážně zrakové. Má množství relativně neměnných částí a vlastností, které se domáhají divákovy pozornosti a dohledávání svého smyslu. Jakým způsobem tedy umělecké dílo malířské vychází z reálné malby? Spolu s Ingardenem prozatím odpovíme tak, že malba v divákovi probouzí jistý druh „pocit'ování“, který umožňuje rekonstrukci uměleckého díla v jeho vědomí. „[...] Názorné poňatie (videnie) obrazu v zmysle estetickom sa neopiera o plné vnímanie reálnej maľby, ale spočíva iba v pocit'ovaní istej časti množstva vnímaných daností, ktoré tvoria zmyslový základ podôb reálnej maľby.“¹⁰ Přesnější analýza vzniku uměleckého díla malířského je obsahem následujících kapitol. Zde bylo důležité uvést tento moment pro zřetelné

¹⁰ Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 109

rozlišení vnímání malby jako reálného předmětu a díla jako intencionálního objektu. Umělecké dílo, nebo také „obraz“ slovy Ingardena, nemá ty samé části a vlastnosti jako malba. Jako intencionální předmět existuje v našem vědomí a nepředstavuje proto ani reálnou část pigmentem pokrytého plátna, ani určitý výběr jeho vlastností. Umělecké dílo ale také není pouhou chvilkovou a libovolnou představou diváka. Jaká je tedy jeho povaha?

Umělecké dílo je díky svému základu v reálném předmětu konkrétní schématickou strukturou, stejnou pro každého adekvátního percipienta. Jedinečnou strukturu uměleckého díla malířského tvoří několik heterogenních vrstev. Typickými vrstvami jsou rekonstruované podoby, zobrazené předměty projevující se skrze tyto podoby a literární téma, které vzniká sestavením zobrazených předmětů do jistých „nedokončených příběhů“. V díle vystupují pohromadě, avšak skrze jejich analýzu lze lépe pochopit způsob existence díla a jeho funkci ve vztahu k percipientovi. Rozbor nám také ukáže, jaké jsou možné obměny ve složení vrstev v závislosti na druhu malířského díla. Obraz není tvořen pouze náhodným seskupením různorodých elementů, jeho vrstvy jsou ve vzájemných vztazích a v menších či větších závislostech. Ingarden proto strukturu uměleckého díla přirovnává k výstavbě organického celku. Podobně, jako pod povrchem živého organismu, i v obraze je systém orgánů – vrstev, které plní různé úkoly v těsné závislosti na celkové struktuře. Každá vrstva tím, že je od ostatních rozdílná ve svém materiálu a funkci, specificky ovlivňuje dílo a stává se v jeho celku zřetelnou. „Každá složka alebo moment obrazu sa pričiňuje o jeho celistvosť tým, že sama osebe je čímisi určitým; jej prítomnosť na obraze obohacuje obraz o to všetko, čím je sama osebe (o kvalitu alebo o inú jej vlastnosť).“¹¹ Vrstvy obrazu nejsou ale přínosem celku jen tím, co samy představují. Častěji plní složky konstruktivní úlohu. To znamená, že vyvolávají nebo podporují další prvky díla. Například vhodně uspořádané polohy končetin vytvářejí dojem zobrazení krácející osoby. Tento druhotný, ne však méně důležitý úkol, může mít každý moment zúčastňující se obrazu. Součástí organické struktury díla je také množství různých kvalit vycházejících z každé vrstvy, které jsou prozatím pouze v jistém potencionálním stavu. Naše další zkoumání se zaměří nejen na konkrétní vztahy jednotlivých vrstev, ale také

¹¹ Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 45

na vztahy z nich vycházejících kvalit na pozadí organického celku uměleckého díla malířského.

Ve své studii *O poznávání literárního díla* poukazuje Ingarden na fakt, že poznávání určitého předmětu se musí přizpůsobit jeho struktuře. „Toto přizpůsobení se projevuje v kognitivních postupech, tvořících součást celkového procesu poznávání, ve spojení posloupnosti a simultánnosti, v jakém tyto postupy probíhají, a konečně i v tom, jaká je kognitivní hodnota výsledku, který lze tímto procesem získat.“¹² Abychom mohli zachytit specifickou formu poznávání malířského díla (respektive estetického předmětu), je nejprve nutné provést rozbor konkrétních vrstev struktury malířského uměleckého díla a jeho různých typů. S touto analýzou nám vypomůže kniha *O struktuře obrazu*.

Nejdůležitějším konstitučním činitelem obrazu je vrstva rekonstruovaných podob. Závisí na nich stavba všech ostatních obrazových prvků, včetně jejich esteticky důležitých momentů. Podoby jsou určeny výběrem a sestavením barevných skvrn a linií, které mají svůj základ v reálné malbě. Jakoukoli věc je možné zobrazit pouze v těchto podobách, Ingardenem také pojmenovaných jako perspektivní zkratky. Pokud má být zobrazen stůl, zjevuje se nám v podobě určitého lichoběžníku (podle pravidel perspektivy v realistickém obraze). Jeden předmět může být zobrazený pomocí nespočtu různých podob. Podoba je pouze jedním aspektem zobrazeného předmětu. Záleží například na tom, v jakém úhlu ho vidíme nebo jak se mění jeho barvy podle světelných podmínek. Různé malířské styly a techniky ještě rozvíjejí variabilitu podob. Je-li malba technicky dobře zvládnutá, tyto podoby na sebe neupozorňují a my si je běžně neuvědomujeme. Ve vjemu se nám rovnou konstituuje intencionální předmět zobrazený prostřednictvím podoby.

Tyto předměty tvoří vrstvu, která je s podobami těsně spjatá, avšak vycházejí z ní povahově velmi rozdílné kvality obrazu. Je potřeba zdůraznit, že vnímané zobrazené předměty mají povahu intencionální, tudíž je není možno srovnávat s reálnými předměty. Přesto znázornění každého z předmětů musí podle Ingardena splňovat jistou logiku. Věci reálného světa charakterizuje jejich všeobecný typ. Abychom mohli

¹² Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 9

rozpoznat zobrazenou věc, musí obsahovat jistý výběr vlastností daného typu. „Zákony závislosti mezi typom predmetu a jemu podriadeným výberom jeho vlastností sú celkom aprioristickej povahy (to znamená, že sú nevyhnutne určené kvalitami, tvoriacimi látku týchto vlastností.“¹³ Při bližším pohledu si můžeme všimnout toho, že možnosti vlastností jsou do velké míry závislé na malířském stylu nebo technice. Velázquezem zobrazený kníže Olivarez sedí na koni, kterému muselo být dáno tolik prvků (specifická anatomie, postoj koně a v neposlední řadě jeho barva), aby se co nejvíce podobal koni skutečnému. Jako protipříklad můžeme uvést dílo *Modrý kůň* od Franze Marca. I přes redukci tvarů jsme stále schopni koně rozpoznat. Barva koně je záměrně nereálná, slouží umělci jako výrazový prostředek. K esteticky zajímavé situaci může podle Ingardena dojít, je-li k vlastnostem všeobecného typu záměrně přidáno množství vlastností, které tomuto typu nepřísluší. Výsledný neharmonizovaný předmět vytváří v díle napětí, jež může vést ke zvláštnímu estetickému půvabu. Příklad můžeme čerpat z obrazu *Pokoušení svatého Antonína* od Salvadora Dalího. Zobrazený kůň má dostatek vlastností, kterými zastupuje svůj typ. Navíc je ale z části záměrně deformovaný tak, že vypadá jako nereálný přízrak a dokresluje tím smysl obrazu. Pokud je ale rozpor příliš velký a nedotváří jednotu díla, znemožní zobrazení typu předmětu. Příčinou může být deformace způsobená chybou v perspektivě.

Předtím než si rozdělíme typy obrazů podle funkce jejich předmětné vrstvy, musíme zmínit důležitý moment pro umělecké dílo malířské, který vyplývá z předchozí analýzy. Zobrazený předmět na obraze je založen ve výběru vlastností reálného typu předmětu a projevuje se skrze podobu z jednoho svého aspektu. To vše se nám navíc dává jen pomocí zrakově vnímatelných vlastností se základem v malbě. Vrstva zobrazených intencionálních předmětů proto obsahuje, slovy Ingardena, místa „nedourčenosti“. Je tedy jakýmsi intencionálním schématem, se kterým divák v percepci dále aktivně „pracuje“. Vystopování vzniku tohoto momentu ve struktuře uměleckého díla bude dále důležité pro pochopení jeho postavení v estetickém prožitku.

Pokud vrstva zobrazených předmětů obsahuje předměty konkrétní a navíc tím způsobem, že je jejich cílem podobat se momentu z reálného světa, jedná se o portrét.

¹³ Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 38

Ingarden zde rozšiřuje obecné pojetí portréту osoby nebo osob na zpodobnění jakékoli věci jako „neopakovatelného individua“, tedy například i přírodního objektu. Pokud se má funkce „zpodobnění“ rozvinout, musí se zobrazený předmět podobat. Není to ale podmínkou existence obrazu samotného. Portrétovaný předmět se vyjevuje ve zvláštní vybrané podobě. To znamená, že portrét osoby se může snažit zachytit spíše charakterové než fyzické rysy portrétovaného. Nevytváří kopii, ale pouhé zdání. Ke klasickým portrétům osob můžeme do této skupiny zařadit například také Cézannovy variace obrazů hory sv. Viktorie nebo krajinomalby konkrétních míst Johna Constabla. Malby zátiší v pravém slova smyslu jsou také portrétem. Jako „neopakovatelná individua“ určitě vystupují i krajiny smyšlené a fantaskní. Jejich funkce zpodobňování by mohla znamenat pouze jistou rekonstrukci autorovy představy. Smysl portréту ale tkví v tom, že je divákem rozpoznán jako napodobující určitou skutečnost. Pokud neznáme onu skutečnost, nebo v průběhu času zanikla, jistou potencionální podobnost můžeme přechít ve způsobu zobrazení předmětu a navodit si tak její dojem. Funkce zpodobnění nepřináší podle Ingardena zásadní estetickou hodnotu, ale může svým způsobem dílo i nemálo kvalitativně obohatit. Obrazy, jejichž předmětná vrstva obsahuje nekonkrétní předměty a zároveň postrádá funkci zpodobňování, nazývá Ingarden čistými. Ty vyjevují pouze jednotlivé zobrazené předměty skrze jejich zrekonstruované podoby. Předměty v tomto typu obrazu představují pouze určité typy, nikoliv konkrétní entity. Mnoho konkrétních příkladů lze obtížně zařadit do výběru Ingardenových možností. Nesnažil se však o úplný výčet, zajímal se pouze o typické projevy různé skladby vrstev uměleckých děl. Náš přehled typů děl podle této skladby se ukáže ještě rozsáhlejším, když prozkoumáme třetí typickou vrstvu uměleckého díla malířského.

Vrstva zobrazené životní situace, jinými slovy syžet uměleckého díla, tvoří podle Ingardena „[...] nielen jeho zložku, ale čo viac – zložku kompozične (i keď nie vždy esteticky) v danom umeleckom diele nejdôležitejšiu, zložku, o ktorú „predovšetkým ide“, na ktorú sa musí sústrediť pozornosť vnímateľa a ktorá musí byť nositeľkou hlavnej emocionálnej hodnoty estetickej percepcie“¹⁴. Obsahem této vrstvy je v podstatě určitý nedopovězený příběh. Uvedení třetí typické vrstvy díla nám odhaluje celkovou

¹⁴ Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 21

vnitřní spjatost – syžet díla je uspořádáním předmětů zobrazených skrze podoby do jednoho příběhu nebo děje. Ingarden rozlišuje, zda syžet odkazuje na určitou reálnou událost, nebo je smyšlený. Podle jeho typu zaujímáme k dílům odlišný postoj. Pokud zobrazená životní situace odkazuje ke skutečné události z minulosti, obraz nabývá historického tématu. Tato reálná událost není součástí díla, bez ohledu na to, jaký důraz na ni syžet klade. Umělecká díla historického typu vyžadují, aby se k nim přistupovalo se znalostmi určitých dějin, na které odkazují. Bez nich bychom v podstatě vnímali odlišný obraz, kterému bychom nerozuměli. Druhý typ vrstvy zobrazené životní situace nazývá Ingarden literární téma obrazu. V představě se u děl s touto vrstvou dostáváme za rámec obrazu a rozvíjíme fiktivní událost v čase. V podstatě si ji literárně dovypravujeme – proto tento název. Pokud ale máme rekonstruovat obraz věrný malbě jako jeho podkladu, je potřeba stále se vracet k zobrazenému v díle a nedovolit, aby nově nabyté kvality zastínily jeho původní povahu. Náš kritický soud o hodnotě by potom nemohl být adekvátní pro dané umělecké dílo.

Literární téma je podle Ingardena nejdůležitější složkou díla, ke které především směřuje pozornost diváka. Jak jsme si ale ukázali, jsou typy děl, které tuto vrstvu neobsahují a jejich hodnota se zakládá na kvalitách podob nebo zobrazených předmětů samotných. Existuje ale druh umění postrádající i tyto vrstvy. Takovým výjimečným případem, kterým se Ingarden zabývá, jsou nezobrazující malby a jejich hodnota. Ačkoli abstraktní díla postrádají mnohvrstevnatost, nemůžeme všechna odsoudit jako špatná, nebo dokonce jako ne-umění. Abstraktní malíři obětují kvality a hodnoty vycházející z vrstev zobrazených předmětů a životní situace a usilují o obraz pouze pomocí souhry barev. Tvoří tak „[...] maliarsky efekt v čistej podstate a nebude hroziť nebezpečenstvo, že maliarsky zle komponované obrazy sa musia zachraňovať pomocou mimomaliarskych hodnôt (alebo vôbec mimoumeleckých), uvádzaných do obrazu pomocou hodnoty zobrazených predmetov“¹⁵. Barvu můžeme podle nás považovat za součást vrstvy podob, i když v tomto případě dost redukované. Neprojevují se skrze ni žádné konkrétní předměty, ale zaměřuje veškerou divákovu pozornost na kvality sebe samé. Nemíří již za rámec obrazu. Nezobrazující díla tvoří zvláštní uzavřený estetický celek vyplývající jen z jednoho typu obrazových prvků, z barevných skvrn. V porovnání

¹⁵ Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 125

s abstraktním obrazem může mít zobrazující obraz s více než jen jednou vrstvou pouze bohatší systém kvalit a hodnot co do jejich rozmanitosti. V této souvislosti Ingarden rozvíjí zajímavou myšlenku o existenci určitého abstraktního obrazu ve struktuře každého předměty zobrazujícího obrazu. Divák má možnost přecházet v percepci od jednoho k druhému. Estetická hodnota takového díla pak závisí na obou těchto složkách. A navíc, „vypátrať túto zvláštnu zložku v obrazovom celku a podrobiť sa špecifickým estetickým hodnotám, ktoré doň vnáša – to je hlavná funkcia správneho vnímania obrazov ako umeleckých diel; bez nej si totiž nemožno esteticky obraz osvojiť“¹⁶.

1.3 Systém kvalit a jejich vyústění v estetické hodnoty

Z každé vrstvy hodnotného uměleckého díla malířského vycházejí rozmanité kvality zvláštních povah. Cílem estetického prožitku je postupné formování těchto kvalit skrze stále vyšší celky až k jejich výsledné harmonii. Pokusíme se nyní analyzovat pojmový systém kvalit a zároveň určitou hierarchii jejich typů, se kterou Ingarden pracuje. Základní kámen Ingardenova hodnotového systému tvoří jednotlivé „esteticky hodnotné kvality“. Ty jsou významné buď samy o sobě, nebo se jimi stávají až tím, že vystupují v souboru s jinými kvalitami. Pojmově je můžeme rozlišit jako absolutní a relativní. Relativní z toho důvodu, že mohou měnit svůj charakter (na negativní, neutrální, nebo pozitivní) podle vlivu spoluvystupujících kvalit. Způsob, jakým se budou esteticky hodnotné kvality vyjevovat na obraze, je určen uměleckou kompozicí. Nejde v ní o uspořádání zobrazených předmětů, ale o rozmístění a harmonizování množství vystupujících kvalit díla. Pro vznik konečné hodnoty je důležité, aby kvality tvořily stejně organický celek jako vrstvy díla. Esteticky hodnotné kvality vycházejí ze syžetu obrazu, zobrazených předmětů a v neposlední řadě i z rekonstruovaných podob samotných. Ingarden uvádí příklady těchto kvalit. Patří mezi ně například komičnost, banálnost, vážnost, uzavřenost, hrubost, smutek nebo bledost barvy.¹⁷ Variabilita esteticky hodnotných kvalit je obrovská. Největší míru Ingardenovy pozornosti ovšem získaly zvláštní kvality metafyzické. Nejčastěji je

¹⁶ Ingarden, Roman: *O struktuře obrazu*. 1. vydání. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 126

¹⁷ Tamtéž, s. 47 (popřípadě s. 88)

vyjevuje vrstva zobrazených předmětů v rámci určité situace nebo události. Obklopují ji půvabem a tvoří její specifickou atmosféru. Obrazem prostupující vznešenost, tragičnost, hříšnost nebo hrůza nás uchvacují jedinečným způsobem. Metafyzické kvality se podle Ingardena zjevují v každém druhu umění a často jsou esteticky nejaktivnější složkou díla. Uspokojují naši přirozenou chuť po těchto kvalitách, jichž máme v běžném životě nedostatek. Můžeme ale mluvit o metafyzických kvalitách v abstraktních obrazech, když by měly být jejich základem vrstvy zobrazených předmětů a událostí? „Je nepochybné, že na obrazech s literárnou tématou metafyzické kvality mají väčšie možnosti prejaviti sa, pretože majú otvorené celé pole ľudských príhod, konfliktov a pod. Ale tak isto, ako kvality tohto druhu jestvujú v prírode v rámci predmetov a nadľudských udalostí, tak sa zjavujú aj na maliarskych dielach, ktoré nielenže neobsahujú literárnu tému, ale neobsahujú ani činiteľa ľudskej psychiky (ktorý vystupuje napr. v portréte) [...].“¹⁸ Zkusíme nyní tento problém, kterému se na tomto místě Ingarden blíže nevěnuje, vyřešit s odkazem na konkrétní malbu. Jako příklad typicky abstraktního obrazu můžeme použít Suprematistickou kompozici Kazimira Maleviče z roku 1916. To, zda je obraz tvořen geometrickými tvary namísto pouhých barevných skvrn, zde nehraje roli. Naopak nám to pomůže představit naši vizi. Každý mnohoúhelník (obecněji barevná skvrna) v obraze přebírá úlohu zobrazeného předmětu. Jejich společné vystupování poté může vytvořit určitou situaci, ve které se střetávají a vzájemně ovlivňují. Podobně můžeme na tuto strukturu metaforicky přenést i všechny druhy esteticky hodnotných kvalit. Suprematistická kompozice tak může působit banálním dojmem, strhávat nás svojí dynamičností, nebo se zahalit do atmosféry vznešeného. Esteticky hodnotné kvality jsou kromě své funkce v hodnotovém systému důležité také proto, že se stávají jistým spouštěcím mechanismem. „[...] Představují na obraze (presnejšie: v umeleckom diele vôbec) aktívny element diela, ktorý núti diváka zaujať estetický postoj a podnecuje ho k estetickému prežívaniu, vplývajúc na priebeh emocionálnej fázy tohto prežívania.“¹⁹ A jako takové by neměly chybět v žádném hodnotném uměleckém díle malířském.

¹⁸ Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 90

¹⁹ Tamtéž, s. 47

Esteticky hodnotné kvality jsou obsaženy v obraze pouze v potencionálním stavu, k jejich plnému projevu a dalšímu formování je potřeba divácké konkretizace díla a vznik estetického předmětu. Dovolíme si zde prozatím, kvůli přehlednosti našeho systému kvalit, pominout širší okolnosti estetického prožitku.

Ze syntézy esteticky hodnotných kvalit v tomto procesu vystupuje druhý typ kvalit. Percipientem nově stvořené „estetické hodnotové kvality“ (též „kvality hodnot“) určují „[...] spôsob, akým jednotlivé kvality alebo ich celky sú esteticky hodnotné“²⁰. Do kvalit hodnot patří známé kategorie jako krása, ošklivost, dokonalost, půvab nebo povrchnost. V konkrétních příkladech se projevují v různých kvalitativních obměnách. Krása Mona Lisy bude určena jinými esteticky hodnotnými kvalitami než krása Avignonských slečen, přesto se pořád jedná o stejnou kvalitu hodnoty. Ještě zřejmější jsou obměny kategorií v různých druzích umění. Dokonalost figurální sochy budou určovat jiné základní kvality (například symetričnost, přirozenost, elegance), než dokonalost abstraktního obrazu (otevřenost, dynamičnost, napětí apod.). Jak si můžeme všimnout, esteticky hodnotové kvality jsou vyššími celky. Nejsou určením různých vrstev obrazu, ale obrazu jako uměleckého struktury. Jak nám ale napovídá druhý název esteticky hodnotných kvalit, samy ještě nejsou cílem kvalitativního formování. Je-li dílo, se kterým se setkáváme, hodnotným uměleckým dílem, pak „[...] každá z jeho vrstev obsahuje (potencionálně) specifické kvality estetických hodnot, které – tím, že spoluvystupují v díle v takovém nebo jiném výběru – vytvářejí osobitou polyfonní harmonii estetických kvalit. Typ této harmonie určuje konečnou hodnotu daného díla jakožto díla uměleckého“²¹. Kvality hodnot tedy fungují jako prostředníci mezi základními esteticky významnými kvalitami a celkovou hodnotou estetického předmětu.

Estetická hodnota vzniká v každém estetickém předmětu už během jeho konstituce správně přistupujícím divákem. Není výsledkem žádného subjektivního oceňování (jak by se mohlo zdát), není dokonce na hodnocení závislá vůbec. Vystupuje na pozadí estetického předmětu z jeho zvláštních kvalit. To, že není estetická hodnota pouhým divákovým subjektivním dojmem, dokazuje její dvojí podmíněnost. Ingardenovými

²⁰ Ingarden, Roman. *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 48

²¹ Ingarden, Roman: *O poznávaní literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 11

slovy lze říci, že jde „[...] o hodnotu efektivně jevtvující a svojou úrovní od nás nezávislú, hoci vo svojej aktualizácii podmienenú harmonickým spolupôsobením umeleckého diela s vnemovým aktom diváka“²².

Příští kapitola nám poskytne náhled na konkrétní způsob formování kvalit v plně rozvinutém procesu estetického prožitku. To znamená ve vztazích diváka s malbou, uměleckým dílem a estetickým předmětem.

1.4 Zrození estetického předmětu v estetickém prožitku

V předchozích podkapitolách jsme si přiblížili organickou výstavbu uměleckého díla. Další část nás již zavede k uvedení této zdánlivě statické struktury k „životu“. Druhým důležitým analogickým momentem mezi organismem a uměleckým dílem, tak jak uvádí Ingarden, je základní funkce, kterou plní organismus jako celek a které se podřizují vedlejší funkce jednotlivých orgánů (v našem případě vrstev díla). Vykonávání této hlavní funkce je důvodem existence organismu, jeho smyslem. Například jedna konkrétní květina existuje proto, aby mohla zajistit zachování svého druhu. Její orgány jí mimo jiné umožňují růst a rozmnožovat se, čímž naplňuje svoji hlavní „funkci“. Toto je samozřejmě zjednodušená a čistě biologická podstata. Ovšem z našeho pohledu přináší existence květiny mnohem více. Každý druh takovéto květiny je nepostradatelnou součástí rozmanitých přírodních cyklů. Neměli bychom pomíjet ani estetické prožitky, v nichž se člověku dává jejich krása nebo vznešenost. To vše a mnohem více vyplývá ze základní funkce květiny jako organismu. Je zřejmé, že i umělecké dílo má smysl své existence, ke kterému přispívá jeho specifická struktura. Není však tak snadné ho určit.

Ingarden podává příklady špatně chápané funkce uměleckých děl. Jedním z nich je pojetí díla, jako jisté výpovědi o osobnosti autora. „Poznatky, které můžeme prostřednictvím díla získat o autorovi, jsou však vždy nepřímé, tj. odvozené na základě faktického materiálu, který nám dané dílo poskytuje o něčem, co v něm – a tím spíše

²² Ingarden, Roman. *O struktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965. s. 161

v jeho konkretizaci – není obsaženo.²³ Toto špatné „čtení“ díla je typické pro oblast umělecké literatury; v malířství se s ním ale lze setkat také. Umělecká díla by podle jiných názorů měla být vytvářena pro vyjádření určité ideje. Tato idea je ale pojmána ve smyslu tvrzení o skutečnosti nebo formulace nějakého programu. Pokud ale hodnotíme dílo jako umělecké, není to pro jeho věrohodnost a přesvědčivost. Umělecké dílo jako celek může plnit funkce důležité pro kulturní nebo morální stránce. Přestože mohou být velmi přínosné, jsou pouze vedlejší a dílu přidávají hodnoty jiného druhu, než jsou hodnoty umělecké. Podle Ingardena je jedinou správnou hlavní funkcí a tedy i smyslem uměleckého díla to, že je základem pro zkonstituování estetického předmětu v procesu estetického prožitku.²⁴

Tento úvod jasně udává směr našemu dalšímu zkoumání. Umělecké dílo jako intencionální mnohvrstevnatá struktura s bohatým výběrem potencionálních kvalit v každé vrstvě obsahuje také (jak vyplývá z analýzy této struktury) velké množství nedourčených momentů. Je tak pouze jakýmsi schématem, které je určeno k tomu, aby bylo adekvátně přístupujícím divákem doplněno o určitý dílu chybějící kvalitativní výběr a zaktualizováno ve svých kvalitách. Tomuto aktivnímu přispění diváka říká Ingarden „konkretizace“ uměleckého díla. Podoba konkretizace se mění u každého diváka a také s každou další percepcí. Divák má mnoho možností v tom, jaké aspekty doplní a aktualizuje. Každá jedna taková konkretizace se stává estetickým předmětem, který je cílem divácké percepce a následně i objektem kritického hodnocení. Než se v našem zkoumání začneme věnovat blíže vzniku, identitě a hodnotě estetického předmětu, je nutné obrátit pozornost k okolnostem těchto dějů – přesněji k charakteru estetického prožitku, a to takového, ve kterém percipient přichází do styku s uměleckým dílem malířským.

Základem takového estetického prožitku je specifický přístup, který divák zaujímá vůči malbě, se kterou přichází do blízkého kontaktu. Běžný divák může být náchylný myšlence, že je tento artefakt (nebo výběr jeho reálných vlastností) objektem jeho prožitku. Estetický prožitek ale může stejně dobře a živě vyvolat kvalitativně bohatá představa v mysli percipienta, respektive umělce. Malba se nám teď ukazuje jako jakýsi

²³ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 62

²⁴ Tamtéž, s. 66

prostředník pro zafixování umělcovy představy tak, aby diváka svými určitými vlastnostmi správně naladila a nasměrovala k rekonstrukci uměleckého díla.²⁵ Pokud tedy počínáme estetický prožitek smyslovým vjemem malby, její reálná existence nemá vliv na hodnotu uměleckého díla. Malbu samotnou navíc v počátku estetického prožitku opouštíme a vracíme se k ní už jen v jistém modifikovaném vjemu, ve kterém hledáme vhodné kvality pro vytvoření estetického předmětu jako jejich syntézy. Tento moment si ještě objasníme v procesu estetického prožitku. Prozatím je pro nás důležité, že nemůžeme k malbě pasivně přistupovat jako k hotovému uměleckému dílu a podle toho ji posuzovat. Tento přístup nazývá Ingarden badatelským a staví ho do opozice vůči estetickému prožitku. Badatelský postoj může zaujmout například historik umění, který malbu zkoumá z hlediska jejího původu, významu nebo kulturní hodnoty. Množstvím různých následně porovnávaných smyslových vjemů očišťuje malbu od prvků, které jí nejsou vlastní, a snaží se ji poznat v takových vlastnostech, kterými je ve své existenci sama určena. „Celý proces poznávání, skládající se z mnoha různých poznávacích aktů, je tedy veden – pokud probíhá správně – snahou přizpůsobit přesně výsledky poznání předmětu, který hodláme poznat, a vyloučit z nich všechny ty prvky, které budí třeba i to nejmenší podezření, že vyplývají z činitelů cizích poznávanému předmětu.“²⁶ Jak se ale k malbě chováme, pokud ji chápeme jako prostředek ke konstituci estetického předmětu, a chceme dospět k jeho poznání? Percipient v estetickém prožitku nelpí na všech vlastnostech předmětu, nesnaží se o jejich výčet a přesný popis. Některé dokonce schválně přehlíží nebo doplňuje, a spěje tak k neoptimálnějšímu výsledku svého vjemu. Některé vlastnosti artefaktu podle Ingardena „urážejí“ náš estetický cit a proto se chováme, jako kdybychom je neviděli. Může se jednat o změny, které předmět prodělal v čase. Ingarden užívá příkladu sochy Venuše z Milo, ta má na svém „těle“ různé prohlubně způsobené vodou rozrušující její dříve hladký povrch. Paradoxně se zde ale objevuje moment, kdy takovéto změny mohou přispět novými kvalitami a dílo jimi obohatit. Venušiny uražené ruce si podle Ingardena málokdo v představě doplňuje, protože by tento obraz mohl ztratit kvality s jejich absencí spojené, například

²⁵ Divák je v podstatě veden k časově opačnému procesu, než jaký vykonával umělec. A stejně jako on nedokáže svoji představu plně vnést do malby, tak ani divák nedokáže z malby celou představu abstrahovat.

²⁶ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 136

určitou „jednotnost“ hrudníku. Divák nemusí přehlížet pouze „zošklivující“ vlastnosti dané stavem mramoru, ze kterého je Venuše ztvárněna. A jak již bylo řečeno, ne všechna tato poničení působí negativně. Tímto příkladem Ingarden dokazuje zvláštní charakter estetického prožitku, který na rozdíl od badatelského přístupu, není plně závislý na reálném artefaktu a do jisté míry ho dokonce opouští.

Estetický prožitek podle Ingardena není „[...] nějakým chvilkovým prožitkem, chvilkovým pocitem libosti nebo nelibosti, vyvolaným jako odpověď na určité danosti smyslového vjemu, ale je složitým procesem, který má různé fáze a svůj charakteristický průběh“²⁷. Pokusíme se nyní postihnout estetický prožitek od jeho počátku až k dokončení se zaměřením na kvality, které divák nalézá, formuje a bezprostředně prožívá. Analýzu estetického prožitku, ze které zde budeme vycházet, podal Ingarden ve známém 24. paragrafu knihy *O poznávání literárního díla*. Pro naše účely budeme aplikovat námi interpretované Ingardenovy myšlenky na estetický prožitek s uměleckým dílem malířským.

Estetický prožitek se otevírá díky vstupní emoci. Tato emoce je odpovědí na zvláštní kvality ukotvené v malbě, které upoutaly naši pozornost v podobě vyvolání jistého vzrušení diváka na počátku jeho setkávání s malbou. Zaujetí kvalitou je zprvu letmé a povrchní. Podobu kvality si plně neuvědomujeme. Tato kvalita může být pouhým kontrastem, nebo harmonií barev. Jakmile se ale rozvine naše emocionální odpověď na ni, vstupujeme do složitého prožitku, ve kterém s prvotní kvalitou začínáme aktivně „obcovat“. Toužíme po jejím vlastnění a znásobení její síly. Estetický prožitek se značně odlišuje od našeho běžného prakticky zaměřeného prožívání a jednání. Vstupní emoce vyvolává změnu postoje vůči malbě, který nám umožňuje „[...] naladění ne už na fakt reálné existence takových nebo jiných kvalit, ale na kvality samy (a můžeme-li to tak říci, tedy na „obsah“ těchto kvalit). Přitom pro nás začíná být zcela lhostejné, zda se tyto kvality skutečně vyskytují v tom nebo jiném reálném předmětu jako jeho rysy“²⁸. Zjednodušeně, vstupní emoce skrze změnu postoje odpoutává naše vnímání od reálné smyslově dané malby a tím modifikuje další vjemy v rámci estetického prožitku. Změna postoje na estetický může být tak náhlá a silná, že sebou

²⁷ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 140

²⁸ Tamtéž, s. 147

přináší ještě další projevy odklonu od reálného prožívání. Estetická emoce způsobuje „zabzdění“ našeho aktuálního prožívání a myšlenek o reálných věcech, se kterými jsme byli před jejím nástupem v kontaktu. Tento stav trvá po celou dobu estetického prožívání a závisí na síle vstupní emoce. Pokud jsou silnější prožitky praktické, emoce vyprchá a ke změně postoje nedojde. „Jestliže se však proces estetického prožitku rozvíjí dále, toto zabzdění je trvalé a je třeba, aby buď proběhl celý estetický proces, anebo aby došlo k nějakému novému, silnějšímu impulsu „z každodenního života, a teprve potom se vrátíme do toku běžných událostí, přerušeno vstupní emocí.“²⁹ Tento „návrat“ je opačnou změnou postoje z estetického zpět na praktický. Přechod ale už není tak plynulý a samovolný. Vstup do estetického prožitku nás ale nevyděljuje pouze z aktuálního dění a okolností. Každý člověk sám sebe reflektuje na pozadí své minulosti, aktuálního života a úvah o budoucnosti. Celé toto „já“ diváka je pod vlivem vstupní emoce redukováno na pouhý právě probíhající vztah jeho vnímání k zakoušeným kvalitám. Ingarden na tomto místě poznamenává, že pokud nepřichází vstupní emoce náhle, ztrácí na své síle a nemusí se jí podařit vyvolat v divákovi změnu naladění a tím vznik estetického prožívání. K takové situaci může dojít například při divadelním představení, kdy jsme na estetický prožitek připraveni.

Pokud je vstupní emoce dostatečně silná a uvede diváka do estetického postoje, nastává další fáze estetického prožitku. Vstupní emoce zde částečně přechází do pozadí „názorného postihování“ prvotní kvality. To znamená, že kvalita původně zasazená do smyslového vjemu se z něj nyní při vnímání v představě vyděluje a sama se stává objektem tohoto postihování. Následně dochází díky vlivu našeho přetrvávajícího emočního vzrušení k zesílení působení kvality a k částečnému uspokojení naší touhy po tomto obohacení. Kvalita se stává živoucí a hodnotnou v bezprostředním divákově zakoušení. Z něj vychází druhá fáze emocí při opájení se touto půvabnou kvalitou.

Estetický prožitek zde však ještě nemůže být dokončen. Ačkoli nám v tuto chvíli kvalita poskytuje prostor pro bohatou emocionální odpověď, sama není schopna tvořit nový estetický objekt. Správně vnímající divák brzy začne pociťovat jisté nenaplnění své percepce. Kvalita může být buď v jistém smyslu nedokončená, nebo se při jejím

²⁹ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 145

vjemu objeví okolnosti vycházející z malby, které jsou pro diváka příslibem jistého obohacení a rozvinutí původní kvality. V ideálním případě nám vjem malby modifikovaný vstupní emocí nabídne další možná doplnění v podobě nových detailů a kvalit. Z původně prožívané a bohaté kvality se poté stane „krystalizační centrum“ pro jejich sestavování do estetického objektu. Divák sám vyhledává další kvality a intuitivně je skládá do takové podoby, která by se nejvíce blížila vjemu výchozí malby. Nacházení kvalit ovšem není tak jednoduché jak by se mohlo zdát. „Umělecká díla, jako je socha a malířské nebo architektonické dílo, nemůžeme totiž vnímat naráz, ale je nutno prohlížet je z různých stran a z různých zorných úhlů a kvality, získané v jednotlivých fázích, skloubit v rámci jedné fáze i – můžeme-li to tak říci – mezi fázemi.“³⁰ Tyto nové kvality lze podle Ingardena formovat dvěma způsoby. Pomocí kategoriálních struktur nebo ve strukturách skloubení kvalit.³¹

V kategoriálních strukturách můžeme formovat pouze specifické „předmětné“ kvality (ve významu připomínající podobu určité věci) vyskytující se v umění zobrazujícím různé předměty, živočichy nebo lidské postavy. „Jestliže např. kvalitou, která v nás vyvolala vstupní emoci, je štíhlost linií v takovém tvaru, jaký může mít lidské tělo, potom – vnímající tento tvar – chápeme jej právě jako tvar lidského těla, třebaže – vzato čistě zrakově – máme před sebou kus kamene.“³² Formování kvalit ve strukturách skloubení je vedeno určitým pojmem. Takto fungují všechny „předmětné“ kvality. Ke každé je vnímajícím subjektem přiřazen její potenciaální nositel. Tento přitvořený nositel kvalit nabývá zvláštního samostatného bytí a vyděluje se z oblasti reálné sochy nebo malby (tedy původních nositelů kvalit). Objektem našeho následujícího vjemu už nejsou různé kvality na pozadí malby, ale doslova „quasiexistující“ předmět, na který divák citově reaguje. Může se také objevit fenomén „vcítění se“. Pak si nepřítváříme například jen určitou postavu, ale podle jejích tvarových kvalit (rysy v obličejí, polohy končetin) můžeme rekonstruovat a prožívat i její psychický stav. Během tohoto prožívání se utváří první divákova emocionální odpověď na právě zformovaný kvalitativní celek v kategoriálních strukturách.

³⁰ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 153

³¹ Tamtéž, s. 154

³² Tamtéž, s. 154

Důsledkem tohoto divákovy pocitu sounáležitosti s představovaným předmětem je moment persuade, kdy divák ovlivňuje své chování jistým druhem přesvědčování. „Doopravdy sice nevěříme, že předměty představené v díle existují ve skutečnosti, ale chováme se tak, jako kdybychom sami před sebou předstírali, že o tom jsme přesvědčeni, a zároveň se nepřiznáváme k tomu, že to jen předstíráme.“³³ Ačkoli persuade tohoto typu obohacují a ovlivňují estetický prožitek, nejsou pro něj charakteristické a jejich povaha není čistě estetická. Jak již bylo řečeno, formování kvalit v kategoriálních strukturách i tato persuade se vztahují pouze k předmětným uměním. Abstraktní formy umění postrádající vrstvu zobrazených předmětností nedisponují kvalitami, které by mohly vyvolat podobnou emocionální odpověď.

Formování kvalit skrze kategoriální struktury je zároveň součástí mnohem rozsáhlejšího formování, které zahrnuje všechny možné kvality a jejich variace. „[...] Kategoriální formování estetického předmětu probíhá tak, abychom získali pokud možno bohaté a hodnotné skloubení kvalit.“³⁴ Toto „skloubení“ si můžeme opět představit jako jistý organický celek, jehož orgány představují jednotlivé divákem nalezené kvality. Ty se podle Ingardena navíc „rozčleňují“ do různých souborů, podobně jako orgány fungují v rámci svých soustav, a tvoří tak strukturu celého skloubení. Divák nové kvality postupně zasazuje do jistého systému vztahů, kde ztrácejí autonomii a částečně mohou měnit i svoji povahu podle toho, s jakými kvalitami v daném souboru vystupují. Takových možných proměn si lehce všimneme například v záměrné optické iluzi, ve které vhodně rozmístěná černá a bílá políčka vyvolají iluzi pohybu celého obrazce. Tento dojem pohybu by pak mohl být tím, co Ingarden nazývá „kvalitou skloubení“. Je to zcela nová kvalita, jakási nadstavba založená na schopnosti modifikace původních kvalit ve svém celku. Zároveň ale nebourá onen celek, černá i bílá políčka jsou nám pořád stejně kvalitativně dána. Výsledkem formování kvalit je tak různorodé skloubení kvalit sepnuté kvalitou skloubení do harmonického souboru. Tento celek je zároveň tím, co Ingarden označuje jako estetický objekt. Po jeho zkonstituování přechází divák z aktivního hledání a dožadování se uspokojení kvalitami do klidné kontemplance výsledku své percepce. Během ní prožívá druhý typ emocionální

³³ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 165

³⁴ Tamtéž, s. 158

odpovědi na zformování kvalit. Bezprostředně nyní reaguje na estetický předmět a pociťuje jeho hodnotu. Podobně jako ukončené kategoriální zformování kvalit, vyvolává i jejich skloubení jistý persuasivní moment. „Teprve v okamžiku, kdy je toto skloubení zkonstituováno a odkryto (ostatně stejně jako když během prožitku odkrýváme jednotlivé kvality), rodí se v nás přesvědčení, že takové kvalitativní skloubení existuje (nebo chcete-li – může existovat), tj. že existuje něco, co jsme mnohdy nečekali, ba ani netušili.“³⁵ Výsledná hodnota ale nemusí být pouze pozitivní. Pokud nedojde k plně harmonickému skloubení kvalit, estetický předmět poté vyvolává negativní emocionální odpověď ze strany diváka.

Na ukončený estetický prožitek (respektive na získanou estetickou zkušenost) můžeme navázat prožitek badatelské povahy, který nám teprve umožní „poznání“ estetického předmětu, jeho kvalitativního skloubení a jeho hodnoty. „Teprve až bude celý estetický prožitek ukončen a až se do jisté míry odpoutáme od estetického předmětu v jeho názorné aktuálnosti, budeme moci formulovat soudy o jeho hodnotě, vyslovovat srovnávací ocenění atd., ale k tomu všemu už nedospíváme při postoji estetickém, ale při postoji badatelsko-poznávacím, k němuž se vracíme vždy, když si chceme „chladně“, nezaujatě uvědomit, co nám bylo dáno v estetickém prožitku, a když si chceme do jisté míry facit tohoto prožitku pojmově určit.“³⁶ Samotná estetická zkušenost umožňuje divákovi emocionálně prožít skloubení kvalit, avšak pokud chce rozkrýt samotný obsah kvalitativního skloubení a identitu estetického předmětu, musí ho nahlédnout s emocionálním odstupem po ukončení prožitku a v odlišném postoji.

Ingardenem analyzovaný a námi shrnutý průběh formování kvalit v estetickém prožitku je samozřejmě ideálním případem. Z mnoha důvodů většina takových prožitků vytvořením estetického předmětu a jeho kontemplací nekončí. Pokud se na estetický prožitek psychicky připravujeme, vstupní emoce je oslabená a nemusí dojít ani ke změně postoje, v rámci něhož se prožitek dále rozvíjí. Kdykoli v jeho průběhu je také možné, že nás zasáhne silný moment z reálného života a prožitek přeruší. Předčasné ukončení může provést divák sám, pokud je s vývojem kvalit v prožitku nespokojen a v jistém smyslu rozrušen natolik, že v něm nemůže pokračovat dále. To, zda

³⁵ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 166

³⁶ Tamtéž, s. 161 - 162

percipient dosáhne skloubení kvalit, závisí na jeho postoji a dosavadním průběhu prožitku. Pokud ale ke skloubení a vzniku estetického předmětu nedospěje, nemá podle Ingardena nárok na jakékoli souzení o jeho hodnotě. „Lidé, kteří se musí velmi mnoho zabývat uměleckými díly a pro které jsou tato díla něčím tak každodenním, že jsou do jisté míry „zkaženi“ a hned tak něčím se nenadchnou, si vytvářejí zvláštní techniku, jak postřehnout různé momenty uměleckého díla vyplývající z jeho struktury, a na jejich základě rozhodují (aniž by zkonstituovali skloubení kvalit a bezprostředně je viděli), zda dané umělecké dílo může vést k hodnotnému estetickému předmětu nebo ne.“³⁷ Týká se to především uměleckých kritiků, kteří často hodnotí pouze dílo vzhledem k jeho možnostem vytvořit s divákem v plném estetickém prožitku estetický předmět. Jak Ingarden poukazuje, jejich soudy mohou být výstižné, přesto ale nevycházejí z vlastní dokončené estetické zkušenosti kritiků a nejsou proto správně odůvodněné.

Závěrem bychom chtěli upozornit na jistý sjednocující moment z knihy *Jak se dělá teorie* od Wolfganga Isera, v jejímž úvodu Iser rozlišuje „tvrdé“ a „měkké“ teorie. „Ta první – jak ji praktikuje třeba fyzika – pronáší předpovědi, zatímco ta druhá – jak se provozuje v humanitních vědách – se pokouší o mapování.“³⁸ Rozdíl je také v jejich podobě. Tvrdá teorie zkoumá jevy v jistých systémech a tvoří podle nich obecně platné vzorce a zákony. Měkká teorie oproti tomu získává jevy z různých systémů, přizpůsobuje se jim a zkoumá je z hlediska, které si sama určila. Tento druhý typ teorií se uplatňuje při aplikaci na umění. Každá teorie se podle Isera snaží o jistou uzavřenost, která by potvrdila jejich pravdivost. „Měkká teorie, zvláště pak ty zaměřené na umění, usilují o takové uzavření skrze zavedení metafor, skrze to, co bývá označováno jako „otevřené koncepce“, tj. koncepce vyznačující se nejednoznačností, vyplývající z protikladných odkazů.“³⁹ Jako jedním z příkladů takových teorií se Iser ve své knize zabývá také Ingardenovou fenomenologickou koncepcí. Pro uzavření teorie používá Ingarden, podle Isera, metaforu o polyfonní harmonii hodnot. V naší předchozí analýze estetického prožitku bychom tuto zvláštní harmonii našli v estetickém předmětu, konkrétně v jeho kvalitativním skloubení. Polyfonní je z důvodu velké rozmanitosti

³⁷ Ingarden, Roman: *O poznávání literárního díla*. Vydání první. Praha: Československý spisovatel, 1967. s. 160

³⁸ Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. První české vydání. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009. s. 17

³⁹ Tamtéž, s. 18

kvalit vstupujících do onoho skloubení a harmonií se stává v samotném aktu formování, který může vyvrcholit vznikem završující kvality skloubení. Mnohvrstevnatá struktura uměleckého díla se tak v konkretizaci sjednocuje a uzavírá v harmonický a přesto velmi rozmanitý celek. Zároveň s ním se uzavírá i naše nahlédnutí do estetické teorie Romana Ingardena.

2 Estetická událost Stephena Coburna Peppera

Stephen Coburn Pepper se narodil 29. dubna 1891 v Newarku v americkém státě New Jersey. Studoval filozofii na Harvardově univerzitě a odpromoval zde roku 1916 pod vedením Ralpha Bartona Perryho⁴⁰. Po vojenské službě v první světové válce nastoupil na Kalifornskou univerzitu v Berkeley. Zde učil a od roku 1953 vedl katedru filozofie. Stephen Coburn Pepper zemřel 1. května 1972.

Pepperovo myšlení navazuje na tradici amerického filozofického pragmatismu. Tento směr se rozvíjel od 70. let 19. století a za jeho zakladatele je považován Charles Sanders Peirce⁴¹. Pragmatismus je metodou ověřování myšlenek skrze jejich praktické důsledky projevující se ve zkušenosti. Základem je tedy zkoumání zkušenosti, ve kterém se prolíná teorie s praxí. Pepper své pojetí tohoto problému nazval kontextualismem. Jeho myšlení ovšem zásadně odmítalo jakýkoliv dogmatismus, který by prosazoval pouze jednu teorii jako pravdivou a ostatní zavrhoval. Základem jeho filozofie je tedy jisté hledání teorií, které jsou schopné obhájit své předpoklady ve zkušenosti, a zajistit tak pravdivé poznání pomocí svých vlastních metod. Naše zkoumání se pokusí naznačit, jaké teorie jsou toho podle Peppera schopné a proč. Dále se už budeme soustředit na jeho analýzy důležité pro uměleckou kritiku, které z ověřených teorií vycházejí. Poukážeme především na pojetí estetického prožitku jako estetické události, kterému se věnuje na pozadí kontextualismu. Kapitulu uzavřeme stěžejním tématem analýzy procesu estetické události a vzniku estetického díla uměleckého jako jejího výsledku. Oporou v tomto zkoumání nám bude kniha *Báze umělecké kritiky (The Basis of Criticism in the Arts, 1945)*.

Na počátku této studie Pepper nejprve objasňuje vlastnosti, které by měla splňovat dobrá a pravdivá kritika. Takovou je podle něj ta, která vychází z racionální filozofie založené v evidenci. V evidenci se nám dávají dva druhy faktů, přičemž nesmíme ani jeden přehlížet. Pomocí opakovaných pozorování potvrzená vědecká fakta nazývá Pepper „data“. Na rozdíl od nich vznikají „danda“ sledováním více faktů a jejich

⁴⁰ Ralph Barton Perry (1876 - 1957), americký filozof a profesor Harvardovy univerzity zabývající se teorií poznání a hodnot

⁴¹ Charles Sanders Peirce (1839–1914), americký filozof, matematik, a logik a zakladatel moderní sémiotiky

sloučením v jeden celek (tzv. strukturální potvrzení). Druhý typ bývá mnohdy v rámci pokusů o zvědečtění estetiky z evidence vylučován. Většina uměleckých a estetických faktů ale vzniká tímto způsobem. Každá filozofie si vytváří jiný způsob organizace evidence. Aby ji ale bylo možno považovat za relativně adekvátní, musí pracovat s oběma typy potvrzování faktů. Vyhneme se tak možné spekulativnosti, kterou samotná danda nevyklučují a jednotlivá data budeme moci upevnit v určité struktuře. Aplikací relativně adekvátní filozofie na umělecká díla pak získáváme pravdivou kritiku, ve které naše souzení získává nejširší možný empirický základ.

Pepper dále rozlišuje a představuje čtyři druhy relativně adekvátních filozofií, jinak také světových hypotéz⁴², skrze které je podle něj možné ke kritice přistoupit. Jsou jimi formistická, mechanistická, organistická a kontextualistická teorie. Každá z těchto koncepcí představuje ucelený pohled na svět. Přesto nelze žádnou z nich kompletně ověřit evidencí, nemůžeme proto určit jednu, jako tu jedinou správnou. Vybírat pro nás vhodné prvky z každé hypotézy a slučovat je podle potřeby také není možné. Představme si tento problém jako analogický k jazyku. Světová hypotéza je jakýmsi jazykem filozofů, kterým uvažují o světě. Každý jazyk je charakteristický specifickostí svého popisu světa. Svými pravidly neovlivňuje pouze vnější rozdíly mezi jazyky. Každý jazyk představuje zjednodušeně i jiný způsob myšlení. Z jazyka nelze vystoupit. Vše, co se nám dává, je již interpretováno skrze něj. Naše myšlení se děje v jazyce. Pokud chceme překládat z jednoho jazyka do odlišného, nevyhneme se částečné ztrátě smyslu, nebo jeho nahrazení novým. Nelze tedy říci, který jazyk je pro popis světa vhodnější. Stejně tak ani nemůžeme udělat výběr jejich pravidel a snažit se je sloučit v jeden obecný jazyk. Neexistuje zde jedna pravda, jedna správná interpretace světa. Podle Peppera je tak důležité udržovat čtyři adekvátní hypotézy jako autonomní způsoby formování evidence pomocí jejich specifických přístupů. Nyní se podívejme, jaký je základ umělecké kritiky v aplikaci světových hypotéz. Ke každé hypotéze také uvedeme její „zdrojovou metaforu“. To je jakýsi princip, základ, podle něhož se formovaly. Formistická kritika posuzuje hodnotu díla porovnáváním s určitou obecnou přesahující normou, například společenskou. Zdrojovou metaforou této teorie je podobnost. Podle Peppera je formismus nejstarší relativně adekvátní hypotézou, jeho

⁴² Původní rozlišení podává v knize *World Hypotheses: A Study in Evidence* z roku 1942.

počátky sahají až do antického Řecka k Platónovi a Aristotelovi. Mechanistická koncepce pracuje s libostí a nelibostí, které v nás díla mohou probouzet, jako se základním momentem estetické zkušenosti. Její zaměření by se mělo týkat otázky po důvodu těchto bezprostředních pocitů a jejich hodnotě. Pole působení této koncepce je již rozšířeno na zkoumání jednotlivostí v jakémsi vztahovém celku, mechanismu. Mechanismus, zjednodušeně akce a reakce, je také její zdrojovou metaforou. Polem zkoumání organistické kritiky je živoucí a měnící se organický umělecký systém. Na rozdíl od předchozí teorie je ale jejím cílem právě onen celek, neredukovaný na rozbor jednotlivých částí. Jednotná organická struktura ale není předem určena, základem je fragmentární zkušenost, která si žádá doplňování a překonání. Zdrojovou metaforu představuje historická událost ve smyslu procesu organického vývoje krok za krokem.

Historická událost, nyní ovšem jako „akt v kontextu“ a v procesu změny, je zdrojovou metaforou pro poslední adekvátní hypotézu. Kontextualismus si rozvedeme blíže z důvodu jeho inovativního pohledu na povahu estetického prožitku. Bude nám poté výchozím bodem pro samotnou analýzu průběhu prožitku. Polem zkoumání kontextualismu je lidská událost. V našem případě kritické aplikace na umění se jedná o událost estetickou. Jak již napovídá název, objekty našeho světa se nám dávají vždy v určitém kontextu, stejně tak i každá událost. Při analýze události je tak potřeba vzít v úvahu i každý prvek kontextu, který je prakticky využitelný při dosahování jejího cíle. Čím je ale ona analyzovaná estetická událost? Pepper ji popisuje jako situaci, ve které se aktivně setkává recipient s okolnostmi, v tomto případě například s malbou zavěšenou v galerii. Průběh události vyplňuje zkušenost, která se stává estetickou díky kvalitě nesené událostí. Kvalitou zde Pepper rozumí jedinečnou povahu situace. Jedinečnou v tom smyslu, že by se díky přínosu individuálního diváka, neměla nikdy přesně opakovat. Jak by pak ale byla vůbec možná kritika? Pepper se v zápětí proti tomuto názoru částečně ohrazuje. I při percepci novým divákem zde zůstávají logické souvislosti kontextu, které nedovolí, aby se estetická událost stala pouze něčím subjektivním. Kvalitu můžeme vnímat jako jedinečnou pro její schopnost probudit další charakteristické vlastnosti estetické zkušenosti. „Čím živější je zkušenost a širší

a bohatší je její kvalita, tím větší je estetická hodnota.⁴³ Estetická hodnota spočívá v „živoucí realizaci“ kvality situace, a pokud k této realizaci nedojde, estetická hodnota díla nevznikne vůbec.⁴⁴ Zde narážíme na další důležité téma. Jak kvalita, tak i hodnota jsou závislé na vytváření uměleckého díla. Tím ale není malba na stěně galerie. Uměleckým dílem je až estetický objekt, který vzniká ze vzájemných kontaktů malby a jejího diváka v procesu estetického prožitku. Naše další zkoumání se zaměří právě na toto zrození estetického objektu (přesněji estetického uměleckého díla). Koncept průběhu estetického prožitku, který vychází z kontextualismu a protíná ostatní relativně adekvátní hypotézy, je podle Peppera velmi výjimečný. Jeho analýzu podává v „Supplementary Essay: The Aesthetic Work of Art“ v rámci výše zmiňované *Báze umělecké kritiky*.

Základem estetického prožitku je setkávání se percipienta s uměleckým artefaktem. V této jedinečné situaci pak vzniká něco nového - umělecké dílo, které je zároveň objektem našeho kritického zájmu a souzení. Jak k tomu dochází? Do události vstupujícího recipienta označuje Pepper jako psychofyzický kontinuant. Kontinuantem je z toho důvodu, že plně existuje i mimo tuto situaci. Poukaz na psychofyzickou podstatu percipienta má zdůraznit, že estetické situace se nezúčastňuje pouze jeho tělo, ale i mysl. Kontinuantem je také vstupující artefakt – umělcem zhotovená reálná malba pro tyto situace určená, a to pouze fyzickým.⁴⁵ Pokud se psychofyzický a hmotný kontinuant vzájemně setkají, dochází k percepci. V tomto momentu si divák na základě vybraných vlastností malby přitváří percipovaný obraz. Jedna percepce ale podle Peppera není dostačující. Je potřeba přímo řetěz jednotlivých setkávání těch samých kontinuantů, aby se plně sestavil a projevil estetický objekt. Tato „percepční řada“ se pak sama stává estetickým objektem a uměleckým dílem v pravém slova smyslu. Estetický objekt není kontinuantem jako jeho spolutvůrci, jeho existence je totiž plně závislá na momentu percepce. Po přerušení události mizí. To by podle nás mohlo být důvodem, proč se percipient stále navrácí k objektu, dokud ho plně neprožije.

⁴³ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 57: „The more vivid the experience and the more extensive and rich its quality, the greater its aesthetic value.“

⁴⁴ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 58

⁴⁵ Ačkoli může přírodní objekt vstupovat do podobné estetické situace, pole estetické kritiky zahrnuje pouze umělecká díla.

Proč se nám ale estetický objekt nezjeví již v první percepci? Perceptivní řada má zvláštní charakter, díky kterému jsou následující percepce vždy něčím obohaceny. Pepper tento moment nazývá „kumulativním efektem“. Prvním projevem kumulativního efektu je rozeznávání stále větších detailů percipovaného obrazu v každém jeho dalším vjemu. Přestože se pak jednotlivé percepce do jisté míry odlišují, jsou vyvolány tím samým fyzickým kontinuantem. „Všechny tyto percepce jsou považovány za relevantní pro estetický objekt a při kritickém posuzování by měly být shledány jako rysy, které je třeba vzít v úvahu.“⁴⁶ Kumulativní efekt má také druhou stránku, která naopak podporuje jednotu percepce. „Funding“ je podle Peppera známým psychologickým mechanismem přenášejícím nejen nové detaily, ale celkový výsledek percepce do dalších percepce, které po nich následují. Tímto se nejen udržuje percipovaný obraz v podobě stimulované fyzickým kontinuantem, ale neztrácí se ani bohatost každé jednotlivé percepce.

Princip fundingu, neboli založení (založení v předchozí percepci), se zdá být běžným pro každou naši zkušenost. Pepper ho nejspíš zdůrazňuje proto, aby nevznikly pochybnosti o možnosti existence „přerušované“ percepce. Bez tohoto principu by byl divák odkázán na jedinou momentální percepci, kterou by při dalších setkáních musel opakovat od začátku. Vlivem vnějších podmínek (míra pozornosti diváka, osvětlení apod.) by mohly být i rozdílné od předchozí, avšak chyběl by způsob, jak tyto vjemy sloučit a získat obohacený výsledek.

Z předchozí analýzy vyplývá, že estetický objekt je fundovanou percepční řadou vznikající při setkávání psychofyzického a fyzického kontinuantu v estetické události. Po tomto objasnění se můžeme ještě na chvíli zastavit nad problémem velikosti podílu obou kontinuantů na vzniku estetického předmětu. Toto téma popisuje Pepper jako aktuální ve své době. Přesto ho zde spíše jen naznačuje. Je totiž jisté, že i dvě krajní řešení, kritika subjektivní a objektivní, počítají s alespoň minimálním přispěním druhého kontinuantu ve formě jakéhosi aktivátoru prožitku. Pepper tento fakt používá jako potvrzení své teorie: „Z toho vyplývá, že objekt estetického hodnocení a objekt kritického souzení je v každé takové percepci nutně prchavý a dočasný objekt. Tento

⁴⁶ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 148: „All of these perceptions are ordinaly regarded as relevant to the aesthetic object, and in giving a critical judgment of it are considered features to be taken account of.“

objekt se vyskytuje pouze tehdy, když je „já“ diváka v perceptivním kontaktu s fyzickým objektem a trvá pouze tak dlouho, jak dlouhý je kontakt“⁴⁷.

Výše analyzovaný průběh estetického prožitku popisuje Pepper na uměleckém díle malířském. V dílech jiného druhu lze najít očividné rozdíly. Pepper dále přináší analýzu těchto rozdílů přinášených sochou, hudebním a literárním dílem nebo divadelním představením. Jeho cílem je prozkoumat, zda jde o specifické charakteristiky, nebo je můžeme vztáhnout i na jiné druhy děl. Po Pepperově vzoru nyní provedeme rozbor změn estetického prožitku v různých variacích jeho fyzického kontinuantu. Zajímat nás při tom bude, o jaké momenty lze obohatit výše uvedený estetický prožitek uměleckého díla malířského.

Například specifičností sochy je její trojrozměrnost. Jaký to má ale vliv na naši zkušenost? Navenek zřejmě tuto změnu pocítíme pouze tak, že budeme muset sochu obejít a prohlédnout si ji z více úhlů, zatímco malbu jsme mohli pozorovat z jednoho místa. Uvnitř percepční série ale dochází ke složitější organizaci vjemů. Každý jednotlivý vjem sochy obsahuje soubor percepcí všech jejích aspektů. Tento soubor nazývá Pepper „percepčním uchopením“. Všechny aspekty se poté rozrůstají v samostatných perceptivních sériích. Estetickým objektem se tak stává série percepčních uchopení. Toto platí v ideálním případě, častěji divák nevědomě některý aspekt vynechá nebo opakuje ten samý – to se stává především v architektuře, kde je struktura aspektů ještě složitější. Malířské umělecké dílo, má však podle Peppera pouze jeden aspekt. „Vidíme, že malba je speciální případ, ve kterém je percepční uchopení komprimováno do jediného aspektu.“⁴⁸ Této problematice bude věnováno zamyšlení v kapitole srovnávající Pepperovu koncepci s Ingardenovou. Zde si bereme za cíl ukázat, že Pepper považoval malbu za artefakt, který je základem pro jednodušší (ale v žádném případě jednoduchou) percepční strukturu než jiné druhy uměleckých děl.

⁴⁷ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 147: „It follows that the object of aesthetic appreciation and the object of a critic's judgment in any such perception is necessarily a fugitive and intermittent object. This object occurs only when a self is actually in perceptive contact with a physical object, and lasts only as long, as the contact lasts.“

⁴⁸ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 153: „We see that a picture is a special case in which the perceptual grasp is telescoped into a single aspect.“

Umělecké dílo hudební je zajímavé tím, že jeho fyzický kontinuant tvoří symbolický notový zápis. K tomu, aby se hudba dostala k posluchači je potřeba jistého média, v tomto případě hudebních nástrojů v rukou hudebníků. Podle Peppera hraje médium velkou úlohu ve všech percepcích, kdy nám určitým způsobem zprostředkovává od nás „vzdálený“ fyzický objekt. „Kupříkladu každé vizuální umělecké dílo závisí na světelném médiu.“⁴⁹ To už se ale zdá trochu přehnané. Znamenalo by to, že médiem hudby je také vzduch a jeho schopnost šíření zvukových vln apod. Toto jsou už ale fyzikální podmínky prostředí. Nás teď zajímá spíše záměrné zprostředkování „vzdáleného“ fyzického kontinuantu, respektive uměleckého díla pomocí interpretace. Kritické souzení se zde rozděluje na soud o fyzickém kontinuantu a na soud o interpretaci, obojí totiž tvoří dané umělecké dílo. „Kompletní soud o celkovém díle by tak měl brát v úvahu všechny platné interpretace.“⁵⁰ Více interpretací může mít i obraz. Zde už nejde o to, že bychom ho ve výsledku někomu zprostředkovali. Uvnitř struktury každého uměleckého díla jsou určité „dvojznačnosti“, které umožňují více variant interpretací, tedy toho, jak dílo chápeme. „Například v malbě mohou být linie jednou chápány jako reprezentativní symboly a podruhé jako abstraktní plastické elementy. Malba může být percipovaná výhradně jako reprezentace, nebo výhradně jako plastická struktura.“⁵¹ Čím více dvojznačností je nám nabízeno, tím je podle Peppera hotové dílo bohatší a hodnotnější. Při souzení ale nesmíme zapomenout na to, že bychom měli zahrnout všechny možné interpretace. V opačném případě by soudy nemohly být objektivní.

Dalšími dvěma vlastnostmi percepce hudby jsou mnohonásobnost jejího fyzického kontinuantu a nutný přesně daný časový sled v její percepci. Tyto vlastnosti sdílí hudba s uměleckým dílem literárním a dramatickým. Notový zápis určité skladby může existovat v mnoha identických výtiscích, stejně tak jako je jedním tímto výtiskem kniha. Kopie jakoby udržovaly dílo při životu. Pouze částečně se zde Pepper dotýká i tématu

⁴⁹ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 155: „Every visual work of art, for instance, depends upon the medium of light.“

⁵⁰ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 156: „The complete judgment of the total work would thus have to consider all the valid interpretations.“

⁵¹ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 157: „In a painting, for instance, lines may now be taken as representative symbols, and now as abstract plastic elements. The painting may be perceived exclusively as representation, or exclusively as plastic structure.“

reprodukce, jejíž hodnota by měla být odvozena z originálu. Za druh reprodukce považuje i překlad literárního díla. Neznáme jeho názor například na rozdíl mezi malířskou a fotografickou reprodukcí, mezi záměrně vnímanou reprodukcí díla a jeho padělkem, nebo na možnou míru modifikace textu překladem. Mnohonásobný fyzický kontinuant mohou mít také další typy děl jako například lepty, litografie apod. Malířské dílo, které nás zde zajímá, ale tuto vlastnost nemá. Stejně tak se ani nevyznačuje tím, že bychom ho museli percipovat v přesném časovém sledu stanoveném kontinuantem.

Hudební a literární díla jsou si také podobná ve způsobu svého zápisu. Zásadní rozdíl mezi nimi se nám ukáže, až když se čtenář dostane s knihou do estetické zkušenosti. Literární dílo není zprostředkováno žádným médiem, ale je stimulováno přímo čteným textem. Projektuje se jako obrazový a myšlenkový obsah do čtenářovy mysli, ale ze smyslového vjemu nepochází. Tento typ zkušenosti podle Peppera neodpovídá percepci, s jakou jsme se setkávali dosud u jiných typů děl, a proto ji pojmenovává po svém jako „nesenzorickou percepci“. Literatura je založena čistě jen v této percepci, dělí se však o tuto přednost i s jinými díly. „Každý druh uměleckého díla probouzí a kontroluje obrazy, myšlenky a stejně tak i emoce a vzpomínky. Není nastaven žádný limit pro materiál vstupující do percepce. Pokud by ve skutečnosti percepce nesla jen smyslový materiál, zjistili bychom, že zkušenost je pouhý souhrn vjemů. Až prosakování významů a vzpomínek do tohoto souhrnu vjemů tvoří celek nazývaný percepcí.“⁵² Není zde důležité, zda s Pepperelem souhlasíme v tom, že nám literatura není dána smyslově nebo do jaké míry je to možné. Knihu smyslově vnímáme jako každý jiný fyzický kontinuant⁵³ a umělecké dílo na jeho základě stvořené už smyslově vnímáno není. Zásadním přínosem pro dílo je ovšem fakt, že do percepce vstupuje mimosmyslová část (i když nejspíše smyslovým vjemem vyvolaná), která je přímým zapojením osobnosti diváka. A to platí pro všechny druhy uměleckých děl.

⁵² Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 162: „Every sort of work of art wakes and controls images, thoughts, and, while we are about it, emotions and memories as well. There is no set limit to the material which may enter into perception. In fact, if there were only sensory material in a perception we should find that the experience was merely sensation, a mere aggregate of sensation. It is the seepage of meanings and memories into the sensation aggregate that coagulates the whole into what is properly called a perception.“

⁵³ Zde nebereme v úvahu kontinuanty zprostředkované divákovi interpretem jako u hudby nebo divadelního představení, i když ty musí být také napřed smyslově vnímány samotnými interprety. Jinou možností by bylo považovat za fyzický kontinuant literárního díla pouze slova jako významové jednotky, ne jejich grafické zaznamenání.

Literatura díky jazyku, který nám ji zprostředkovává, představuje nejvýraznější příklad kulturního podílu na estetické zkušenosti. Jazyk je jako takový vůči psychofyzickému i fyzickému kontinuantu vnější. Kultura skrze kontinuanty proniká do události a jejich vzájemným spojením se ustálí ve výsledku tohoto vztahu – v uměleckém díle. Stává se, že je dílo plně ztotožňováno s kulturním objektem a zkoumáno například jako dokument skrze zobrazené sociální vztahy, zastupované umělecké směry a politické nebo náboženské cíle. Tím se ale vytrácí jeho estetická hodnota. Kulturní přínos dílu nemůžeme ani úplně popřít. Ačkoli se kultura dostává do zkušenosti skrze recipienta a artefakt, tvoří její důležitou součást, a pro Peppera je dokonce třetím kontinuantem této zkušenosti. Zajímavým příkladem síly kulturního vlivu mohou být tradiční tance předávané z generace na generaci. Kulturní kontinuant zde plně přebírá úlohu chybějícího fyzického kontinuantu. Podobně tomu bývalo, a ve většině kultur stále je, s ústním předáváním příběhů, pohádek nebo lidových básniček.

Kultura je jako podmiňující faktor uměleckého díla předpokladem toho, že se jednotlivé artefakty stanou součástí mnoha různých estetických zkušeností, které budou prožívány množstvím ve své podstatě rozdílných diváků. Společně, se vzácně se objevujícím obecným souhlasem o hodnotě jednoho díla, bychom mohli uvažovat o relativnosti a subjektivitě estetické percepce. Pepper nás ujišťuje o opaku zdůrazněním stálosti podílu fyzického kontinuantu a vyzdvižením větších podobností mezi psychofyzickými kontinuanty na úkor jejich nepatrných rozdílů. Tato podobnost je dána především stejným biologickým původem všech lidí a také podobným myšlenkovým založením v rámci jedné nebo více příbuzných kultur. Navíc, jak už víme, percepce není žádný náhodný a chvilkový vjem. „Normálně založení lidé vychovaní ve stejné kultuře mohou k uměleckému dílu přistoupit ze zcela rozdílných aspektů a získat zcela rozdílné počáteční percepce, když ale rozvinou jejich perceptivní série a vybudují celkovou perceptivní strukturu uměleckého díla, tato celková struktura se stává více a více podobnou pro různé osoby.“⁵⁴ Moment přispění stejného

⁵⁴ Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965. s. 167: „Normally constituted men brought up in the same culture may approach a work of art from quite different aspects and obtain quite different initial perceptions, but as they enlarge their perceptive series and built up the total perceptive structure of the work of art, this total structure is bound to become more and more nearly identical for the various men.“

biologického a kulturního založení diváků ve spojení s kumulativním efektem percepčních sérií vycházejících ze stálého artefaktu označuje Pepper jako „efekt konvergence“. Konvergence směřuje k identitě díla pro všechny jeho diváky.

Nahlédnutím do zkušenosti s jinými typy děl, než je námi primárně zkoumané malířské umělecké dílo, jsme objevili nové skutečnosti, které musí estetická kritika při souzení hodnoty všech uměleckých děl zohledňovat. Díky vzájemnému přispění osobnosti percipienta zastávajícího určité názory a fyzické malby patřící do jistého historického a společenského kontextu se do popředí estetické události dostává kultura jako třetí kontinuant. Jsou zde ještě dva důležité momenty ze strany hmotného kontinuantu ovlivňující diváka v jeho percepci a tím i konečnou hodnotu zrozeného estetického předmětu. Umělecké dílo má ve své struktuře místa jistých nejasností založených na fyzické malbě, která vyzývá diváka k domýšlení jejich smyslu. Vznikají tak různé variace chápání nejasných momentů, které s percepcí původního díla tvoří jeho interpretace. Všechny tyto možné interpretace jednoho díla tím samým divákem poté musí být v celkovém hodnocení zahrnuty. Zdá se samozřejmé, že umělecká díla jsou sestavována na základě smyslových percepcí hmotných kontinuantů. Do estetické zkušenosti však v každém díle vstupuje ještě nesenzorická percepce, ovlivňující hodnotu uměleckého díla například skrze divákovy vzpomínky a emoce.

3 Komparace koncepcí

Na tomto místě se pokusíme porovnat estetické koncepce Romana Ingardena a Stephena Coburna Peppera. Naše pozornost bude zaměřena na tři hlavní momenty koncepcí - na povahu a průběh estetického prožitku, zvláštní způsob existence uměleckého díla a charakter estetického předmětu jako objektu našeho kritického hodnocení. Stejně jako v předchozím bádání budeme vycházet z percepce uměleckého díla malířského.

Základním kamenem Ingardenovy i Pepperovy teorie je důraz na rozmanitost a složitost aktů, ze kterých se estetický prožitek skládá. Není to žádný prchavý pocit, který bychom bez jakékoliv snahy získali pouhým pohledem na malbu v galerii. Stejně tak i hodnota estetického objektu není čistě subjektivní a pomíjivá, ale její vznik a podoba závisí na průběhu a plném rozvinutí tohoto estetického prožitku. Obě koncepce zakládají vznik estetického prožitku na vztahu percipienta a reálného díla vytvořeného umělcem - v našem případě se jedná o malbu. Ingarden věnuje značnou pozornost způsobům, jakými může divák k malbě přistoupit, přičemž estetické vnímání je jedním z nich. Pepper tento moment opomíjí a s určitou samozřejmostí toho, že by měla být malba vnímána způsobem, pro který byla vytvořena, analyzuje rovnou průběh estetického prožitku. Z jeho koncepce tím ovšem vypadá důležitý moment přechodu od jiného způsobu vnímání světa (praktické, či poznávací zaměření) do povahově naprosto odlišné estetické percepce. S tímto také souvisí Ingardenem analyzované „pozapomnění“ na kontext reálných prožitků i života diváka, které je charakteristickým projevem vstupu do estetického prožitku. V průběhu estetického prožitku dochází k rekonstrukci uměleckého díla a zkonstituování estetického předmětu percipientem. V tomto bodě se Ingardenova a Pepperova koncepce očividně velmi odlišují. Pokusíme se zjistit, zda jde o rozdíly zásadně ovlivňující podobu prožitku, nebo jsou jen jistými vnějšími modifikacemi téhož pojetí. Průběh estetického prožitku podle Ingardena je zjednodušeně aktivním formováním různorodých kvalit percipientem do určitého harmonického celku, který se stává estetickým předmětem. Toto formování není náhodné ani libovolné, ale probíhá v přesně dané časové a strukturální hierarchii. Estetický prožitek tak, jak ho popisuje Pepper, je procesem syntézy jednotlivých percepcí v určitém časovém sledu s estetickým předmětem jako výsledkem této syntézy.

Pokud si připomeneme Pepperův efekt vnášení výsledků jednotlivých percepcí do těch následujících a nalézání stále nových detailů (kvalit), zjistíme, že základem estetického prožitku jeho teorie je stejné kvalitativní formování jaké představuje Ingarden. Ingardenova koncepce je samozřejmě v tomto bodě propracovanější, analyzuje dokonce způsoby, jakými se toto formování kvalit percipientem v prožitku uskutečňuje. Ukázali jsme si ale, že obě koncepce předkládají analogický charakter estetického prožitku. Jediným problémem tohoto momentu se zdá být představení si Pepperovy myšlenky o estetickém prožitku jako percepční řadě v praxi. Pokud bychom chtěli být adekvátními kritiky, kolikrát a jak dlouho bychom museli percipovat dílo, abychom sestavili hotový estetický předmět? Podobně bychom se sice mohli ptát po délce jedné percepce Ingardena, ten ale estetický prožitek „uzavírá“ neopakovatelnou emocionální odpovědí na hotový estetický předmět. Divák tak může intuitivně poznat, kdy došel správného výsledku. Každá další percepce stejného díla tím samým divákem podle něj vede k sestavení nového estetického předmětu v odlišném estetickém prožitku. Jak vyplývá z obou koncepcí, další takové percepce nemohou být identické. Vždy je možné nalézt novou strukturu kvalit, odlišně ji doplnit apod. Pepperova koncepce ale předpokládá zahrnutí každé takové další percepce do stávající percepční řady. Prakticky by tak nebyl estetický předmět nikdy zcela hotový. Tento zajímavý moment by si jistě zasloužil více pozornosti, našemu účelu komparace ale postačí toto naznačení. Nyní se podívejme, jak obě koncepce pracují s existencí uměleckého díla a estetického předmětu v rámci estetického prožitku.

Druhou a zároveň nejpodstatnější shodou Ingardena a Peppera je jejich chápání uměleckého díla jako předmětu zvláštní nereálné povahy, který vzniká v představě diváka na základě percepce malby. Jeho existence je tedy plně závislá na vstupu diváka do estetického prožitku. Jak jsme si ale mohli všimnout v předchozí kapitole, Pepper na rozdíl od Ingardena nerozlišuje rekonstrukci uměleckého díla od jeho následné konkretizace, tedy od estetického předmětu. Obojí zahrnuje pod pojem estetické umělecké dílo. Proč je ale podle Ingardena toto rozlišení nezbytné? Konkretizace uměleckého díla je ve své povaze úplně jiný typ předmětu než samotné umělecké dílo. Zatímco dílo je určitou strukturou potencionálně existujících svazků kvalit a míst nedourčenosti, jeho konkretizace přivádí tuto strukturu k životu - aktualizuje ji, částečně doplňuje a v této nové podobě nám ji vyjevuje. Charakter konkretizace zůstává nadále

intencionální, a jelikož doplňuje dílo pouze v některých jeho vybraných nedourčených místech, je stále částečně schematickým objektem. Estetická konkretizace je v podstatě prostředníkem mezi dílem a percipujícím divákem. Běžnému divákovi se v percepci rovnou konstituuje samotný estetický předmět, i když často nedokonalý. Je potřeba bohatých zkušeností kritika, aby mohl odhalit všem prožitkům společnou intencionální schematickou strukturu konkrétního díla, různou od jeho mnohdy neadekvátních konkretizací.

S místy neudrčenosti je těsně spjatý problém víceaspektovosti, na který jsme v obou koncepcích narazili. Podle Ingardena nelze malbu vnímat naráz. Prohlížíme ji po částech, z různých úhlů a vzdáleností, dokud si nevytvoříme její celkový „obraz“ z těchto jednotlivých aspektů. Pro Peppera je malba (například oproti soše) pouze jednoaspektovým předmětem. Domníváme se však, že tento zdánlivý rozpor můžeme překonat vysvětlením obou pojetí aspektu. Pepper nepopírá, že bychom mohli celek malby percipovat po částech, nebo z různých úhlů. Podobně můžeme přistupovat i k soše. Avšak pouze na pozadí jejích jednotlivých aspektů. Aspekt sochy si podle našeho mínění můžeme zjednodušeně představit jako její „strany“ – přední a zadní část, levá a pravá strana (v závislosti na podmínkách také vrchní část). Jednotlivé aspekty samozřejmě plynule přecházejí jeden v druhý. Plošnost malby tedy předpokládá pouhý jeden aspekt. Zde ovšem naše porovnávání nekončí. Ingarden pracuje s pojmem aspekt při analýze struktury uměleckého díla malířského. Aspekt je zde podobou, ve které se projevují zobrazené předměty. Takto chápané pojetí již není v rozporu s Pepperovou koncepcí. Zobrazené předměty jsou v malbě zpodobněny jen jakoby z jedné strany, například z profilu. Sochařské dílo pracuje s rozměrem v prostoru, je tudíž schopno zachytit více stran-podob ztvárněného předmětu.

S množstvím a rozmanitostí aspektů zobrazených předmětů, které artefakt vyjevuje, souvisí podoba konkretizace uměleckého díla. V konkretizaci uměleckého díla malířského „doplňujeme“ v představě další rozměry zobrazeného předmětu. U sochařského díla zase například barvy. Do kvalitativního skloubení v procesu konkretizace se také mohou připojit kvality, které divák získal výše zmiňovaným pohledem na malbu pod jiným úhlem nebo z odlišné vzdálenosti.

Akt konkretizace, stejně jako celý estetický prožitek, míří ke zkonstituování konečné hodnoty v estetickém předmětu. Nyní si zrekapitulujeme pojetí hodnoty v Ingardenově i Pepperově koncepci s ohledem na jejich odlišnost. Ingarden považuje estetickou hodnotu za součást estetického předmětu, který je výsledkem formování kvalit adekvátním percipientem v procesu plně rozvinutého estetického prožitku. Kvality jsou potencionálně obsažené v díle a doplňování nových kvalit divákem probíhá na pozadí modifikovaného vjemu malby. To je důvodem, proč výsledná hodnota není pouze subjektivní, ale také nepostrádá aktivní přispění diváka. Pepper pojímá estetickou hodnotu odlišným způsobem. Pokusíme se prozkoumat, do jaké míry. Estetická hodnota podle něj vzniká a nabývá různých stupňů na základě charakteru kvality estetické události. Jak jsme si již popsali, pojmem kvalita Pepper označuje zvláštní povahu této události, respektive estetického prožitku. S narůstáním živosti a bohatosti prožitku stoupá i jeho kvalita. Potencionální subjektivnost prožitku a tedy celkové hodnoty Pepper odmítá díky již zmiňovanému efektu konvergence. Otázka shody v pojetí subjektivnosti a objektivnosti se tedy zdá být jednoznačná. Vraťme se ale k charakteru samotné hodnoty. Jsou obě koncepce tak rozdílné, jak na první pohled vypadají? Ingarden považuje hodnotu celého estetického prožitku za hodnotu jiné podstaty. Jinými slovy - esteticky bychom neměli hodnotit přínos celého prožitku, ale pouze estetický předmět jako jeho výsledek. Tento argument by mohl stát v opozici oproti Pepperově hodnotě události. Estetický prožitek v Pepperově pojetí je zcela vyplněný jednotlivými percepcemi, jejichž konečná řada je estetickým předmětem. Jelikož nerozlišuje umělecké dílo od estetického předmětu, může estetickou hodnotu vztáhnout na celý prožitek, respektive událost. Estetickou hodnotou pro něj tudíž není přínos události, ale jisté „skloubení“ percepcí, pokud tak můžeme říci, které je analogické k pojetí Ingardena.

Závěr

Prošli jsme dlouhou cestou představení významných estetických koncepcí Romana Ingardena a Stephena Coburn Peppera. Rozsah této práce nestačí k tomu, abychom do našeho zkoumání zahrnuli širší souvislosti. Soustředili jsme se proto především na postížení základního charakteru estetického prožitku na pozadí obou myšlenkových přístupů, který skýtá mnoho zajímavých momentů vybízejících ke komparaci. Koncepce setkávání se diváka a uměleckého díla v estetickém prožitku byla zároveň ústředním motivem a odpovědí obou myslitelů na otevřené otázky rozpolcené estetické teorie.

Jsme si vědomi, že tato práce na některé otázky možná zcela neodpověděla. Jejím primárním a doufáme, že i dosaženým cílem, ale bylo pokusit se o komparaci hlavních momentů obou teorií. Pokud naše práce přinesla nové otázky a možné úhly pohledu na tyto dobře známé koncepce, pak naplnila smysl své „existence“.

Seznam použité literatury

Ingarden, Roman: Artistic and Aesthetic values. *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 4, 1964.

Ingarden, Roman: Fenomenologická estetika. In: Zuska, Vlastimil (ed.): *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003. s. 225 – 245

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

Ingarden, Roman: *O štruktúre obrazu*. 1. vydanie. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1965.

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

Pepper, Stephen Coburn: *Aesthetic Quality. A Contextualistic Theory of Beauty*. New York: Charles Scribner's Sons, 1937.

Pepper, Stephen: *The Basis of Criticism in the Arts*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

Sekundární zdroje

Dadejčík, Ondřej & Kaplický, Martin: Světové hypotézy a problematika estetického objektu u Stephena C. Peppera. *Estetika*, 42 (1–3), 2006, s. 19–34

Iser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. První české vydání. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009.

Thomasson, Amie: Roman Ingarden. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Fall 2010 Edition. [online] Dostupné z WWW:

<<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/ingarden/>>.