

ONTOLOGIE STYLU: PATOČKOVY ÚVAHY O STYLU VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

I. Úvod

V následující studii se zaměříme na Patočkovy názory na problematiku stylového vývoje ve výtvarném umění. Poukážeme nejprve na Patočkovy interpretace názorů některých starších teoretiků stylu, zejména J. J. Winckelmann a A. Riegla. Dále se soustředíme na Patočkovu zdůraznění využitelnosti Ingardenovy koncepce výtvarného díla k obnovení zkoumání stylu. Patočka ukazuje, že Ingardenova koncepce vrstevnaté výstavby výtvarného díla může – po náležitém doplnění – posloužit k přesnému vykazování stylových proměn ve vývoji výtvarného umění. Ingardenova koncepce výtvarného díla se však Patočkovi jeví z určitého úhlu jako nedostatečná, protože nedokáže vysvětlit, jaký je vlastně význam stylových proměn. V této souvislosti poukážeme na vliv Heideggerova pojetí pravdy uměleckého díla, která se v díle děje jako svár dvou stránek bytí, svár mezi světem a zemí. Z hlediska tohoto ontologicky zaměřeného pojetí uměleckého díla kritizuje Patočka Ingardenovo pojetí, které se soustřeďuje na vyvstávání esteticky hodnotných kvalit v divákově estetickém zážitku. Vývoj stylu ve výtvarném umění se Patočkovi nakonec jeví jako vývoj podání pravdy bytí. Zdůrazňujeme také, že Patočka dochází dokonce až k tomu, že Rieglovo pojetí uměleckého vývoje mezi póly haptického a optického podání předmětů vykazuje oproti Ingardenově koncepci určitou přednost, protože překonává dřívější estetizující pojetí uměleckého díla.

II. Starší koncepce vývoje stylu: Winckelmann a Riegl

V kontextu úvah o Ingardenově koncepci výtvarného díla a její využitelnosti k řešení problému stylu ve výtvarném umění se Patočka obrací i k úvahám některých starších myslitelů. Shrnuje koncepci Winckelmannovu, který s „jistotou náměsíčníka“ odhadl, že styl a jeho vývoj je základním problémem dějepisu umění.¹ V rukopisu „Winckelmannovo pojetí stylu“ (1972) Patočka upozorňuje na to, že u Winckelmann se prolínají dva typy kritérií stylu: tvaroslovná a estetická.² Na jedné straně Winckelmann upozorňuje na to,

¹ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 490.

² Srov. J. Patočka, Winckelmannovo pojetí stylu, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 259.

že stylové proměny se odehrávají mezi opozity lineárnost a zaoblení a mezi opozity idealizace a naturalismus, na straně druhé uvažuje o proměnách stylu ve smyslu přechodu od „přísnosti“ ke „vznešenosti“ a ke „kráse“.³ Patočka v této souvislosti upozorňuje i na to, že v moderním dějepisu umění jsou rozhodující kritéria tvaroslovná či formální. Estetické hledisko, tedy hledisko estetických kvalit umění, je takovýmto tvaroslovným či formalizujícím pojetím stylu „vyloučeno“, přesněji řečeno estetické kvality umění, kterými jsou krása či vznešeno a o kterých Winckelmann uvažoval jako o vlastním „cíli“ umělecké tvorby, se stávají „možnými efekty“ umělecké tvorby. Ve vztahu ke konceptu „uměleckého chtění“ Aloise Riegla se tyto efekty jeví jako něco podružného. Už u Winckelmann se objevuje tematizace vztahu stylu umění a pravdy, ovšem jedině ve smyslu vzniku krásného stylu jako nápodoby přírody. Krása je Winckelmannem viděna jako přepis, nápodoba přírody uskutečňovaná v řeckém umění. Teprve u Hegela je téma vztahu krásy a pravdy uchopeno hlubším způsobem, když krása je viděna jako zvláštní, nenahraditelný způsob „sebezachycení absolutna“.⁴ Patočka konstatuje, že Winckelmannova teorie krásy uskutečňovaná uměním je naprosto oprávněně „přeložena do metafyziky“. Estetika se tedy Hegelovi jeví jako historie, jako historie realizace estetického ideálu, tedy historie „realizace“ způsobu sebezachycení absolutna. Samotné sebezachycení absolutna ve smyslovém materiálu, estetický ideál, o kterém Patočka hovoří opět v narážce na Riegla doslova jako o „uměleckém chtění“, zůstává, je to nadčasová skutečnost. Estetický ideál, jako samotná skutečnost existence uměleckého chtění, je to, co „různostem“ umění „dává jednotu“, co „zprostředkuje umění se sebou“, co z nich činí „podílníky“ stejného smyslu.⁵

Už způsob shrnutí Winckelmannových a Hegelových názorů ukazuje, že Patočka považuje za v mnohém ohledu přínosnou koncepci Rieglovu. Jeho koncepcí uměleckého chtění je například ve srovnání s Wölfflinovými názory na rozdíl mezi lineárním a malířským způsobem zobrazování předmětů „mnohem hlubší“, upozorňuje Patočka.⁶ Riegl se pokusil pojmut dějiny stylu jako proměny uměleckého chtění a „nechal je pohybovat mezi póly haptiky a optiky“.⁷ Riegl objevil odlišné stylové fáze vývoje antického umění: haptickou, hapticko-optickou a optickou. Tyto fáze přinášejí odlišná řešení problému „znázornění hmotného individua“, přičemž všechna tato řešení jsou nesena příslušným konkrétním uměleckým chtěním.⁸ Umění tedy už u Riegla není chápáno z hlediska vztahu k přírodě nebo z hlediska vztahu k „nadčasovému estetickému ideálu“.⁹ Umělecké dílo je chápáno jako to, co vychází ze specifické „intence“, a má tedy „specifický způsob bytí“.¹⁰

Přesto byly tyto významné Rieglovy objevy znehodnoceny Rieglovým psychologickým výkladem. Patočka zdůrazňuje, že postup od haptického přes hapticko-optický až

³ Srov. J. J. Winckelmann, *Dějiny umění starověku*, in: J. J. Winckelmann, *Dějiny umění starověku*. Stati, Odeon, Praha 1986, s. 157–167.

⁴ J. Patočka, *Winckelmannovo pojetí stylu*, viz výše, s. 263–264.

⁵ Srov. tamtéž, s. 264.

⁶ Srov. J. Patočka, *K Ingardenově filosofii malířského díla*, viz výše, s. 491.

⁷ Tamtéž.

⁸ Srov. tamtéž; srov. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Österreichische Staatsdruckerei, Wien 1927, s. 32–36.

⁹ J. Patočka, *K Ingardenově filosofii malířského díla*, viz výše, s. 491.

¹⁰ J. Patočka, *K Ingardenově ontologii malířského díla*, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 505.

k optickému stylu v umění vysvětloval Riegl jako postupné „zduchovňování“ původního „materiálního“ rázu umění.¹¹ Riegl se domníval, že v těchto změnách stylu se postupně zvětšuje role subjektu, který konstruuje předmět. Těmito „problematickými teoriemi“ byly jeho původní objevy „rozmělněny a ztraceny“. Přes „lívivost“ Rieglových „impresionistických domněnek“¹² je však základ Rieglovy koncepce hluboký a samotný Ingarden by si mohl povšimnout, že v nich je něco příbuzného jeho vlastním myšlenkám. Patočka konstatuje, že „chtění“ v Rieglově pojetí „uměleckého chtění“ má nepochybně povahu určité „intence“ a bylo by nasnadě využít ho v pojetí uměleckého díla jako „intencionálního objektu“, tedy v pojetí zastávaném Ingardenem.¹³ To se však nestalo a Ingarden samotný – přestože si všiml některých detailů Wölfflinových úvah – nevěnuje Rieglově koncepci žádnou pozornost.

III. Ingardenova koncepce výtvarného díla a její použitelnost v teorii stylového vývoje

Patočka opakovaně poukazuje na možnou užitečnost Ingardenovy koncepce ve vztahu k obnovenému tázání se po podstatě stylu ve výtvarném umění. V protikladu k subjektivisticky zaměřeným Rieglovým úvahám je Ingardenova koncepce výtvarného díla úplně „objektivní“.¹⁴ A právě tato objektivita může vnést nové světlo do úvah o podstatě stylu ve výtvarném umění. Patočka nejprve upozorňuje na to, že rozlišení „malby“ a „obrazu“, které Ingarden vyvodil z Husserlových poznámek a „jemným“ způsobem rozpracoval, má zásadní význam.¹⁵ Patočka tu shrnuje Ingardenovy názory na statut obrazu a malby: Ingarden konstatuje, že malba je „reálným a fyzickým“ a obraz je „intencionálním“ předmětem, který je sjednocením „plurality zážitků“ a který je „v bytí udržován“ výhradně intencionální aktivitou vědomí.¹⁶ Patočka také poukazuje, že rozdíl mezi malbou a obrazem je rozdílem mezi reálné fyzickým základem obrazu a obrazem samým v jeho vrstevnaté výstavbě.¹⁷ Dále Patočka zdůrazňuje, že Ingarden se vrstevnatou výstavbou obrazu podrobně zabýval. V Ingardenově pojetí představuje základní vrstvu v obraze vrstva „aspektů znázorněných předmětů“, tedy vrstva umělecky zpracovaných pohledů na předměty podané v obraze. Tyto různými uměleckými způsoby zpracované aspekty předmětů nazývá Ingarden aspekty „rekonstruovanými“, protože se odvozují od aspektů skutečně vnímaných předmětů. Tyto aspekty jsou, na rozdíl od reálných aspektů malby, součástmi obrazu. V případě, že obraz má mimo rekonstruovaných aspektů už jen vrstvu znázorněných předmětů, hovoří Ingarden o „čistém obraze“. V případě, že vrstva znázorněných předmětů má i funkci zobrazování určité „neopakovatelné individuality“ – ať už je to individualita člověka nebo věci – nazývá se obraz „portrétem“. A jestliže vrstva

¹¹ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 492; srov. A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, viz výše, s. 26–31.

¹² J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 505.

¹³ Srov. tamtéž, s. 504.

¹⁴ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 492.

¹⁵ Srov. tamtéž; R. Ingarden, O budowie obrazu, in: R. Ingarden, *Studia z estetyki, tom drugi*, Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa 1958, s. 67–78.

¹⁶ Srov. J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 502.

¹⁷ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 492.

předmětů směřuje ke znázornění situace, která je součástí určité činnosti či děje, hovoří Ingarden o „obrazu s literárním tématem“. Z Ingardenovy koncepce mnohvrstevnaté výstavby obrazu tedy vyplývá rozlišení čtyř typů obrazů: čistého obrazu, portrétu, obrazu s literárním tématem a obrazu nezobrazujícího předměty, tedy obrazu abstraktního.¹⁸ Patočka zdůrazňuje, že už toto samotné uvažování o čtyřech typech obrazů si zasluhuje značnou pozornost badatelů na poli dějepisu umění.¹⁹ K Ingardenovu rozlišení vrstev obrazu a typů obrazů však Patočka dodává, že obraz s literárním tématem nemusí vždy zpřítomňovat jen nějakou situaci zakotvenou v ději, ale může nést i „symbolický“ význam. Z tohoto důvodu navrhuje Patočka hovořit i o páté vrstvě obrazu, kterou je vrstva symbolická, a také o dalším typu obrazu, o obrazu „symbolickém“.

Ingardenovo rozlišení čtyř, či s Patočkou pěti, vrstev obrazu má značný význam ve vztahu k možnosti historického zachycení proměn stylu, protože umožňuje skutečně charakterizovat proměny stylu mezi jednotlivými obdobími. Patočka předpokládá, že historické bádání musí přistoupit k určení převládajícího typu obrazu v každém z období a především vysvětlit tuto specifickou vrstevnatost obrazu poukazem na specifické dobové zdůraznění některé z vrstev, tedy ukázat, která z vrstev obrazu získává v dotyčné době dominanci.²⁰ Patočka se v této souvislosti odvolává na koncepci vývoje výtvarného umění od románské doby po renesanci, kterou předložil Dagobert Frey. Frey ukazuje, že románský obraz zachycující postavu je symbolickým ideogramem, dále že v gotice nastupuje zachycení epického motivu, který se uplatňuje v simultánním nebo sukcesivním zobrazení, a konečně že renesance dospívá k malířskému výrazu oproštěnému od narativního charakteru. Z hlediska Patočkou rozšířené Ingardenovy koncepce se tyto změny dají postihnout jako změny postupující od obrazu se symbolickou vrstvou k obrazu s literárním tématem, čistému obrazu a nakonec portrétu. V porovnání s Freyovou koncepcí je tato koncepce vrstevnaté výstavby obrazu „diferencovanější“, umožňuje jednoznačně vykazovat charakter změn, ke kterým ve vývoji dochází, a popisovat také proměňující se vztahy dominance a vzájemného vylučování mezi jednotlivými vrstvami obrazu. Takové určení rozhodující „váhy“ určité vrstvy, „preponderace“ určité vrstvy ve vztahu k ostatním a nalezení „malířské dominanty“ je podstatným úkolem dějepisu umění.²¹ Patočka v této souvislosti poukazuje například na to, že tato koncepce umožňuje pochopit, že obraz se symbolickým významem neumožňuje reprodukci jedinečné individuality nebo že epicky pojatý obraz má „imanentní časovou strukturu“, se kterou se v čistém obraze, symbolickém obraze nebo portrétu nemůžeme setkat.

Patočka zdůrazňuje, že analýza výtvarného díla může na základě „vrstvého pojetí“ obrazu probíhat na více úrovních a že výsledná korespondence mezi jednotlivými vrstvami je přesně vykazatelná.²² V této souvislosti Patočka poukazuje konkrétně na to, že obraz s literárním tématem vyžaduje přítomnost zásadně jiných elementů v základní vrstvě aspektů, než jsou ty, které vystupují v analogické vrstvě symbolického obrazu, nebo ty, které jsou nositeli zobrazovací funkce portrétu nebo čistého obrazu. Například symbolický obraz nemá jednotné měřítko aspektů a velikost zobrazených předmětů plní

¹⁸ Srov. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, viz výše, s. 9–30.

¹⁹ Zde a dále srov. J. Patočka, *K Ingardenově filosofii malířského díla*, viz výše, s. 493.

²⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

²¹ Zde a dále srov. J. Patočka, *K Ingardenově ontologii malířského díla*, viz výše, s. 507.

²² Srov. tamtéž.

zásadně odlišnou roli oproti obrazu s důsledně provedenou lineární perspektivou, v symbolickém obrazu se tedy lineární perspektiva nemůže uplatnit, protože elementy, které ve vrstvě aspektů obvykle zobrazují velikost, jsou v symbolickém obraze podány zásadně „negeometricky a nekvantitativně“.²³ Z tohoto důvodu musí analýza obrazu probíhat na dvou úrovních, na úrovni dominantní vrstvy a vrstvy aspektů. Patočka poukazuje na to, že takovouto „vícedimenzionální“ analýzu začíná provádět samotný Ingarden, a dokonce že „zásadní pokrok“ Ingardenových zkoumání oproti předchozím pokusům spočívá v souběžném zkoumání různých vrstev obrazu.²⁴ Patočka v této souvislosti připomíná Ingardenovy popisy realistického, impresionistického a kubistického způsobu rekonstruování aspektů předmětů a upozorňuje na rozdíly ve výsledném charakteru znázorněných předmětů.²⁵ Samotný Ingarden upozorňuje na to, že realistický způsob rekonstruování aspektů podává ustálené, přesně vymezené předměty, impresionistický způsob podává předměty jako rozplývající se a neohrazené a kubistický způsob nechává dokonce aspekty jako takové ustupovat do pozadí a ukazuje samotné předměty v jejich podstatných vlastnostech, tedy nikoli předměty podávané prostřednictvím vybraných pohledů na tyto předměty.²⁶ Patočka doplňuje, že z tohoto důvodu podává kubistický způsob rekonstruování aspektů „pozoruhodnou, subjektivisticky podmíněnou objektivitu“.²⁷

IV. Patočkova ontologicky orientovaná interpretace Ingardenovy koncepce

Patočka připomíná, že v Ingardenově pojetí směřuje intence autora výtvarného díla k obrazu. Zároveň však okamžitě upozorňuje na to, že tato intence autora se musí střetávat s materiálem, malbou v Ingardenově terminologii, protože jedině vyzkoušený, způsobilý a náležitě použitý materiál může umožnit „žádoucí zjev“. Materiál, který umožňuje zjev a který ve chvíli vyvstání zjevu ustupuje do pozadí, je však „také nazván zemí“, a to se „zřetelnou narážkou na alchymičnost uměleckého díla“²⁸ dodává Patočka. V této zemi se odehrávají významná zkoumání malířské techniky, „řemeslnosti, rukopisu, tahů štětce“ a podobně. Náleží k ní všechny prostředky, které umělec používá, když kresbou či malbou pokrývá plátno nebo jiný plochý povrch. Patočka dále upozorňuje, že formování země je něco naprosto jiného oproti formování materiálu v přírodě, například v živém organismu. Umělec nepojímá svůj materiál jako stavební, tedy nehodnotí ho z hlediska jeho kauzálního účinku. Materiál je v uměleckém díle z určitého hlediska „lhostejný“, protože ve vztahu k obrazu „ustupuje do pozadí“. Přesto však je země to, co „udržuje zjev“ podávaný v obrazu „v bytí“, a „nikoli naše pojmání“, zdůrazňuje Patočka už ve zřejmém odstupu od Ingardenova pojetí obrazu jako „intencionálního předmětu“. Z těchto důvodů, pokračuje Patočka, můžeme vznášet vůči Ingardenově definici obrazu jako intencionálního předmětu určité námitky. Obraz má obdobný statut jako odraz ve vodě.

²³ J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 495.

²⁴ Srov. tamtéž, s. 494.

²⁵ Tamtéž, s. 495.

²⁶ R. Ingarden, O budowie obrazu, viz výše, s. 41–51.

²⁷ J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 499.

²⁸ Tamtéž, s. 492.

Obdobně jako odraz ve vodě není obraz ve svém bytí závislý na pohledu, který ho pojímá a rozpoznává, obraz je prostě tu a „čeká na pohled, který ho odkryje“.²⁹ Mezi odrazem ve vodě a obrazem není zásadní rozdíl, předpokládá dokonce Patočka, protože to, že na rozdíl od odrazu ve vodě rozumí obrazu výhradně člověk, který ho „pojímá v jeho zjevu“, není „podstatné určení“, ale jen určitá „specifikace“.³⁰ Můžeme poznamenat, že v těchto úvahách z textu „K Ingardenově filosofii malířského díla“ se zřetelně rýsuje inspirace ontologicky zaměřenou Heideggerovou koncepcí uměleckého díla ze studie „Zrození uměleckého díla“ (1935–1936), ve které je materiál „nazýván zemí“ a která upozorňuje na to, že v díle se odehrává svár „země“ se „světem“ jako způsob „neskrytosti“ bytí.³¹ Odstup od Ingardenova pojetí obrazu a naopak naprosto explicitní příklon k Heideggerově koncepci uměleckého díla se nachází v Patočkových formulacích z textu „K Ingardenově ontologii malířského díla“. Patočka tu poznamenává, že umělcova intence je sice zaměřena k obrazu, ale na co umělec naráží, je v prvé řadě materiál, který je „viděný a vyzkoušený ve způsobilosti umožnit žádoucí zjev a který zároveň vůči jevu „ustupuje do pozadí“.³² Materiál, se kterým umělec takovým způsobem zachází, snad můžeme „s Heideggerem nazvat Zemí“.³³ Patočka poukazuje na to, že obraz je – a to i přes svou zásadní odlišnost ve způsobu bytí od malby – s malbou spojen, protože obraz existuje jedině na základě zpracování určitého materiálu. To však také znamená, že vznikl v reálném čase, v určité historické době a ta se zapisuje do jeho struktury. Patočka podotýká, že Ingarden bohužel takový problém nevyslovil, a nemohl ho tedy ani sledovat.³⁴

Už jsme poukázali na Patočkovu zdůraznění role vrstvy rekonstruovaných aspektů v obraze. Patočka upozorňuje na to, že v obraze má tato vrstva zásadní význam, protože v dalších vrstvách se nemůže objevit něco, co by v této vrstvě nemělo základ. V souvislosti s rolí základní vrstvy obrazu jsme už také upozornili na to, že Patočka vyzdvihuje výstižnost Ingardenových popisů různých způsobů rekonstruování, konkrétně způsobu realistického, impresionistického a kubistického. Patočka však také podotýká, že Ingardenovy popisy jsou v určitém smyslu nejasné či dvojznačné. Vzhledem k charakteru Ingardenovy analýzy jednotlivých způsobů rekonstruování aspektů se „reprezentativní funkce“ aspektů nakonec může ukazovat jen jako něco „technického“,³⁵ jako něco, co různým způsobem podává předměty, které ve svém charakteru zůstávají neměnné. Patočka však upozorňuje na to, že v rozdílných způsobech reprezentace se nemění jen způsoby podání předmětů, ale samy zobrazované předměty se liší svým charakterem, samotnou „svou podstatou“. Například impresionistické obrazy nepodávají na rozdíl od obrazů realistických „konstituované“ předměty, ve vlastním smyslu „nepodávají věci“, ale jen „procesy, pohyblivé a prchavé zhuštění, nefixovaný charakter světa“.³⁶ Patočka připomíná i Wölfflinovo rozlišení – na které se ostatně odvolává i samotný Ingarden v souvislosti s rozborem způsobů rekonstruování aspektů předmětů – „lineárního“ stylu, který podává zřetelně vymezené předměty, a „malířského“ stylu, který podává předměty rozplývavé.

²⁹ Tamtéž, s. 493.

³⁰ Srov. tamtéž.

³¹ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientece*, 1968, roč. 3, č. 6, s. 77–81.

³² J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 506.

³³ Tamtéž.

³⁴ Srov. tamtéž, s. 503.

³⁵ Zde a dále srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 495.

³⁶ Tamtéž.

Patočka zdůrazňuje, že malířský způsob rekonstruování aspektů předmětů nepodává věci způsobem odlišným od způsobu lineárního, ale podává „jiné věci“.³⁷ Patočka zdůrazňuje, že to všechno si „vynucuje“ položení otázky, co je vlastně ve vrstvě rekonstruovaných aspektů určujícím faktorem.³⁸

Patočka poukazuje na to, že i když není výslovně záměrem umělce zobrazit svět určitého charakteru či podstaty, i když na to není umělec tematicky zaměřen, vyvolává umělec pomocí vlastního způsobu rekonstruování samotné „zjevování skutečností světa“, přičemž toto zjevování ukazuje svět jednotného rázu, je „celistvým pojetím“ toho, co svět je. Dokonce snad už v samotném Ingardenově termínu „rekonstruované aspekty“ je takové pojetí obrazu vyjádřeno, podotýká Patočka. Patočka poukazuje na to, že v „rekonstruování“ aspektů je na jedné straně obsaženo to, že „přirozené“ aspekty jsou v obraze „zpracované“, „tvůrčím způsobem přetvořené“, na straně druhé to, že aspekty „přirozené“ jako takové „odkrýváme teprve na základě aspektů rekonstruovaných“.³⁹ Ve skutečnosti nejsou „přirozené“ aspekty věcí dány jednoznačně. Ve skutečnosti neexistuje přirozená danost věcí, jejich „normální“ vzezření. Patočka odkazuje v této souvislosti na Husserla, který ukazuje, že svět je světem „neurčitě typického“ a že tato jeho neurčitost je zároveň v životě přehlížena. Svět nechává vystupovat v optickém ohledu „zvláštní komplementárnost“, ve které se věci střídavě ukazují v „malířsky rozptýlené formě“ a v „individuální vymezené formě“, ve které se tedy věci neukazují v jednoznačné podobě. Patočka podotýká, že aspekt obrazu má naopak tu zvláštnost, že „nutí k jednoznačnosti“, se kterou se ve vnímání vnějších věcí nesetkáme. Základní „podmínka jednoty obrazu“ vede nezbytně k „jednotnému rázu aspektů“, zdůrazňuje Patočka.

Nezbytná jednota obrazu je instancí, která je odpovědná za „reprezentativnost aspektů“.⁴⁰ Tato instance určuje aspekty po stránce jejich obsahu, tedy určuje to, zda v nich dominuje „omezení a tvar“, nebo v nich bude převažovat „barevně-impresivní“ element, a určuje i způsob jejich syntetického zpracování. V takovém určení povahy aspektů se však prosazuje „umělcovo pojetí podstaty toho, co chce ukázat“. Toto umělecké pojetí podstaty není pojetí ve smyslu „nějaké výslovné tematické představy“, nebo dokonce ve smyslu „nějaké teorie“. Umělec to činí před „výslovnou reflexí“ svého postupu, umělec to činí v „díle samotném“. Patočka upozorňuje na to, že přestože umělec nepodává teorii a jeho tvorba nemá charakter výslovné reflexe, v uměleckém díle je podáno určité uchopení skutečnosti, určité uchopení toho, co je skutečnost, je provedena „formulace, prohloubení a fixace“ toho, co skutečnost je.

To, co o obrazu rozhoduje, ať už se to týká jeho obsahu nebo způsobu jeho zpracování, tedy není subjektivita, a to ani subjektivita umělce, ani subjektivita těch, kterým je jeho dílo určeno. Přijetí Ingardenova pojetí obrazu jako intencionálního předmětu by umožňovalo přijetí domněnky, že aspekty obrazu vyplývají z latentních intencí autora, tj. z „reelních“, a tedy ve vztahu k samotnému obrazu „transcendentních“ faktorů.⁴¹ Něco takového je však zapotřebí z analýzy obrazu důsledně „vymýtit“, zdůrazňuje Patočka. Analyzujeme-li styl uměleckého díla, znamená to, že se zabýváme výhradně „věcnými“

³⁷ J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 508.

³⁸ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 495.

³⁹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 496.

⁴⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

⁴¹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 497.

elementy díla. Tato analýza však musí sestoupit až na úroveň základní vrstvy, tedy vrstvy aspektů. V této vrstvě analýza odhaluje něco, co „není odvoditelné psychologicky“, jistou zvláštní spojitost, jistou logiku forem, která není převoditelná na reálné vztahy forem, například matematické nebo fyzické. Tato zvláštní spojitost, tato logika, vyplývá z toho, co člověk v určité době „s absolutní samozřejmostí“ považoval za jsoucí. Jedině z tohoto hlediska můžeme chápat jeho umělecký úkol, můžeme konečně chápat, že v uměleckém výkonu se neuplatňuje subjektivita, ale „to, co je v ní, nebo lépe nad ní“, co ji „teprve dělá subjektivitou“, to, co jí přiznává „kompetenci živé bytosti“, která věcem „rozumí“, která je už vždy schopna se ve věcech určitým způsobem „vyznat“. Jeví se jako nepochybné, že Patočka tu apeluje na Heideggerův způsob kladení „otázky po bytí“ a na jeho způsob traktování vztahu člověka a uměleckého díla, ve kterém se dostavuje „neskrytost“ bytí. To ostatně dokazuje i směr dalších Patočkových úvah.

Patočka uvažuje o možnostech uchopení toho, co rozhoduje o charakteru aspektů v obraze. Poznává, že se naskytá možnost prohlásit za rozhodujícího činitele „světový názor“, a odvolává se v této souvislosti na Maxe Dvořáka a na jeho myšlenku, že umělecká díla jsou schopna velice věrným způsobem odrážet duchovní charakter období, ve kterých vznikají.⁴² Jestliže však pojmem světový názor jako to, co se odráží ve vyšších vrstvách obrazu, budeme-li tedy uvažovat o světovém názoru zejména jako o mytologických či náboženských představách a názorech, odhalí se, že v základní vrstvě působí něco jiného. Toto něco souběžně určuje to, jaké představy a názory se ukazují jako „světónázorově relevantní“, a zároveň „podmiňuje a umožňuje zjev obrazu“, tedy určuje charakter aspektů zobrazených předmětů. Je to tedy jakési „apriori“, nikoli však v Kantově smyslu, protože toto apriori obrazu nepochybně podléhá „zřejmým a závažným historickým proměnám“. Toto apriori se „proměňuje stejně jako struktura lidských možností porozumění“,⁴³ která jak v „každodenní praxi“, tak ve „vztahu k celku světa a života“ teprve člověku dovoluje setkávat se s věcmi jako individui v prostoru a čase a propojenými vzájemnými vztahy.⁴⁴ Struktura možností porozumění, a tedy možností setkávání se s věcmi se historicky mění a tyto proměny jsou proměnami, kterým podléhá svět člověka. Patočka konstatuje, že jsme nuceni říci, že „svět Egyptana a starověkého Řeka“, ve kterém byli přítomni „viditelní bohové“ a ve kterém bylo jsoucno naprosto „blízké a hmatatelné“, byl jiný než „svět středověkého člověka“, ve kterém viditelné bylo „metaforou skrytého“, nebo jiný než svět moderní, ve kterém „setkání s bohy“ už není dosažitelné. Tyto rozdíly ukazují, že se svět historicky zásadně proměňuje, protože „se možnosti přístupu k určitým věcným oblastem otevírají“ a jiné se vždy zároveň „uzavírají“. Díky tomu, že se věci určitým specifickým způsobem „stávají prakticky dostupnými“ a my s nimi odpovídajícím způsobem „zacházíme“, stávají se ty „souvislosti“, pomocí kterých rozuměla jsoucímu „jiná lidská společenství“, „něnými, podružnými“, a dokonce „zasutými“. Vzhledem k této – řečeno s Heideggerem – „neskrytosti“ jsoucna, kterou je vždy specifické apriori uplatňující se v základní vrstvě obrazu, obsahuje umělecké dílo „tajemství“. Je to tajemství v „nejryzejším smyslu“, zdůrazňuje Patočka, protože apriori je „nezdůvodnitelné, neprevoditelné na cokoli jiného“, je to něco, co je v každém vysvětlo-

⁴² Zde a dále srov. tamtéž.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Zde a dále srov. tamtéž.

vání už „předpokládáno“. Domníváme se, že inspirace Heideggerovými formulacemi ze „Zrození uměleckého díla“ je v těchto Patočkových vyjádřeních snadno rozpoznatelná. Patočka dodává, že k tomuto tajemství se ostatně blížíme v průzkumu „technické stránky“ uměleckého díla, tedy v průzkumu přetvoření materiálu, neboli „Země“, na aspekty v základní vrstvě obrazu.

Apriori představující tajemství uměleckého díla nazývá Patočka „celkovostním klíčem“.⁴⁵ Celkovostní klíč v mnohavrstevném obraze rozhoduje o významu takových obecných termínů jako prostor, čas, světlo nebo tvar, protože základní vrstva aspektů určuje, jaké elementy ve vyšších vrstvách obrazu přeberou určující roli, a co se v nich tedy může objevit. Například může být vyloučen a znemožněn prostor jako samostatná optická skutečnost, a to díky soustředění se na látkovou individualitu věcí, jako je tomu v egyptském malířství, nebo je například potlačen čas jako následnost okamžiků, a díky tomu znemožněno epické pojetí, jako je tomu v renesančním malířství na rozdíl od pojetí středověkého. Patočka poznamenává, že obdobně se klíč základní vrstvy uplatňuje například v kubistickém malířství, kterým se ostatně pronikavým způsobem zabýval Ingarden. Na základě takového pochopení zpracování aspektů v kubistickém obraze by byla vysvětlitelná také funkce koláže,⁴⁶ dodává Patočka.

V. Patočkovy výhrady k Ingardenově koncepci

Patočka zároveň zdůrazňuje, že Ingarden se klíčem působícím v základní vrstvě obrazu a určujícím povahu zobrazovaných předmětů nezabýval.⁴⁷ „Intenci“ v Ingardenově určení obrazu jako intencionálního předmětu však můžeme interpretovat jako poukaz k tomu, že v obraze působí určující faktor, který rozhoduje o povaze toho, co je předváděno, který například určuje, že se v obraze setkáváme se „hrou arabesek, soběstačnou přírodní skutečností nebo symbolickou šifrou“.⁴⁸ Intence tedy v obraze není subjektivním zaměřením nebo dokonce vědomým úmyslem, představuje klíč rozhodující o stylových proměnách. Stylové proměny však v podstatě nejsou proměnami v „technice znázorňování předmětů“,⁴⁹ jsou to proměny ve způsobu porozumění „bytí a světu“, které jsou v obraze fixovány. Patočka poukazuje na to, že z tohoto hlediska můžeme vykládat i Riegle sledovaný rozdíl mezi haptickým a optickým způsobem zachycení individuality věcí. A to nikoli jako rozdíl psychologický, ale jako založený „mnohem hlouběji“, jako rozdíl mezi způsoby, kterými umělci a celá historická společenství, k nimž tito umělci náleželi, rozuměli „bytí a světu“.⁵⁰

Celkově se tak ukazuje, konstatuje dále Patočka, že Ingardenova teorie obrazu by byla využitelná ve vztahu k možnosti řešení základního problému dějepisu umění, tedy problému stylu, jedině však za předpokladu důsledného „kritického rozboru“ Ingarden-

⁴⁵ Zde a dále srov. tamtéž.

⁴⁶ Srov. tamtéž, s. 499.

⁴⁷ J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 507.

⁴⁸ Srov. tamtéž, s. 507–508.

⁴⁹ Tamtéž, s. 508.

⁵⁰ Tamtéž.

nova stanoviska.⁵¹ Patočka upozorňuje, že kritickým rozbořem shledáváme, že hlavní roli v obraze má jeho základní vrstva a že tato vrstva nabízí problémy, se kterými se na základě Ingardenova „čistého rozboru“ jednotlivých vrstev díla nesetkáme, a nemůžeme se tedy ani pokusit o jejich řešení. Patočkově zdůraznění ontologického zakotvení uměleckého díla, a tedy nezbytnosti ontologicky zaměřeného řešení problému stylu však především ústí do kritiky samotné podstaty Ingardenova pojetí obrazu. Patočka konstatuje, že největší rozdíl mezi koncepcí Ingardenovou a jeho vlastní, kterou navrhuje na základě kritického Ingardenova stanoviska, spočívá v Ingardenově přijetí perspektivy „subjektivistického esteticismu“.⁵² Patočka v této souvislosti připomíná Ingardenovy formulace týkající se vytváření hodnotového a kvalitativního celku v divákově zážitku, a to na podkladě obrazu. Ingardenova myšlenka vytváření celku estetických kvalit obrazu je bezděčným odrazem Kantova pojetí účelné souhry poznávacích mohutností a jako taková odkazuje umělecké dílo do „oblasti ‚ušlechtilé zábavy‘“.⁵³ Tuto perspektivu subjektivistického esteticismu je zapotřebí odmítnout a „soudobá uměnověda“ – tedy v Patočkově pojetí nepochybně ontologicky orientovaná filozofie umění – ji skutečně už odmítla. Samo zkoumání stylu můžeme pochopit jako způsob odmítnutí „subjektivistického esteticismu“, toto zkoumání nezploštuje filozofii umění, neznamená jednostranný formalismus, ale naopak umožňuje soustředit se na základní rovinu díla, na „rovinu klíčovou“. Na této rovině dochází k tomu podstatnému v obraze, k „setkání“ malby a apriori, kterým je výkladový klíč.⁵⁴ Díky tomuto setkání obsahuje obraz „světový názor“, ale nikoli ve smyslu toho, co se vyjadřuje ve vyšších vrstvách obrazu, tedy ve vrstvách zobrazených předmětů nebo literárního tématu. Díky tomuto setkání se otevírá „svět“, tedy to, co je v obraze „nejdůležitější a rozhodující“.⁵⁵

Z tohoto hlediska připouští Patočka dokonce určitou přednost Riegla před Ingardenem, protože soustředění na haptické a optické momenty, mezi kterými se v Rieglově pojetí styl vyvíjí, znamená to, že estetickým kvalitám přiznáme v uměleckém díle funkci, která sice není zanedbatelná, je však v podstatě podružná či „podmíněná“.⁵⁶ Patočka také říká, že Rieglova analýza vývoje stylu pojala proměny stylu jako proměny uměleckého chtění „mezi póly haptiky a optiky“, a prolomila tak „estetizující pojetí“ uměleckého díla,⁵⁷ tedy pojetí přiznávající uměleckému dílu funkci ušlechtilé zábavy. V Patočkově pojetí je však nezbytné uměleckému dílu přiznat významnější účel. Patočka dochází k tomu, že klíč dává uměleckému dílu, a výtvarnému dílu zvlášť, význam „čistého porozumění bytí“, díky kterému se zjevuje „svět“, a umožňuje nakonec to, že se zobrazený předmět „zjevuje na obraze obestřen září bytí“.⁵⁸ V této souvislosti můžeme také poznamenat, že Patočka dochází k tomu, že – na rozdíl od Ingardenových názorů – Rieglova koncepce uměleckého chtění do značné míry souhlasně rezonuje s těmito názory na účel umění. V rukopisu „Rieglovo pojetí antického umění“ (1972) upozorňuje Patočka na to, že úkol umění v Rieglově pojetí vývoje od haptického po optický způsob uchopení individuality

⁵¹ J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 499.

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tamtéž, s. 500.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 504.

⁵⁸ Tamtéž, s. 509.

věci snad skutečně „spocívá v pojetí, v pochopení jsoucna v jeho bytí“.⁵⁹ Přitom takový úkol umění v Rieglově pojetí nepředstavuje „výslovný úkol a téma“. Riegl předpokládá, že umění uchopení individuality věci činí „bez programu“ a „bez reflexe“.⁶⁰ Patočka dále říká, že „umělecké chtění“ chce „zjev, výtvor“, který ukazuje „bytí“ a který je považován umělcem a těmi, k nimž se umělec obrací, za „pravdivý“.⁶¹ Z hlediska Rieglovy koncepce je umělecké dílo výtvor, který teprve ukazuje svět v jeho vlastní „povaze“, protože toto uchopení povahy světa ve vjemové skutečnosti není dostupné, a to vzhledem k její „typické neurčitosti“.⁶²

Dodáváme, že kriticky se Patočka zmiňuje i o Ingardenově pojetí metafyzické kvality, tedy určité „atmosféry“, kterou jsou v obraze obestřeny zobrazené věci a zobrazení lidé. Metafyzickou kvalitu – tedy například „magično, extatično, démonično“ – považuje Ingarden za významnou esteticky hodnotnou kvalitu. V jeho pojetí k sobě metafyzická kvalita strhává divákovu pozornost a v určitém smyslu do ní „úští“ ostatní esteticky hodnotné kvality obrazu.⁶³ Patočka v této souvislosti konstatuje, že budeme-li uvažovat o klíčovém významu základní vrstvy obrazu, musíme připustit, že ve skutečnosti je právě tato vrstva vlastní „metafyzickou vrstvou“, že vlastní metafyzickou funkci nese právě tato vrstva, a nikoli atmosféra, o které hovoří Ingarden.⁶⁴ Tato metafyzická funkce základní vrstvy spocívá v samotném založení obrazu jako obrazu, protože v obraze se fixuje určité porozumění bytí a otevírá se svět. Porozumění bytí je to, co „vede a řídí“ uměleckou tvorbu a způsob, kterým tvorba nechává zjevovat „imaginární, neskutečné jsoucno“ na základě rekonstruovaných aspektů.⁶⁵

VI. Závěr

V této studii jsme se pokusili postihnout Patočkovy názory na problém stylu ve výtvarném umění. Vycházeli jsme především z Patočkovy interpretace Ingardenovy koncepce výtvarného díla, povšimli jsme si však i Patočkových názorů na koncepcce některých starších myslitelů, zvláště A. Riegla. Přesto, že Patočka vyzdvihuje přínosnost Ingardenovy koncepce ve vztahu k problematice vývoje stylu ve výtvarném umění, ve věci chápání vlastního smyslu výtvarného díla se ukazuje zásadní rozdíl jeho pojetí od koncepce Ingardenovy. Patočka se v několika momentech pokouší sblížit Ingardenovy názory s Heideggerovou ontologicky orientovanou koncepcí uměleckého díla. Patočka zejména ukazuje, že rozdílné způsoby rekonstruování aspektů znázorněných předmětů znamenají především fixaci rozdílných způsobů porozumění bytí. „Svět“ se v obrazech ukazuje různým způsobem na základě rozdílných způsobů zpracování rekonstruovaných aspektů zobrazených předmětů. Patočka připomíná i roli materiálu, kterým je obraz spojen s určitou historickou situací, to znamená se způsobem, kterým se určitému historickému

⁵⁹ J. Patočka, Rieglovo pojetí antického umění, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha, 2004, s. 267.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ J. Patočka, Winckelmannovo pojetí stylu, viz výše, s. 259.

⁶² J. Patočka, Rieglovo pojetí antického umění, viz výše, s. 267.

⁶³ R. Ingarden, O budowie obrazu, viz výše, s. 60–61.

⁶⁴ J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, viz výše, s. 500.

⁶⁵ J. Patočka, K Ingardenově ontologii malířského díla, viz výše, s. 508.

společnosti, k němuž umělec náleží, otevírá bytí. V samotném materiálu, tedy v „zemi“, můžeme stopovat tajemství odhalování určitého porozumění jsoucímu, kterým jsou však zároveň jiné možnosti porozumění zakryty. To se ostatně odráží ve vrstevnaté výstavbě obrazu, protože způsob rekonstruování aspektů rozhoduje o samotném charakteru věci, se kterými se v imaginární oblasti můžeme setkat. Tato imaginární oblast však slouží k vyjádření toho, co člověk určité doby samozřejmě považuje za svět. A proto ani samotný umělec nepřistupuje k materiálu s tendencí podávat určitou teorii, cosi samostatně objevovat nebo tematicky formulovat. Stylový vývoj výtvarného umění se tedy nakonec jeví jako vývoj způsobu porozumění bytí, jako vývoj chápání toho, co svět je. Z hlediska této ontologické relevance výtvarného díla se Patočkovi nakonec jeví jako blízká koncepce Rieglova, protože Riegl na rozdíl od Ingardena směřuje k tomu, že umělecké dílo vždy určitým způsobem uchopuje skutečnost, redukuje její neurčitost, a podává ji tedy v její vlastní povaze. Naproti tomu Ingardenovo zdůrazňování významu estetických hodnotových kvalit výtvarného díla se Patočkovi jeví jako neopodstatněné.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Heidegger, M., Zrození uměleckého díla, *Orientace*, 1968, roč. 3, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83, 1969, roč. 4, č. 1, s. 84–94.
- Ingarden, R., *Studia z estetyki, tom drugi*, Państwowe wydawnictwo naukowe, Warszawa 1958.
- Patočka, J., *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Riegl, A., *Spätromische Kunstindustrie*, Österreichische Staatsdruckerei, Wien 1927.
- Winckelmann, J. J., *Dějiny umění starověku. Stati*, Odeon, Praha 1986.

THE ONTOLOGY OF STYLE: PATOČKA'S REFLECTIONS ON STYLE IN THE PLASTIC ARTS

Summary

In this article, the author considers Jan Patočka's views on the development of style in the plastic arts. He first points out Patočka's interpretation of the views of earlier thinkers who considered style, particularly Winckelmann and Riegl. He then concentrates on Patočka's emphasis on the usability of Ingarden's conception of the work of art for the renewal of investigating style. Patočka demonstrates that Ingarden's conception of the art work as a stratified construction usefully reveals stylistic changes in the development of the plastic arts. From a certain angle, however, Ingarden's conception of the work of art seems to Patočka to be wanting, because it is unable to explain what the meaning of stylistic change actually is. In this connection, the author points out the influence of Heidegger's conception of the truth of a work of art, which occurs in the work as strife between two sides of being – the world and the earth. From the standpoint of this ontological orientation, Patočka criticizes Ingarden's conception of the work of art, which concentrates on the emergence of aesthetically valuable qualities in the viewer's aesthetic experience. The author therefore emphasizes that the development of style in the plastic arts eventually appears to Patočka to be the development of the presentation of the truth of being.