

3. ARGUMENTIZACE INGARDENOVA POJETÍ LITERÁRNÍHO DÍLA

Cílem následující kapitoly bude jednak zhodnotit námitky angloamerických filozofů a estetiků vznesené vůči Ingardenově teorii literárního díla, přičemž bude zde vycházet především ze závěrů předchozí kapitoly a vynasnažíme se zvážit kritické námitky angloamerických badatelů v intenci Ingardenova myšlení a tato zdůvodnění uvést ve formě argumentů, jednak se pokusíme nahlédnout Ingardenovu teorii prizmatem analytické estetiky, která je tradičním směrem anglosaské filozofie a estetiky a současně jednou z hlavních linií rozvíjejících soudobou diskuzi o ontologii umění. Podle Beardsleyho, jehož lze považovat za emblematickou postavu analytické filozofie, lze estetiku chápat jako teorii umělecké kritiky. Navážeme-li na tento výklad, bude rovněž naším úkolem zkoumání možných důsledků Ingardenova pojetí literárního díla pro axiologii.

3.1. Reakce na angloamerickou kritiku v intencích Ingardenovy teorie

Nejdříve zmiňme alespoň krátce závěry několika zajímavých pozorování, která lze učinit na základě dosavadního zkoumání. Již v úvodu byla zmíněna skutečnost o pozoruhodně malé reflexi Ingardenova přínosu k soudobé diskuzi o tématu ontologie umění. Nyní můžeme tuto situaci charakterizovat blíže. Ačkoliv je Ingardenova teorie primárně koncipována ve vztahu k ontologii a zkoumání, které jsme označili za *epistemologickou bázi* Ingardenovy teorie, je spíše rozpracováním základní teorie, jsou to právě epistemologické konsekvence, které jsou hlavním předmětem zájmu angloamerických filozofů a estetiků. Výrazně opomíjeny jsou

Ingardenovy teze znázorněné v přehledovém schématu jako „způsoby bytí literárního díla“, tedy ona část, kterou jsme označili jako *fyzilogií* literárního díla. Tato oblast, často inspirativní pro teorie hermeneutiky, je mezi angloamerickými estetiky a filozofy zcela opomíjena.

Cílem následující části textu je ověřit oprávněnost představených kritických přístupů ze strany angloamerických badatelů v rámci Ingardenovy teorie. Vybraná Ingardenova stanoviska se pokusíme představit ve formě argumentu (a sice tehdy, bude-li možné argument na základě Ingardenova přístupu sestavit s odvoláním na přímé prameny).

3.1.1. Ad stratifikace

Závěry tohoto tématu přinesly čtyři základní připomínky k Ingardenově teorii. První z nich, směřující obecně proti nutnosti zavádění zvláštní ontologie pro umělecká díla, formuloval Howell v příspěvku *Ontology and the Nature of Literary Work*²⁸¹. V tomto směru lze opět připomenout Ingardenův původní záměr, který jej vedl k sepsání *Uměleckého díla literárního*. Motivem nebylo objasnění ontologie jako disciplíny, či vypracování specifické ontologie literárního díla, ale právě naopak – literární dílo zde sloužilo pouze jako vhodný příklad *intencionálního předmětu* s určitým vztahem k reálnému i ideálnímu způsobu bytí. Literární dílo zde tedy není představeno jako ontologicky privilegovaná entita, ale jako entita, jejíž podstatu a způsob bytí je žádoucí zkoumat. Zajímavá je však Howellova otázka, která se ptá po důvodu stratifikovaného pojetí podstaty literárního díla. Proč Ingarden volí za základní charakteristiku literárního díla právě jeho vrstevnatost? „(...) *v literárním díle lze rozpoznat předmět se zcela zvláštní výstavbou* (...)“²⁸² tvrdí Ingarden. Právě výstavba se mu stává východiskem pro sledování *podstatné anatomie*, kterou ve snaze o autonomní charakterizaci literárního díla (motivované přesvědčením o neplatnosti psychologického pojetí literárního díla) prohlašuje za základní kritérium identity literárního díla. Pokusme se tuto Ingardenovu tezi formulovat v prostém ingardenovském *modus ponens*:

1. Má-li literární dílo podstatu, pak podstata literárního díla musí být dána jeho stratifikovanou výstavbou.
2. Literární dílo má podstatu.

Tedy: Podstata literárního díla je dána jeho stratifikovanou výstavbou.

281 HOWEL, Robert. *Ontology and the Nature of the Literary Work*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 60, 2002.

282 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 21.

V přímé návaznosti lze nahlédnout druhou námitku vůči vrstevnatému uspořádání literárního díla odkazující především na příspěvky Simonse²⁸³ a Shustermana,²⁸⁴ kteří se ptají po důvodech pro zavedení vrstev právě v počtu čtyř. Jako obzvláště problematické se jeví zapojení *zvukové vrstvy* jako podmínky nutné pro podstatu, a tedy identitu literárního díla. Především Shusterman upozorňuje na skutečnost nedostatečného zdůvodnění pro zavedení *zvukové vrstvy*. Jako stejně oprávněnou v případě zařazení *zvukové vrstvy* vidí akceptaci vrstvy grafické či grafického zápisu. *Zvuková vrstva* je podle Ingardena součástí literárního díla proto, že každé takové dílo nutně sestává ze slov, která jsou složena jednak ze *zvukové podoby*, jednak z *významu*.²⁸⁵ Nejen, že se tak již na úrovni slov v Ingardenově pojetí konstituuje význam literárního díla, ale důraz je kladen rovněž např. na rytmus, melodii a tempo, jež jsou právě *zvukovým aspektem* slova. Tato skutečnost se jeví jako opodstatněná výrazněji ve vztahu k poezii a těm literárním žánrům, kde je přítomnost *zvukové vrstvy* odůvodněna estetickou relevancí *zvukové podoby* slova. Toto zdůvodnění však nepřekonává problém nastíněný Shustermanem, totiž zda by stejnou úlohu v modu vizuálního vnímání neplnila i grafická podoba díla. Proti grafickému zařazení by bylo možné argumentovat s odvoláním na literaturu ve formě ústního podání. Zdá se totiž, že Ingardenovým zdůvodněním pro uchování *zvukové podoby* je nutný vztah slova a řeči k literárnímu projevu. „*Zvuková vrstva tvoří podstatnou konstituents literárního díla: kdyby odpadla, muselo by přestat existovat i celé dílo, ježto významové celky nutně vyžadují jazykový zvukový materiál.*“²⁸⁶ V Ingardenově systému je však důležitější skutečností přesvědčení, že *zvuková podoba slova*, oproti grafickému záznamu a její *identický zvukový tvar* je současně nosičem *literárního významu*.²⁸⁷

Pokusíme-li se v intencích Ingardenova myšlení rekonstruovat jeho zdůvodnění nutnosti *zvukové podoby* slov jako součástí podstaty literárního díla ve formě argumentu, lze formulovat následovně:

1. Všechna literární díla se nutně vyjadřují prostřednictvím slov.
2. Součástí slova je jeho *zvuková podoba*.
3. *Zvuková podoba* slov je součástí vyjádření literárního díla.
4. Vše, co je součástí vyjádření literárního díla, se podílí na identitě literárního díla.

283 SIMONS, Peter. Strata in Ingarden's Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

284 SHUSTERMAN, Richard. Ingarden, Inscription, and Literary Ontology. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.

285 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 47.

286 *Ibid.*, s. 72.

287 Srov. pozn. 39 a 41.

Tedy: *Zvuková podoba* slov je součástí identity literárního díla.²⁸⁸

Úvahy o roli *významu* nás vedou přímo i ke kritice obsažené v Simonsově příspěvku.²⁸⁹ Ten však na rozdíl od výše uvedeného uvádí, že *syntax* v jeho smyslu v Ingardenově vrstevnaté koncepci chybí, respektive, že *vrstva zvuková* (tedy standardně *syntax*) spolu s *vrstvou významových celků* plní funkci fonetiky a sémantiky (dohromady hovoří o lingvistických vrstvách). Na základě Ingardenovy teorie není rozlišení v klasickém Morrisově schématu²⁹⁰ sémantiky – syntaktiky a pragmatiky zřejmé a nutno dodat, že zmíněné lingvistické pojetí literárního díla ani není zamýšleným cílem Ingardenovy teorie. Lze se proto pouze domýšlet, jakou roli by která vrstva v Morrisonově systému plnila. Neznamená to však, že by Ingarden zjevný vztah mezi literaturou a jazykem opomíjel (obzvláště pro hermeneuticky orientované filozofy může být zajímavé, že namísto pojmu *jazyk* hovoří Ingarden o *řeči*).

Vždyť za své si musíme ujasnit, v jakém smyslu je zde výraz „řeč“ používán, dále pak, zda v literárním díle tvoří – jak tvrdí někteří badatelé – pouhý, snad nepostradatelný, přece však toliko prostředek, který jenom umožňuje přístup k literárnímu dílu, nebo zda je spíše podstatnou

288 Nasnadě je však ještě jeden problém, který v rámci angloamerické recepcí významně nezazněl – totiž problém související s překladem děl. Je intuitivně přijatelné (a praxe autorského práva tuto intuíci naplňuje), že překladem děl, kdy se nutně proměňuje přinejmenším zvuková podoba slova, nevzniká dílo nové, odlišné od textu v originálním jazyce. Je snad obrat „existuje překlad díla x“ zavádějící, jak by pravděpodobně připomenul pozdní Wittgenstein? Ale není-li, co znamená genitiv „překlad x“? Jestliže je ta fráze faktická, pak dílo je čistá sémantika, bez ingardenovské první „syntaktické“ vrstvy. Je snad Tolstého *Vojna a mír* v ruštině jiný román než jeho česká mutace? Když tedy Ingarden postuluje zvukovou vrstvu jako ontologicky nutnou podmínku identity, podle všeho je v ostrém nesouladu se základními intuicemi spjatými s naším chápáním toho, co literární dílo je. Opakovaně tak narážíme na problém, zda převodem díla vznikne dílo nové. Ingardenova zvuková vrstva však dle autora *Uměleckého díla literárního* nepředstavuje „řeč ve smyslu, se kterým se hovoří např. o „anglickém jazyce“(…)“. (Roman Ingarden. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 46.) Jedná se především o zvukovou strukturu – tvar (dle Ingardena o „identický zvukový tvar“), který je současně nositelem významu. Překladem díla z jednoho jazyka do druhého pak podle Ingardena nevzniká dílo identické, ale za předpokladu, že jsou převedeny významy slov a zachovány estetické vlastnosti, dílo esteticky ekvivalentní. Tato skutečnost se jasně vyjevuje právě v poezii, která je těsně spjata s melodií, rytmem a tempem. Překlad poezie se snaží zachovávat obsah básně, ale vzhledem k vyšší potřebě zachování „hudebního“ charakteru řeči je nutné často nevolit přesný překlad významu jednotlivých slov na úkor zachování melodie, rytmu a tempa verše. *Označující* – skvrny či zvuky – jsou tedy dle Ingardena nutnou podmínkou fixace významu literárního díla. To, co bývá standardně, jakkoli problematičtěji, považováno za *syntax* (skvrny či zvuky), stalo by se tedy v Ingardenově ontologii součástí sémantiky. Jelikož se však nejedná, jak bylo uvedeno, o problematiku hlouběji rozpracovanou v rámci angloamerické recepcí Ingardenovy filozofie, a tedy nespadá do hlavního zájmu našeho zkoumání, ponecháme možnost dalšího výzkumu v tomto směru pro příští bádání.

289 SIMONS, Peter. Strata in Ingarden's Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

290 Srov. MORRIS, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1938, s. 28– 50.

*konstituentou díla samotného, a to konstituentou, jejíž úloha bude závažná, zvláště jedná-li se o dílo umělecké.*²⁹¹

O vztahu k jazykovým funkcím hovoří Ingarden v *Uměleckém díle literárním* vskutku pouze na úrovni prvních dvou vrstev. Současně dodává, že jazyk ve smyslu angličtiny či němčiny není ve *zvukové vrstvě* obsažen. „Jedná se nám výlučně o to, že se v každém literárním díle vyskytují jazykové útvary – slova, věty, souvislosti vět.“²⁹² Zde již v rovině *zvukové vrstvy* hovoří o slovu jako nositeli významu i *zvukové podoby*. Tuto *zvukovou podobu* slova lze uvažovat dle Saussura²⁹³ jako *označující* – pouhé zvuky bez významu. Význam slova spočívající ve *vrstvě významových celků* je možné považovat za *označované*. Chápeme-li tedy syntax saussurovsky jako vztah mezi dvojicí *označující / označující*, zdá se, že předmětem Simonsovy kritiky je spíše absence gramatiky příslušející konkrétním jazykům – správně utvořených dvojic *označující / označované* – v Ingardenově teorii, která však nemusí, alespoň dle Ingardenova výroku v poslední uvedené citaci, být nutně součástí *podstatné anatomie* díla.

Poslední relevantní námitky vůči stratifikaci literárního díla jsou obsaženy v McHaleho příspěvku,²⁹⁴ ale okrajově i v Simonsově textu. Směřuje k možnosti aplikace pojetí literárního díla jako vrstevnatého útvaru na texty moderní a postmoderní literatury. Zatímco Simons tvrdí, že *longitudinálně temporální* pojetí díla porušují příklady děl moderní literatury, McHale poukazuje na problémy spojené s postmoderní poezií. Námitka McHala je problematizována nejasným vymezení postmoderní poezie. Budeme však vycházet z obecné charakteristiky postmoderní literatury, která za její hlavní rysy považuje eklektický přístup a použití vnitřních citací a aluzí. McHale poukazuje na Ingardenovu myšlenku, že vrstevnatá struktura díla je pomyslným vnitřním lešením, které zůstává z vnějšího pohledu na dílo nepozorováno. Zadruhé pak, že samo dílo předpokládá, či dokonce vyžaduje více možných čtení, vytváří vícero vlastních „světů“. První námitku vskutku mnohá díla moderní literatury porušují (často uváděným příkladem je Joycův Odysseus) tím, že záměrně poukazují na vnitřní výstavbu románu. Skrytost onoho pomyslného lešení, tedy Ingardenovy *podstatné anatomie*, však není formulována jako nutná podmínka, nýbrž jako empirická nahodilost. „(...) v důsledku svébytnosti jednotlivých vrstev stává se každá z nich svým vlastním způsobem viditelnou v celku díla a přispívá něčím osobitým k výslednému rázu celku, něčím, bez čeho by fenomenální jednota díla doznala újmu.“²⁹⁵ Čtyři vrstvy navíc v Ingardenově pojetí tvoří nutnou podmínku *podstatné*

291 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 46.

292 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 46.

293 SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, s. 90–110.

294 McHALE, Brian. Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry. In: *Poetics Today*. Vol. 8, no. 1, 1987.

295 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 42.

anatomie: „(...) v každém literárním díle je sice nepostradatelný určitý počet a výběr vrstev, že však přesto podstatná výstavba jednotlivých vrstev umožňuje jak měnící se úlohu každé z nich, tak i výskyt vrstev nových, jež se objevují ve všech literárních dílech“.²⁹⁶ Jinými slovy Ingarden nepopírá možnost odlišné kompozice dalších prvků ve výstavbě dle žánrového rozlišení. Jiného rázu vůči moderním románům je námitka Simonsova, která poukazuje na časté záměrné rozrušování kategorie času u tohoto typu literatury, a tedy nesoulad s Ingardenovým požadavkem na *logitudinálně temporální* charakter literárních uměleckých děl. Záměrné rozrušení kategorie času, jež je časovou součástí moderních literárních děl (např. v dílech autorů jako jsou Woolfová, Proust, atd.), by tedy mělo porušovat Ingardenovu tezi o časovém uspořádání díla. Ingarden však časové uspořádání díla chápe především jako „uspořádání posloupnosti“ v dílech vystavěných v rámci jakýchkoliv časových charakteristik. „(...) každé umělecké dílo literární v sobě obsahuje jisté uspořádání posloupnosti, určitý poziční systém fází. Každá fáze při tom sestává z odpovídajících fází všech spolu souvisejících vrstev díla a je určitým způsobem kvalifikován tím, že se nachází právě na tomto a na žádném jiném místě.“²⁹⁷ Teze o *longitudinálně temporálním* uspořádání díla tak klade nároky na uchování posloupnosti daného díla, tedy, že dílo nelze beze změny významu číst mimo tuto posloupnost, nikoliv však na vnitřní obsahovou chronologii děje. McHaleho poznámka o možnostech různocnění jako specifiku postmoderní literatury pak rovněž zdá se zásadně Ingardenův systém ve skutečnosti nezpochybnuje. Uvážíme-li Ingardenovu základní tezi o autonomii literárního díla, je tato vlastnost v díle pouze potencionálně dána, realizována je teprve na úrovni čtenářské *konkretizace*. Námitka by tak nesměřovala k *ontologické bázi* díla a tedy k jeho výstavbě, ale ke způsobům jeho *konkretizace*.

3.1.2. Ad intencionalita

Problém *intencionality* lze shrnout do dvou základních otázek: 1/ Jaká je v Ingardenově systému role *autorské intence*? 2/ Jaká je podstata *fiktivních entit*? Jedním ze základních postulátů Ingardenova pojetí literárního díla je jednoznačná autonomie literárního díla: „(...) autor a jeho dílo tvoří dvě heterogenní předmětnosti, které již kvůli své radikální heterogennosti musí být zcela odděleny“.²⁹⁸ Přesto je základním motivem Ingardenovy práce obhajoba literárního díla coby *intencionálního předmětu*, tedy předmětu tak či onak podstatně souvisejícího s vědomím autora a mentálními procesy spojenými s autorskou tvorbou. Tuto zdánlivou nesourodost řeší Ingarden, inspirován Husserlem, zavedením *propůjčené intencionality*.

296 *Ibid.*, s. 42.

297 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 309.

298 *Ibid.*, s. 37.

Intencionální mínění, obsažené ve významu, takřikajíc zrcadlí intencionální mínění, obsažené v aktu, kterým se význam propůjčuje. Intencionalita slova je intencionalitou propůjčenou odpovídajícím aktem. Zatímco však v aktu vědomí obsažené intencionální mínění tvoří konkrétní, reálný moment aktu a s celým aktem sdílí jeho absolutní způsob bytí (existuje ve stejném smyslu jako akt sám), znamená slovu propůjčené intencionální mínění nejen cosi vůči aktu vědomí plně transcendentního, nýbrž zároveň něco, čemu přísluší zcela odlišný modus bytí, a to takový, že zde příslušná předmětnost sama v sobě poukazuje na jiné bytí, z něhož pramení a na které je odkázána.²⁹⁹

Literární dílo je tedy ve svém vzniku závislé na mentálních aktech autora, nicméně dále existuje zcela autonomně.³⁰⁰ Na základě toho lze předpokládat, že *autorská intence* rovněž nebude součástí významu literárního díla. Zůstává však otázka, ke které se však vrátíme v části o úloze *konkretizace a míst nedourčenosti*, jakou podmínkou je zaručena „správná“ interpretace, není-li jí právě autorský záměr.³⁰¹ Ve formě argumentu by bylo možné představit Ingardenův postoj následovně:

1. Literární dílo je intencionální předmět s propůjčenou intencionalitou.
2. Vše, co má propůjčenou intencionalitu, existuje nezávisle na autorské intenci.
3. Vše, co existuje nezávisle na autorské intenci, existuje autonomně.³⁰²

Tedy: Literární dílo existuje autonomně.

Tématem podstaty *fiktivních entit* se v rámci angloamerické recepcce zabývají Thomassonová³⁰³ a Smith,³⁰⁴ kteří hovoří o *fiktivních entitách* jako o ontologicky specifickém druhu. Oba zmínění autoři kladou v Ingardenově pojetí důraz na důsledné rozlišování mezi obsahem intencionálního aktu a *intencionálním předmětem*. Rozdíl mezi nimi navazuje na výše uvedené, totiž že *intencionální předměty*, v tomto případě *fiktivních entity*, nemusí mít objektivní koreláty ve skutečnosti, přičemž jako intencionální entity *sui generis* „existují“ dále bez vazby na autorskou intenci. Ve výkladu Thomassonové dokonce není *autorská intence* postačující ani ke vzniku *fiktivní entity* samé, ta je dotvářena ve své autonomii teprve tehdy, kdy je dotvořena ve vztahu k reálnému předmětu, tedy v případě literatury ve chvíli, kdy je popsána

299 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 110.

300 Vzpomeňme na Daviesovo zařazení Ingardena mezi zastánce mentalistického pojetí uměleckých děl zařazený v kapitole 2.2. *Intencionalita*. Srov. DAVIES, Stephen. *Ontology of Art*. In: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

301 Podobnou kritiku vyslovuje ve svém příspěvku rovněž Brunius. Srov. BRUNIUS, Teddy. *The Aesthetics of Roman Ingarden*. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 30, no. 4, 1970.

302 Ingarden sám by pravděpodobně užil slabšího pojmu „relativní autonomie“ či specifická podoba „ontologické heteronomie“.

303 THOMASSON, Amie. *Fiction and Intentionality*. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 56, no. 2, 1996.

304 SMITH, Barry. *An Essay in Formal Ontology*. In: *Grazer Philosophische Studien*. Vol 6, 1978.

v literárním díle. Zde je však často tato autonomie pouze využita k tomu, aby byla přejata intencí čtenářskou. Ve svém autonomním bytí jsou tedy *fiktivní entity* de facto nedostupné. Platí-li podobná paralela v případě celého literárního díla, pak by i možnosti poznání literárního díla samého byly významně omezené.

3.1.3. Ad quasisoudy

Do široce vymezeného tématu vztahu literatury a pravdy lze zařadit problematiku *quasisoudů*, přičemž dle představení tohoto tématu je Ingardenův koncept podle angloamerických badatelů problematický převážně ve třech bodech. První námitka, upozorňující na sporný vztah mezi kognitivním potenciálem literárních děl a nutností zachování formy, není zamýšlena jako kritika specifická pro Ingardenovo pojetí literárního díla, ale vztahuje se k postoji zaujímanému skupinou filozofů, mezi které Swirski³⁰⁵ Ingardena zařazuje. Tuto skupinu označuje Swirski jako „umírněné dualisty“ a jejich stanovisko zjednodušeně charakterizuje jako souhlas s kognitivním potenciálem literárního díla, nesrovnatelným však s vědeckým dílem. Tuto námitku, známou z obecné diskuze o kognitivní funkci umění,³⁰⁶ respektive literatury, lze formulovat rovněž následovně: je intuitivně přijatelné, že literární díla přináší určitý kognitivní zisk. Ačkoliv poznání z literárních děl nepřináší poznatky nové,³⁰⁷ které bychom dříve neznali (často se jedná o pravdy etické či existenciální), jejich novost spočívá v umělecké formě, jíž jsou vyjádřeny. Má-li však být jedním ze základních rysů pravdy možnost jejího zobecnění, pak by mělo být možné poznatky literárního díla parafrázovat bez zachování formy vyjádření. Vztah pravdivosti a literárního díla charakterizuje Ingarden podle Swirského prostřednictvím *quasisoudů*. „Jako ‚pravdivost‘ ve striktním smyslu chápeme určitý vztah mezi pravou jistící větou³⁰⁸ a mezi objektivně existující skutečností, vytčenou obsahem větného smyslu,“ říká Ingarden.³⁰⁹ O pravdivosti vět v literárním díle uměleckém nelze podle Ingardena v tomto smyslu hovořit. Současně však přiznává, že „(...) básník chce ve svém díle sdělovat jakousi ‚pravdu‘.“³¹⁰ Zavedením konceptu *quasisoudů* se Ingarden snaží charakterizovat specifickou podobu soudů v literárních dílech. Soud v logickém slova smyslu podle Ingardena „(...) uplatňuje nárok, že prostřednictvím jeho obsahu určená předmětná situace se nevyskytuje jako ryze intencionální, nýbrž faktic-

305 SWIRSKI, Peter. Literature and Literary Knowledge. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 31, no. 2, 1998.

306 Argumenty pro et contra formulovali Gordon Graham v článku *Aesthetic Cognitivism and the Literary Arts* a Jerome Stolnitz v příspěvku *On the Cognitive Triviality of Art*.

307 Stolnitz hovoří o tzv. kognitivní trivialitě.

308 Respektive „tvrdiví větou“ – viz pozn. č. 44.

309 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 301.

310 *Ibid.*, s. 301.

ky existuje jako v opozici k soudu začleněná do autonomní sféry existence“.³¹¹ *Quasisoudy* – soudy v literárních dílech, nespĺňují podmínku „reálné existence“ předmětných situací, které rozvrhují. Na základě toho nespĺňují věty literárních děl podmínku pravdivosti, která může vzniknout pouze ve vztahu mezi větou a objektivně existující skutečností. Poznání literárního díla nemůže být tedy de facto nikdy „pravdivé“ v tomto, dle Ingardena logickém smyslu slova. Na základě tohoto tvrzení by však bylo namísto řadit Ingardena spíše k filozofům odmítajícím možnost kognitivní funkce literatury. Poznání, které dle Ingardena můžeme získat četbou literárních děl, ona pravda, kterou se snaží vyjádřit básník, ovšem dle autora *Uměleckého díla literárního* spočívá v *idei díla*. „*Idea*‘ díla (...) spočívá v názorné sebe prezentaci bytostné souvislosti, existující mezi určitou znázorněnou životní situací jako kulminační fází předchozího vývoje a metafyzickou kvalitou, která se na této situaci sama vyjevuje a z jejího obsahu čerpá jedinečné zabarvení.“³¹² Literární dílo tedy dle Ingardena nepřináší poznatky, jejichž pravdivost je nutné ověřovat ve vztahu k objektivnímu světu. Kognitivní potenciál literárního díla spočívá v jeho schopnosti znázorňovat životní situace takovým způsobem, že poukazuje na jejich souvislosti s *metafyzickými vlastnostmi* – často upozorněním na existenciální či etický rozměr takových situací. Shrňme Ingardenovo stanovisko v podobě dvou argumentů.

1. Literární dílo obsahuje *quasisoudy*.
2. *Quasisoudy* se nevyjadřují o objektivní skutečnosti.

Tedy: Literární dílo nepřináší poznání o objektivní skutečnosti.

A současně platí následující argument.

1. Každé literární dílo obsahuje *ideu*.
2. Každá *idea díla* poukazuje na *metafyzické kvality*.
3. *Metafyzické kvality* vždy popisují existenciální a etické aspekty životních situací.
4. Existenciální a etické aspekty životních situací jsou formou poznání *sui generis*.

Tedy: Literární dílo může přinášet poznání *sui generis*.

Colombův příspěvek popisuje pojetí *quasisoudů* na základě srovnání s vědeckým dílem.³¹³ Jak v *Uměleckém díle literárním*,³¹⁴ tak v *O poznávání literárního díla*³¹⁵ stanovuje Ingarden poprvé pět, podruhé pak šest základních rozdílů mezi uměleckým a vědeckým literárním dílem. Na prvním místě se v obou případech vyskytuje přesvědčení, že všechny věty obsažené ve vědeckém díle, na rozdíl od děl uměleckých, vznášejí nárok na pravdivost. Ačkoliv Ingarden explicitně neformuluje

³¹¹ *Ibid.*, s. 168.

³¹² INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 305.

³¹³ COLOMB, Gregory R. Roman Ingarden and the Language of Art and Science. In: *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Vol. 35, no. 1, 1976.

³¹⁴ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 326–328.

³¹⁵ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 116–117.

své pojetí pravdy, lze jej vzhledem k odvolávání se na význam skutečnosti označit za zastávce určitého druhu korespondenční teorie. Jinak řečeno, rozdíl mezi uměleckým a vědeckým literárním dílem tkví v jejich rozdílném vztahu ke skutečnosti, přičemž soulad s fakty (respektive s onticky autonomními stavy světa) lze považovat za kritérium pravdivosti. Zatímco se vědecká díla podle Ingardena vztahují k realitě, vytváří umělecká díla *quasirealitu*, jejíž koncept lze chápat jako obdobný vzhledem k zavedené koncepci možných světů. V tomto terminologickém nastavení pak výroky vědeckých děl, popisující realitu, označuje Ingarden za soudy, zatímco výroky uměleckých děl za *quasisoudy*. Jeho úvahu bychom mohli zaznamenat ve formě prostého argumentu:

1. Vědecká díla obsahují výroky o onticky autonomních stavech světa.
2. Vše, co obsahuje výroky o onticky autonomních stavech světa, je pravdivé (nebo nepravdivé).

Tedy: Vědecká díla jsou pravdivá (nebo nepravdivá).

Hlavní Colombova námitka se vztahuje vůči striktnímu rozlišení uměleckých a vědeckých děl, které neodolává příkladům, jež je možné nacházet mezi literárními díly, jako jsou Horatiova *Ars Poetica* nebo Burtonova *Anatomie melancholie*. Oba tyto příklady lze řadit jak mezi vědecká, tak mezi umělecká díla. Na základě Ingardenova pojetí by pak tato díla paradoxně byla pravdivá a současně by na tuto pravdivost nevznášela nárok. Ingarden nicméně ve výčtu rozdílů mezi vědeckým a uměleckým dílem hovoří rovněž o uplatnění *esteticky valentních kvalit*,³¹⁶ které ve vědeckém díle mohou, ale nemusí být přítomny, zatímco v uměleckém díle je jejich přítomnost nutnou podmínkou. Podobně, jak upozorňuje i Colomb, lze nahlédnout Ingardenův přístup k roli *quasisoudů* v případě např. historických románů – i literární díla umělecká se mohou, nicméně nutně nemusí, vztahovat pravdivě k objektivní skutečnosti.

Ačkoliv při interpretačně vstřícném postoji vůči Ingardenově teorii rozumíme jeho záměr, jeví se Colombova námitka o přílišné hrubosti rozlišení vnitřně jasných rozdílů mezi uměleckým a vědeckým dílem jako oprávněná.

Posledním sporným bodem, na který v souvislosti s tématem *quasisoudů* poukazuje jak Colomb, tak McCormick,³¹⁷ je interpretace Ingardenova pojetí *reality*. Vzhledem k jeho koncepci *quasireality* a pojetí pravdy v intencích korespondenční teorie se tak jedná o zásadní kritiku. Dle McCormicka Ingarden explicitně nevysvětluje základní pojmy jako *realita*, *pravda* či *literární pravda*, přestože s těmito pojmy pracuje, případně jejich prostřednictvím definuje další termíny.³¹⁸ Tato si-

316 Srov. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 116–117. a INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 326–328.

317 McCORMICK, Peter. Literary Truths and Metaphysical Qualities. In: Dziemidok, Bohdan, McCormick, Peter (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.

318 Nutno podotknout, že McCormickova námitka by byla přesvědčivější v případě, že by autor sám nabízel možné definice těchto pojmů.

tuace umožňuje množství oprávněných a současně protichůdných interpretací, což ilustruje na příkladech pojmů *realita* a *literární pravda*. Jelikož se na základě těchto pojmů stanovuje termín *quasisoudů*, stává se tak pro McCormicka koncepcí sice důmyslnou, nicméně nedostatečně přesvědčivou právě z důvodu možnosti vnitřní nekoherence. Proti této námitce nelze v intencích Ingardenovy teorie argumentovat více, než jak jsme se pokusili v předchozích dvou námitkách k tématu *quasisoudů*. Současně však samotná nutnost tohoto domýšlení Ingardenových tezí a absence definice základních termínů je jednou ze zásadních námitek proti Ingardenově teorii.

3.1.4. Ad konkretizace a místa nedourčenosti

Výsledkem angloamerického zkoumání tématu *konkretizace a místa nedourčenosti* byly tři hlavní námitky, vztahující se převážně ke konceptu *konkretizace*. První námitka navazuje na Brinkerův příspěvek,³¹⁹ kde autor studie označuje za problematický vztah mezi *konkretizací* a intencionálním modem *znázorněných předmětů*. Brinker souhlasí s Iserovu kritickou námitku, že role čtenáře v Ingardenově konceptu čtení je omezena na pouhé dourčování *míst nedourčenosti*. Brinker navíc vnímá jako potenciálně paradoxní situaci, kdy je čtenář postaven před úkol doplňovat ona prázdná místa na základě své zkušenosti z reálného světa a současně je na něj kladena podmínka co možno nejmenšího odchýlení se od díla samého. Ingarden tento moment procesu *konkretizace* charakterizuje následovně:

(...) k tomu, aby čtenář zkonstituoval pokud možno úplně svět představený v literárním díle, musí – vyžaduje-li to text – číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které explicitě nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla. Na tomto dourčování a doplňování představených předmětů je mezi jiným založeno to, co nazýváme „konkretizováním“ světa předmětů představených v literárním díle. V něm se projevuje čtenářova vlastní tvůrčí činnost: musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno implicitě („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.³²⁰

Ingarden, jak tvrdí podle Brinkera Iser, omezuje roli čtenáře, ale činí tak z důvodu zachování autonomie a identity literárního díla. Úloha čtenáře je proto minimalizována, přestože ji, právě ve vztahu k *místům nedourčenosti* a potřebě jejich zaplňování, nelze zcela vyloučit. V této omezené míře pak čtenář čerpá ze zku-

319 BRINKER, Menachem. Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy. In: *Poetics Today*. Vol. 1, no. 4, 1980.

320 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 47.

šeností z reálného světa, ovšem i zde, jak bude později zmíněno, Ingarden klade požadavek na co možno největší interpretační blízkost záměru díla. „(...) *když při konkretizaci díla přistupujeme ke znázorňovaným předmětům, chápeme je už předem jako předměty plně určené a zapomínáme, že tu máme co činit s předměty ryze intencionalními.*“³²¹ Hovoříme-li však o *intencionalitě znázorněných předmětností*, nejedná se o intenci čtenářskou, ale o tzv. *propůjčenou intencionalitu* autorskou, jak již bylo zmiňováno v rámci zkoumání kritických připomínek k tématu *intencionality*. Vztah *konkretizace a estetického předmětu* lze vyjádřit následujícím argumentem:

1. Každá konkretizace mění literární dílo v estetický předmět.
2. Každá četba je aktem konkretizace.

Tedy: Četbou se vytváří z literárního díla *estetický předmět*.

Problematičtější se role čtenáře jeví v rámci námitek vznesených v Mitscherlingově příspěvku.³²² Jeho kritický výklad se zaměřuje na vztah mezi autorem *propůjčenou intencionalitou a konkretizací*. Mitscherling vznáší dvě základní námítky: 1/ *konkretizace* by měla postihovat pouze dílo samo, ale současně je úkolem čtenáře zaplňovat *místa nedourčenosti*; 2/ autorem *propůjčená intencionalita* přestává okamžikem vzniku díla (Mitscherling hovoří o „smrti autora“) dílo ovlivňovat, přesto čtenář spolupůří dílo společně s autorem. „*S literárním dílem můžeme esteticky obcovat a živě je postihnout pouze v podobě jedné z jeho konkretizací*“,³²³ tvrdí Ingarden. Společně s Mitscherlingerem zdůrazněme rozdíl, který autor zkoumaného pojetí literárního díla klade mezi autonomní literární dílo a jeho *estetické předměty*. *Konkretizace* je proces, kterým čtenář ustanovuje z uměleckého díla *estetický předmět*. Různost *konkretizací* vytváří mnohočetné a odlišné *estetické předměty* na základě jednoho autentického literárního díla. Tyto odlišné *estetické předměty* se však nachází již v rovině *epistemologické báze* literárního díla, zatímco *ontologická báze* usiluje o zachování identity literárního díla. Brinkerova námitka a první z námitek Mitscherlingových vztahující se právě k možnému sporu mezi autonomií díla, předpokládající hotovost a úplnost díla, a nutností čtenářova dourčování *míst nedourčenosti*, tak lze rozhodnout právě s odkazem na odlišnost teoretických rámců těchto dvou faktorů. I nečtené dílo je ve své danosti kompletní a nevyžaduje *intencionalitu* autora ani čtenáře. Pouze je-li dílo čteno, aktualizují se jeho potenciální vlastnosti. Podobně je tomu s *estetickými vlastnostmi* díla. Literární dílo se však v tomto bodě po aktualizacích již mění v *estetický předmět*, jež není identický s autonomním dílem. Vyjádříme uvedené opět ve formě jednoduchého argumentu:

1. Vše, co je k literárnímu dílu přidáno čtenářskou intencionalitou, již není součástí *ontologické báze* literárního díla.

321 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 339.

322 MITSCHERLING, Jeff. Concretization, Literary Criticism, and the Life of Literary Work. In: Chrudzinski, A. (ed.). *Existence, Culture, and Persons*. Frankfurt: Ontos, 2005.

323 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 334.

2. Čtenářská intencionalita se vždy projevuje v procesu *konkretizace*. Tedy: *Konkretizace* není nikdy součástí *ontologické báze* literárního díla.

Mitscheling do své první námítky zahrnuje rovněž odkaz na Ingardenovu analogii mezi čtenářovým přístupem k dílu ve smyslu *čistého zření*, tedy přístupu neovlivněnému jakoukoliv předchozí znalostí o reálném světě. Na základě této fenomenologické abstrakce by vskutku nebylo možné zaplňovat *místa nedourčenosti* obsažená v literárním díle. Domníváme se však, že k zaplňování *míst nedourčenosti* není potřeba (ani není žádoucí) omezit znalosti o reálném světě, ale pouze znalosti, které máme o díle samém.

Ke zvážení zůstává druhá Mitscherlingova námítka, totiž jakého druhu je vztah mezi autorem a čtenářem. Autor propůjčuje dílu *propůjčenou intencionalitu*, zatímco čtenář se k dílu intencionálně vztahuje prostřednictvím *konkretizací*, během kterých dochází k zaplňování *míst nedourčenosti*. Nelze však tvrdit, že mezi autorem a čtenářem nedochází k žádnému spojení. „*Umění básníka spočívá právě v tom, aby o psychických stavech a charakterových rysech ‚hrdinů‘ pouze nehovořil, nýbrž aby je představil v takových předmětných stavech, které určují a svou prezentační funkcí čtenáři sugerují prožitkové situace a aspekty, v nichž se dotyčné psychické reality vyjevují*“.³²⁴ Hlavní snahou Ingardenova pojetí je uchovat autonomní charakter literárního díla v jeho ontologickém základu. Neznamena to však vyloučení autora a čtenáře z epistemologických aspektů literárního díla. Procesem *konkretizace* se míní proces četby, během kterého dochází k poznávání literárního díla. Podobně se však dle Mitscherlinga vztahuje k dílu autor během tvorby. Mitscherling hovoří o *ko-kreatizaci*, ve smyslu spoluprorby autora a čtenáře. Ta však není nutně podmíněna čtenářovým dohledáváním *autorské intence*, ale utvářením *estetického předmětu* na základě stejného literárního díla. Dílo podle Ingardena neslouží jako zdroj informací o autorovi: „(...) *literární díla nejsou určena k tomu, aby plnila funkci informovat nás o autorovi*“.³²⁵ Současně však je čtenář nucen zaplňovat *místa nedourčenosti* v literárním díle s autorem *propůjčenou intencionalitou*: „(...) *estetický prožitek je do značné míry tvůrčí a vede ke zkonstituování estetického předmětu (...)*“.³²⁶ Prostředníkem mezi autorem a čtenářem je však pouze literární dílo samo.

Zbývá pokusit se zodpovědět poslední námítku angloamerické recepce vznesenou vůči Ingardenovu konceptu *konkretizace*. Vzhledem k výše uvedenému výkladu se však Marasova námítka³²⁷ vztahující se k rozdílu mezi Bergsonovým pojmem *aktualizace* a Ingardenovým pojmem *konkretizace* jeví být již spíše terminologickým sporem. Zjednodušeně řečeno je Ingardenovu pojetí vytýkáno spojení mezi statickým pojetím struktury literárního díla a dynamickým procesem *konkretizace*.

324 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, 276.

325 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 63.

326 *Ibid.*, s. 206.

327 Srov. MARAS, Steven. The Bergsonian Model of Actualization. In: *SubStance*. Vol. 27, no. 1, 1998.

Ingarden nepopírá možnost změny literárního díla ve smyslu *života* literárního díla. „1. *Literární dílo*, žije, jestliže se projevuje v komplexu konkretizací; 2. *literární dílo*, žije, jestliže se mění v důsledku stále nových konkretizací, které utváří příslušné subjekty odpovídajícím způsobem.“³²⁸ Vzhledem k nutnosti zachování identity literárního díla se však „dynamická“ složka literárního díla uplatňuje pouze ve vztahu ke *konkretizaci*. Argument zahrnující pojem *život* literárního díla je následující:

1. Během *konkretizace* čtenář zaplňuje *místa nedourčenosti*.
2. Na základě *doplňování míst nedourčenosti* konstruuje čtenář z literárního díla *estetický předmět*.
3. Konstruuje-li čtenář *estetický předmět*, pak se podílí na *životě* literárního díla. Tedy: Čtenář se podílí na *životě* literárního díla.

3.1.5. Ad estetický postoj, estetický předmět, estetický prožitek

Námítky angloamerického okruhu badatelů vznesené proti Ingardenově teorii poznávání literárního díla jsou reprezentovány nejvýrazněji ve vztahu k pojmům *estetický postoj*, *estetický předmět* a *estetický prožitek*. Ačkoliv se témata kritických příspěvků často vymezují vůči jednomu z trojice těchto pojmů, jejich vzájemná provázanost a podmíněnost nedovoluje oddělovat je striktně od sebe, a lze proto hovořit o jednom teoretickém konceptu. Pojmy *estetický předmět* a *estetický prožitek* podrobuje kritické analýze Iseminger v příspěvcích *Roman Ingarden and Aesthetics Object*³²⁹ a *Aesthetics Experience*.³³⁰ Polemicky navazuje především na teze obsažené v díle *O poznávání literárního díla*. Jak již bylo zmíněno, je potřeba brát v potaz také skutečnost, že stejný text publikoval Ingarden samostatně v roce 1961 v *Philosophy and Phenomenological Research*.³³¹

V první z Isemingerových studií³³² poukazuje autor na nadbytečnost pojmu *estetický předmět*, přičemž tuto nadbytečnost odůvodňuje odkazem na Ockhamovo pravidlo. V kritice postupuje Iseminger formou argumentu, ve kterém napadá Ingardenovu tezi, že „*Předmět estetického prožitku není totožný s žádným reálným předmětem*“.³³³ Isemingerova námitka tak spočívá v tom, že Ingarden odlišuje *estetický*

328 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 344.

329 ISEMINGER, Gary. Roman Ingarden and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973.

330 ISEMINGER, Gary. Aesthetics Experience. In: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

331 INGARDEN, Roman. Aesthetic Experience and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 21, no. 3, 1961.

332 ISEMINGER, Gary. Roman Ingarden and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973.

333 *Ibid.*, s. 417.

předmět od reálného předmětu nejasně a opodstatnění zavedení estetického předmětu je nedostatečné. Obdobně postupuje i v případě Ingardenova odlišování smyslového a specificky estetického vnímání. Estetický předmět Ingarden ustanovuje právě na základě odlišnosti od předmětu reálného, nicméně definici estetického předmětu nepředkládá: „(...) je nesprávná především teze, že totéž, co je předmětem reálného světa a objektem naší činnosti nebo našeho poznání, je zároveň i objektem estetického prožitku“.³³⁴ Na základě Ingardenova výkladu se lze domnívat, že reálný předmět je zde chápán jako fyzický předmět: „Fyzickými předměty jsou pouze tzv. knížky, tj. v dnešní podobě určité, dohromady sešité listy papíru, pokryté jistými kresbami“.³³⁵ Estetický předmět tedy překračuje svůj fyzický rozměr, a to především v dílech literárních či hudebních, kde není vazba na fyzický předmět.³³⁶ Reálný předmět je dle Ingardena častým, nicméně ne nutným předpokladem estetického předmětu.

Předměty estetického vněmu mohou být i předměty zcela fiktivní, námi pouze vymyšlené, a tedy nikdy nevnímané (...). Můžeme si např. vymyslet nějakou velmi tragickou situaci vzájemných lidských vztahů, situaci, o níž předem víme, že nikdy neexistovala, a kterou jsme také nikdy nevnímali při obcování s reálnými lidmi, a přesto vůči ní můžeme zaujmout kladné, nebo záporné estetické stanovisko.³³⁷

V případě děl vázaných na vlastní fyzický modus, jako jsou díla výtvarného umění, je však vztah reálného a estetického předmětu těsnější.³³⁸ Vyjádříme-li uvedené v podobě argumentu, pak může být formulován následovně:

1. Literární dílo je poznatelné pouze jako estetický předmět.
2. Estetický předmět není totožný s konkrétním dílem (reálným předmětem).

Tedy: Literární dílo není poznatelné jako reálný předmět.

Dle Ingardena však i zde, jak ukazuje na příkladu Venuše z Milo dochází k odlišení reálného a estetického předmětu. Na základě estetického vnímání Venuše z Milo odvozujeme estetický předmět z „kusu mramoru“ – reálného předmětu. Podle Ingardena pomíjíme některé vlastnosti reálného předmětu (např. nečistoty v mramoru) a odhalujeme na základě estetického prožitku, kterým konstruujeme estetický předmět, jeho estetické vlastnosti. Jinými slovy zaujímáme-li estetický postoj k reálnému předmětu, jsme schopni odhalovat estetické vlastnosti díla. Klíčovou otázkou je, zda estetické vlastnosti jsou obsaženy v díle samém, či zda jsou dílu přisuzovány recipientem tím, že k libovolnému předmětu zaujímá estetický postoj. Na základě Ingardenova koncep-

334 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 132.

335 *Ibid.*, s. 133.

336 Na základě Goodmanova rozlišení hovoříme o dílech alografických.

337 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 132–133.

338 Goodman hovoří o dílech autografických.

tu *konkretizace* lze předpokládat, že *estetické vlastnosti* jsou obsaženy v díle samém, k jejich aktualizaci však dochází pouze prostřednictvím čtenáře. Iseminger však namítá, že máme-li hovořit o odlišných předmětech, měly by vykazovat vzájemně odlišné vlastnosti. *Estetický* a *reálný předmět* vykazují vlastnosti odlišné, nicméně nikoliv kontradiktorické. Může se proto jednat o vícero vlastností stejného předmětu, vyjevující se v odlišném modu nazírání. V tomto místě platí Isemingerova námitka o porušování Ockhamova pravidla. Nicméně vrátíme-li se k Ingardenovu výchozímu zdůvodnění odlišnosti mezi *reálným* a *estetickým předmětem*, zdá se být zjevné, že v Ingardenově teorii není možné umělecké dílo slučovat s *reálným předmětem*, a to už proto, že v *Uměleckém díle literárním* charakterizuje umělecká díla jako předměty intencionální. Druhou námitkou pak Iseminger poukazuje na skutečnost, že při intencionálním zaměření na umělecké dílo se neodlišuje *estetický předmět* od *předmětu reálného*, a oba tak naplňují stejné ontologické závazky. Jelikož však *estetický předmět* v sobě již zahrnuje vlastnosti dané čtenářskou intencí, nelze hovořit o totožné *ontologické bázi* obou předmětů. Navíc z hlediska ontologie chybí *estetickému předmětu* kritérium identity, podle Quineova pravidla „není entity bez identity“. Z hlediska ontologie umělecké dílo nezískává nové vlastnosti tím, že je předmětem *estetického prožitku*. Z úhlu pohledu *ontologické báze* je tak pojem *estetický předmět* vskutku nadbytečný a porušuje Ockhamovo pravidlo. Z hlediska epistemologie, v jejímž rámci je tento koncept Ingardenem konstruován, však nadbytečný není.

Ve druhém připomínaném Isemingerově příspěvku³³⁹ se poukazuje na Ingardenův koncept *estetického prožitku*. Jak jsme již zmiňovali, lze v českém překladu i polském originále dohledat terminologické rozlišení mezi *estetickou zkušeností* a *estetickým prožitkem*,³⁴⁰ zatímco v anglickém překladu, dokonce v překladu Ingardena samého, nacházíme pouze jednotný pojem *aesthetics experience*. Tato skutečnost sice není námitkou, která by mohla problematizovat obsah Ingardenova epistemologického konceptu, nicméně jedná se o skutečnost svědčící pro Ingardenovo nejasné vymezování pojmů a snad i jejich principiální postradatelnost.

Příspěvky Dziemidoka³⁴¹ a Brinkera³⁴² zkoumají konsekvence plynoucí ze zavedení teorie *estetického postoje*. Dziemidok uvádí tři výhrady proti Ingardenovu pojetí: 1/ Ingarden hovoří o možnosti různých postojů k uměleckým dílům, ale neuvažuje možnost, že se *postoj estetický* může vztahovat i k mimouměleckým předmětům; 2/ jako nedostatečně opodstatněné se jeví rozlišení pojmů *estetický prožitek* a *estetický*

339 ISEMINGER, Gary. Aesthetics Experience. In: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

340 Srov. pozn. 84.

341 DZIEMIDOK, Bohdan. Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude. In: Graff, P., Krzemiń-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publisher, 1975.

342 BRINKER, Menachem. Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. In: *Poetics Today*. Vol. 5, no. 1, 1984.

postoj; 3/ Ingarden příliš důsledně odlišuje *estetický postoj* od ostatních postojů recipienta, což neodpovídá běžné čtenářské praxi. Ačkoliv první námitka koresponduje s obsahem Ingardenových klíčových děl, ve kterých se úvahami o funkci *estetického postoje* vzhledem k mimouměleckým předmětům vsutku nezabývá, nelze ji chápat jako opodstatněnou z důvodu, že jasně vymezeným předmětem Ingardenova badatelského zájmu jsou právě umělecká díla, konkrétně pak literární dílo umělecké. Ingarden proto možnost zaujímat *estetický postoj* k jiným než uměleckým předmětům nepopírá, pouze se jí ve svých dílech výslovně nezabývá. I přesto lze v knize *O poznávání literárního díla* nalézt poznámky, na jejichž základě je možné předpokládat, že Ingarden *estetický postoj* k mimouměleckým předmětům nevyklučuje a nechápe jej jako významně problematický. „Předmět *estetického zážitku* je z tohoto hlediska nalezeným předmětem stejně jako jiné předměty poznání, a to bez ohledu na to, zda jde o předměty z oblasti přírody (...), nebo zda jde o výtvoary umělecké činnosti.“³⁴³ Vztah mezi mimouměleckými předměty a *estetickým postojem* lze vyjádřit následovně:

1. Všechny předměty přírody jsou mimoumělecké předměty.

2. Na všechny předměty přírody lze uplatňovat *estetický postoj*.

Tedy: *Estetický postoj* lze uplatňovat na všechny mimoumělecké předměty.

Druhá připomínka poukazuje na vágnost Ingardenových pojmů. Celý proces poznávání literárního díla je u Ingardena popsán v pojmech často explicitně nedefinovaných. Koncept *estetického postoje* známého již z Kantovy estetiky nalezneme u Ingardena jako „stanovisko“, či „naladění“. Ingarden hovoří konkrétně o třech různých postojích – praktickém, badatelském a estetickém. Nevyklučuje však ani možnost dalších druhů postojů.

Obvykle se říká, že vůči jednomu a témuž předmětu je možno zaujmout (přínejmenším) tři taková „naladění“: říká se, že jestliže např. někdo provádí obchodní transakci, aby získal obraz starého mistra, anebo když např. zavěšuje koupený obraz na stěnu své pracovny, dělá to ze stanoviska praktického. Ale když chce zjistit, zda ho obchodník neošidil a zda je koupený obraz skutečně „originálem“ daného mistra, potom zaujímá stanovisko badatelské a snaží se poznat celé množství vlastností získaného obrazu (...). A konečně když v určité chvíli ustane před obrazem a ponoří se – jak se říká – do „kontemplace“, potom zaujímá stanovisko estetické a zakouší jeden z estetických prožitků.“³⁴⁴

Na základě tohoto tvrzení lze usuzovat, že v Ingardenově koncepci *estetický postoj* disponuje recipienta k *estetickému prožitku*. I přes jistou definiční nedostatečnost Ingardenova *estetického postoje* se však nezdá, že by bylo možné s oběma pojmy pracovat synonymně. „Při *estetickém zaměření* se konečně některé z předmětů, které poznáváme, stávají – jak se soudí – ‚impulsem‘ vyvolávajícím určité zvláštní prožitky

343 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 130.

344 *Ibid.*, s. 130.

(...).³⁴⁵ *Estetický postoj* lze chápat jako vědomý a záměrný přístup k uměleckým dílům, „impuls“ recipienta v poznávacím procesu, který zakládá estetické prožívání konstruující *estetický předmět*.

Třetí Dziemidokova kritika Ingardenova konceptu *estetického postoje* se vztahuje právě k výše uvedenému přesvědčení, že různé postoje, se kterými čtenář přistupuje k literárním dílům, jsou striktně odlišeny a nedovolují souběžné zaujetí vícera postojů. Přistupujeme-li podle Ingardena k literárnímu dílu z hlediska badatelského, je podle Dziemidoka vyloučeno nahlédnout dílo plně z hlediska estetického, a naopak – je-li literární dílo předmětem estetického zájmu, pak není již možné studovat jej z hlediska vědeckého. Ingarden výslovně neuvažuje možnost více současných postojů, tvrdí naopak, že: „(...) *při četbě zaujímáme jedno nebo druhé stanovisko (badatelské nebo estetické)*“.³⁴⁶ Současně však nevylučuje možnost zaujímání více po sobě následujících postojů k jednomu literárnímu dílu. Ve výsledku je proto možné k dílu přistupovat i z hlediska badatelsko-estetického, kde jsou akceptovány oba postoje, nicméně v odlišných časových následnostech poznávání. Důvodem nemožnosti současného zaujímání odlišných postojů je dle Ingardena fenomén *estetického prožitku*, ke kterému dochází pouze při zaujetí *estetického postoje* (o zpochybnění těsnosti tohoto vztahu Dziemidok uvažuje ve své druhé námitce).

*Tyto dva procesy se od sebe zásadně liší ve svých kulminačních fázích. Estetický prožitek vrcholí estetickou emocionální odpovědí a tím, že se kontemplativně nasycujeme zkonstituovaným estetickým předmětem. Badatelsko-estetické poznávání vrcholí estetickým zhodnocením, které je formulováno v řadě hodnotících soudů a které končí objevením syntetické estetické hodnoty daného estetického předmětu.*³⁴⁷

Současně však Ingarden nehovoří o možnosti souhry jiných postojů, které nepřibližuje v samostatném výkladu. Postoje, které Ingarden zmiňuje, jsou však v jeho teorii paralelně nesouměřitelné, což však nebrání možnosti výsledného poznávání literárního díla např. z hlediska badatelsko-estetického. Lze tedy předpokládat, že Ingarden metodicky izoluje jednotlivé poznávací procesy literárního díla, zakládané odlišnými postoji, ale souhlasí s možností několika souběžných typů poznávacích procesů vůči témuž dílu. V podobě prostého argumentu lze uvedené formulovat následovně:

1. V četbě je možné zaujímat jedno, nebo druhé stanovisko.
2. Zaujímáme-li jedno, nebo druhé stanovisko, nelze je zaujímat současně.

Tedy: Obě stanoviska k jednomu předmětu lze zaujímat pouze v různých časech.

345 *Ibid.*, s. 131.

346 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 130. Jde zjevně o exkluzivní disjunkci s jiným průběhem hodnot.

347 *Ibid.*, s. 206.

Brinker³⁴⁸ je kritický vůči Ingardenovu konceptu *estetického postoje* ve třech oblastech: 1/ jako problematickou chápe vzájemnou podmíněnost *estetického postoje* a *konkretizace*; 2/ upozorňuje na dvojí možnost posuzování uměleckých děl literárních, a to jednou v kontextu uměleckých děl, podruhé v kontextu literárních děl; 3/ omezená se Brinkerovi jeví role čtenáře v Ingardenově koncepci vzhledem k zaujímání *estetického postoje* a budování *estetického předmětu* v hranicích díla samotného. Svoji první námitku opírá Brinker o tvrzení, že vhodný *estetický postoj* nelze zaujmout bez procesu *konkretizace* a současně *estetický postoj* zaujímá k dílu čtenář před *konkretizací* samotnou. Rovněž hovořili Brinker o preestetickém, estetickém a postestetické postoji, pak i zde ztotožňuje fázi *estetického postoje* s procesem *konkretizace*. Brinker již ve svém dříve publikovaném příspěvku *Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy* upozorňuje na nepřiléhavost obratu „vhodný *estetický postoj*“. Opět se ocitáme před problémem nejasného a ne vždy jednoznačného určení Ingardenových pojmů. S pojmem *konkretizace* se setkáváme již v *Uměleckém díle literárním*, kde je užíván pro pojmenování procesu četby. *Estetický postoj*, jak jsme již výše uváděli, označuje přístup čtenáře k literárnímu dílu s ohledem na *estetické vlastnosti* díla. Jako *estetický postoj* označuje habitus čtenáře vytvářející dispozici k určitému typu prožitku. *Konkretizace* je činnost, kterou čtenář dotváří vnímané dílo zaplňováním *míst nedourčenosti*. *Estetický postoj* a *konkretizace* jsou proto odlišnými typy psychických fenoménů, a nelze tedy hovořit o možnosti nahrazení jednoho pojmu druhým.

Ve druhé připomínce Brinker uvádí, že rozdílných a potenciálně nesourodých vlastností může nabývat umělecké dílo literární z toho důvodu, že spadá jak do kategorie literárních děl (kam lze řadit i díla bez *estetických vlastností*), tak do kategorie děl uměleckých (kam lze řadit díla mimoliterární), a *estetický postoj* se v tomto případě jeví jako adekvátní pouze v tomto úzkém vymezení. *Estetický postoj* lze však dle Ingardena zaujímat i k mimouměleckým předmětům, stejně tak jako lze k předmětům uměleckým zaujímat i jiné než *estetické postoje* (i přesto, že se v tomto případě nedává dílo poznat ve svém hlavním účelu). V *Uměleckém díle literárním*, kde je hledána ontologická báze, vymezuje Ingarden jako předmět svého zájmu pouze ta díla, která nabývají vlastnosti konjunkce vlastností „být literární“ a současně „být umělecký“. Problematictější se může jevit druhá klíčová Ingardenova práce *O poznávání literárního díla*, která dle názvu avizuje studii o poznávání literárních děl obecně (a vskutku je součástí textu i úvaha o poznávání díla naukového), ale jejím hlavním předmětem je zkoumání procesu poznávání uměleckých děl (vzpomeňme na příklad Venuše z Milo). I přesto však v textu samém nedochází k významnějším nesouladům, které by poukazovaly na možné protiklady ve vlastnostech literárního uměleckého díla.

348 BRINKER, Menacher. Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. In: *Poetics Today*. Vol. 5, no. 1, 1984.

Poslední Brinkerova připomínka zazněla obdobně i v jeho příspěvku *Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy* a o její zodpovězení v intencích Ingardenova myšlení jsme se pokusili výše. Zopakujme jen, že zúžení čtenářských kompetencí v Ingardenově díle je dáno snahou o zachování co možná největšího důrazu na interpretaci díla v intencích textu.

3.1.6. Ad estetická hodnota a kritérium hodnocení

Poslední z tematických okruhů anglosaské recepcce Ingardenova pojetí literárního díla se zabývá problematikou *estetické* a *umělecké hodnoty* a způsobu hodnocení literárního díla uměleckého. Představili jsme Dziemidokův text *Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art*,³⁴⁹ který nabízí souhrnnou analýzu Ingardenova pojetí hodnoty literárního uměleckého díla, přičemž navazuje na Ingardenovu studii *Artistic and Aesthetic Values*.³⁵⁰ Připomeňme, že v této studii, známé a rozšířené v angloamerickém odborném světě, zavádí Ingarden rozlišení mezi *uměleckou* a *estetickou hodnotou* díla, a to tak, že *estetická hodnota* se vztahuje k *estetickému předmětu* ustanovenému na základě *konkretizace* díla čtenářem, zatímco *umělecká hodnota* označuje hodnotu díla samého, trvalou a nezávislou na epistemologických aktech. Opíraje se o tato tvrzení, klade Dziemidok otázku, zda lze u Ingardena hovořit o objektivitě či subjektivitě *estetického hodnocení*. V závěrečném shrnutí tématu o estetické hodnotě a kritériu hodnocení jsme poukázali na možný nesoulad mezi stanovisky předkládanými pro et contra Ingardenovu objektivismu, respektive subjektivismu, jak Dziemidok interpretuje Ingardenovu pozici. Ve prospěch subjektivistické pozice klade Dziemidok dvě Ingardenova tvrzení, totiž že *estetická hodnota*: 1/ není onticky autonomní, protože je heteronomně závislá na objektu jako intencionální entita; 2/ závisí nepřímou na autorovi i recipientovi. Teze interpretovatelné ve prospěch objektivistického stanoviska nachází Dziemidok ve třech bodech o *estetické hodnotě*, která se dle Ingardena: 1/ neobjevuje v subjektu, ale v objektu; 2/ je nezávislá na poznávacích aktech recipienta; 3/ může být shledána jako objektivní, je-li dostatečně podmíněna objektem a jeho vlastnostmi.

První teze v obou případech hovoří o vztahu *estetické hodnoty* k *estetickému předmětu* a o rozdílu mezi *estetickou* a *uměleckou hodnotou*. Jedná se de facto o pokračování Ingardenova rozlišení *ontologické* a *epistemologické báze* literárního uměleckého díla, kdy dílo jako ontologicky autonomní a na poznávacích procesech nezávislá

349 DZIEMIDOK, Bohdan. Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.

350 INGARDEN, Roman. Artistic and Aesthetic Values. In: Margolis, J. (ed.). *Philosophy Looks at the Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

entita se dává recipientovi poznávat v procesu *konkretizace* na základě konstruování *estetického předmětu*. V důsledku toho lze chápat závislost *estetické hodnoty* na *estetickém předmětu* jednak jako příznak subjektivistického pojetí hodnoty na základě předmětu vytvořeného již recipientem, současně pak jako příznak objektivismu, kdy nedochází k hodnocení na základě libovolného přístupu k dílu, ale pouze prostřednictvím epistemologického konstruktů vytvořeného dle díla samého.

Hovoříme-li však o možnosti protikladu ve vyslovených Ingardenových charakteristikách předložených Dziemidokem, pak lze uvažovat o sporném vyznění tezí, které tvrdí, že *estetická hodnota* je sice nepřímou závislá na autorovi i recipientovi, současně však je nezávislá na poznávacích aktech recipienta. Je-li *estetická hodnota* generována na základě *estetického předmětu*, pak nutně podléhá procesu *konkretizace* a tím i poznávacím procesům recipienta. Druhá teze podporující objektivistické stanovisko by dle Ingardenova dělení byla platná ve vztahu k *umělecké hodnotě*, jež nabývá dílo samo ve svém autonomním bytí.

Třetí stanovisko podporující Ingardenův objektivismus pak souhrně vyjadřuje de facto celý problém *estetické hodnoty*. Tu je možno považovat za objektivní, je-li předmět hodnocení, v tomto případě *estetický předmět* se svými vlastnostmi, dostatečně podmíněn. Při hledání možné odpovědi na tuto otázku jsme již v předchozím oddíle narazili na některé potíže vyplývající z nedostatečně jasného vymezení *estetického předmětu*.

Nicméně vraťme se, navzdory výše uvedenému, k původní Dziemidokově otázce, tedy lze-li Ingardena řadit v otázce hodnoty uměleckého díla mezi objektivisty, či mezi subjektivisty. Pojmeme-li tuto otázku v širším smyslu, pak samotné Ingardenovo rozdělení *umělecké* a *estetické hodnoty* naznačuje, že umělecké dílo literární samo o sobě obsahuje objektivně, tedy na čtenáři nezávisle, svoji hodnotu. Terminologicky problematická je skutečnost, že jak v *Uměleckém díle literárním*, tak v knize *O poznávání literárního díla* se můžeme setkat s běžným užíváním pojmu *estetická hodnota* ve významu *estetické* i *umělecké hodnoty*. *Estetické vlastnosti* Ingarden nalézá na úrovních všech vrstev literárního díla: „V každé vytčené vrstvě se konstituují pro ni charakteristické estetické hodnotové kvality“.³⁵¹ a aktualizaci jejich objektivní přítomnosti vidí v procesu *konkretizace*: „Teprve takto se v konkretizaci mohou plně konstituovat ty estetické hodnoty, které dynamika díla podmiňuje, případně nese“.³⁵² Na základě toho a důsledné snahy o uchování ontologické autonomie literárního díla můžeme shodně s Dziemidokem dojít k přesvědčivému závěru, že Ingardena lze řadit spíše mezi zastánce objektivismu ve věci *hodnoty* uměleckého díla, nebo alespoň blíže k objektivismu od středu mezi oběma protipólními názorovými pozicemi. Vyjádříme-li uvedené v podobě dvou argumentů, pak lze tvrdit, že:

1. Čtyři vrstvy uměleckého literárního díla generují *estetické vlastnosti*.

351 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 42.

352 *Ibid.*, s. 340.

2. Identita uměleckého díla literárního spočívá ve (alespoň) čtyřech vrstvách.
3. Identita není nikdy empirická.
4. Čtyři vrstvy literárního uměleckého díla nejsou empirické.
5. Co není empirické, je objektivní.
6. Identita uměleckého díla literárního je objektivní.

Tedy: Čtyři vrstvy literárního díla uměleckého jsou objektivní.

A současně:

1. *Konkretizace* (konkrétní akt četby – interpretace) je aktem subjektu (čtenáře).
2. Cokoliv je aktem subjektu, je empirické.
3. Neexistují dva identické subjekty.³⁵³
4. Konkretizace generují *estetický předmět*.
5. Neexistují dva identické *estetické předměty*.

Tedy: *Estetické předměty* jsou subjektivní.

Úžeji stanovená Dziemidokova otázka, zda lze objektivní hodnotu objektivně odhalit – tedy zda lze nalézt *estetickou hodnotu* ve smyslu, ve kterém je definována v *Artistic and Aesthetic Values*, pak můžeme zodpovědět pouze na epistemologické úrovni, která může obsahovat základní pochybnost o bazální možnosti objektivního poznání vůbec. Jinak řečeno: můžeme vůbec poznávat, respektive hodnotit dílo samé, je-li nám dáno literární dílo pouze jako estetický předmět? Obdobně si Ingarden tuto otázku klade v poznámce k *Uměleckému dílu literárnímu* při příležitosti promyšlení důsledků zavedení konceptu *konkretizace*: „*Jestliže neexistuje tak-říkajíc přímý přístup k samotnému literárnímu dílu, hrozí našim analýzám nebezpečí, že zůstanou ve vzduchu*“.³⁵⁴ Vyvrácení této obavy vidí Ingarden ve zdůraznění charakteristiky *konkretizace*, která: 1/ není něčím, co zahrazuje přístup k dílu samotnému, ale naopak procesem, jehož cílem je rozvíjet potenciality obsažené v díle samém a 2/ cílem díla je především vyjádření jeho obecné *ideje*.³⁵⁵ Ve vztahu k *estetické hodnotě* pak lze tvrzení v této poznámce chápat jako snahu o postizení hodnoty v obecném smyslu. *Estetickou hodnotu* na základě *estetického předmětu* lze odhalit za předpokladu, že literární dílo umělecké se snažíme poznávat na základě jeho objektivních vlastností. Jinými slovy, nelze jít zcela proti *ideji* díla, chceme-li odhalit *estetickou hodnotu* díla. De facto je tak nejpožadovanějším, avšak současně patrně ne zcela dosažitelným cílem estetického hodnocení nalezení umělecké hodnoty díla, tedy splynutí *umělecké a estetické hodnoty*.³⁵⁶

353 Rovněž též subjekt může v různém čase objevovat odlišné konkretizace.

354 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 334.

355 Srov. *ibid.*, s. 334.

356 Ačkoliv spolu s Ingardenem lze při interpretační vstřícnosti tento problém takto považovat za překonaný, je možno se dohadovat, zda vysvětlení podané v poznámce na str. 334 v *Uměleckém díle literárnímu*, je dostatečně silné a zda se zde opět neukazuje oslabení *ontologické báze teorie* prostřednictvím pojmů (často problematických pro jejich uvažovanou nadbytečnost) z oblasti *epistemologické báze teorie* literárního díla.

Shrňeme-li závěry angloamerické kritiky po její revizi v intencích Ingardenova pojetí literárního díla, jeví se jako nejzásadnější skutečnost související s fenomenologickou metodou, kterou Ingarden volí ke svému hledání ontologické a epistemologické charakteristiky literárního uměleckého díla. V mnoha příspěvcích jsme se setkali s výtkou směřující k nejasnému a nejednoznačnému vysvětlení užívaných pojmů. V souladu s fenomenologickou metodou přistupuje Ingarden k bádání se záměrným odmítnutím všech dosavadních znalostí o literárním díle, důsledkem čehož je neuzívání zavedeného filozofického a estetického pojmosloví. Ve výsledku však pojmy, které zavádí, nedefinuje ani jednoznačně nevysvětluje, čímž dochází k nezbytnému domýšlení významu používaných pojmů na základě jejich kontextu, který dovoluje víceznačné výklady. Vzhledem k tomu, že mezi základní postuláty analytické filozofie patří důraz na jasnost a jednoznačnost sdělení a významu pojmů, domníváme se, že tato skutečnost se z velké části odpovídá na Chojnův dotaz po důvodech nezájmu angloamerických filozofů o Ingardenovo pojetí literárního díla.

3.2. Ingardenovo pojetí literárního díla prizmatem analytické estetiky

Možnosti rehabilitace Ingardenova přínosu k ontologii umění v rámci analytické estetiky jsou, jak jsme zjistili, z velké části dány možností převodu Ingardenova pojmového aparátu do jazyka přijatelného z hlediska analytické estetiky. Analytická estetika, stejně jako analytická filozofie, klade důraz na jednoznačnou jazykovou formulaci a logickou konzistenci. Proto se nyní pokusíme převést Ingardenova pojetí literárního díla do analytického diskurzu. Vzhledem k tomu, že Ingardenovo pojetí je formulováno cíleně v diskurzu fenomenologickém, zůstává naše snažení v rovině spekulativní, neověřitelné Ingardenovým textem samým. Výchozím bodem nám bude stručný, nicméně v duchu analytické estetiky formulovaný výklad Ingardenova *Uměleckého díla literárního* v Beardsleyho práci *Aesthetics from Classical Greece to the Present*.³⁵⁷

Podle Beardsleyho odpovídá Ingarden v *Uměleckém díle literárním* na dvě základní otázky: 1/ Jaký je způsob existence literárního díla? 2/ Jakých podstatných charakteristik nabývá literární dílo obecně? V odpovědi na první otázku tvrdí Beardsley: „Báseň, tvrdí Ingarden, je nejvhodnější chápat jako intencionální předmět, který je odhalován více či méně přesnou konkretizací; není tedy ani abstraktní ‚ideální entitou‘ jako číslo nebo funkce, ani ‚skutečně existující entitou‘, jako jsou inkoustové skvrny

357 BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. New York: The Macmillan Company, 1966, s. 369–371.

na papíře tištěné knihy“.³⁵⁸ Druhou otázku zodpovídá podle Beardsleyho Ingarden tím, že dílo charakterizuje jako vícevrstevnatou strukturu: „V každém literárním díle se podle fenomenologických analýz nachází čtyři odlišné vrstvy, které se postupně objevují a vzájemně se ovlivňují; ukazuje se rovněž, jak vrstvy spolupracují a vytváří celkové dílo.“³⁵⁹ Přítomnost čtyř vrstev tak Beardsley chápe jako nutnou podmínku existence všech uměleckých literárních děl. Konjunkce těchto nutných podmínek, čtyř vrstev, pak v Ingardenově pojetí vytváří, podmínku postačující³⁶⁰. Ingarden tuto strukturu nazývá *podstatnou anatomií* a označuje ji za nositele identity literárního díla. Jednotlivé vrstvy interpretuje Beardsley následovně:

První vrstva obsahuje zvuky – ne jako zvukové tokeny nebo výslovnost, ale jako zvukovou strukturu a její vlastnosti. Druhá vrstva obsahuje významy včetně rozvíjejících se vlastností jako jsou lehkost, jednoduchost, složitost, styl. Ve třetí vrstvě se projevují předměty „světa díla“ v prostoru a čase. Tyto předměty jsou čistě intencionální a odlišné od „reálných“ předmětů několika způsobů, které Ingarden analyzuje se smyslem pro jemné rozdíly – například fiktivní postavy nemají všechny své vlastnosti dány přesně tak, jako je tomu u reálných osob. Ve čtvrté vrstvě se nacházejí „schematické aspekty“. Ze vztahů mezi osobami, místy a věcmi ve třetí vrstvě vznikají určité „perspektivy“ díla; ty jsou schematické v tom smyslu, že každý čtenář je musí vyplnit, ale tato interpretace díla je pouze ukazatelem, a její správnost je omezená strukturou díla samého.³⁶¹

Interpretací v Ingardenově pojetí literárního díla tak Beardsley označuje zaplňování *míst nedourčenosti* během čtení – *konkretizace*, přičemž meze interpretace jsou dány strukturou díla samého.

Jestliže budeme vycházet z Beardsleyho chápání estetiky jako teorie umělecké kritiky,³⁶² pak je nasnadě hledání důsledků Ingardenova systému pro hodnocení literárních děl, které samo o sobě není v Ingardenově teorii významněji upřednostňovanou problematikou. Beardsley vychází z Ingardenova tvrzení, že *esteticky hodnotné vlastnosti* se nacházejí na všech úrovních vrstev.

358 *Ibid.*, s. 370.

359 *Ibid.*, s. 370.

360 V případě, že by dílo bylo rozšířeno o další vrstvy, pak by logický součin všech vrstev tvořil postačující podmínku esence díla. Nicméně vzhledem k Ingardenově teorii čtyř vrstev jako podmínky nutné se přidržujeme tohoto užšího výkladu.

361 BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. New York: The Macmillan Company, 1966, s. 370–371.

362 „V tom smyslu, jak oboru rozumím, by nebyly žádné problémy estetiky, kdyby nebylo hovoru o uměleckých dílech. Pokud se nám líbí nějaký film, příběh či píseň a my o tom nevyslovíme žádný soud – snad kromě vrčení, povzdechů či tichého souhlasu, nebo nesouhlasu – pak zde není nic pro filosofii. Jakmile však vyslovíme o tom dále soud, objeví se řada otázek.“ BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company, 1981, s. 1. Pro výklad Beardsleyho estetiky jako teorie umělecké kritiky rovněž srov. NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 27–32.

Nejvyšší vlastnosti, jako jsou nádhera, ošklivost, tragičnost, zbožnost, vyplňující dílo jako celek, Ingarden nazývá „metafyzickými kvalitami“. Umělecké dílo je „estetickým předmětem“ na základě „polyfonní harmonie“ sestávající ze všech estetických hodnot. Polyfonní harmonie je přesně tím rysem uměleckého literárního díla, které z něj spolu s metafyzickými kvalitami dělají umělecké dílo literární.³⁶³

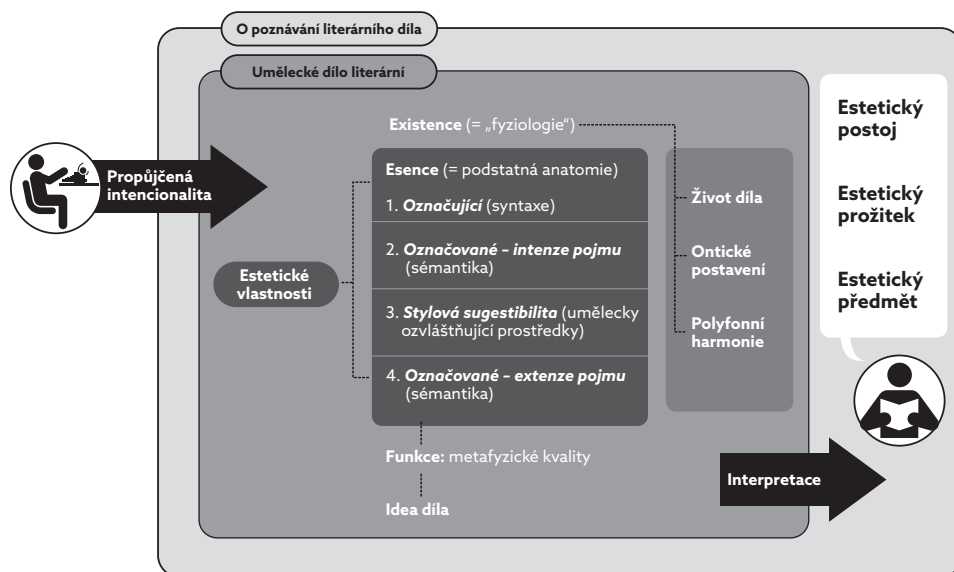
Kritériem hodnoty uměleckého díla jsou tak *metafyzické kvality*, které spolu s *polyfonní harmonií estetických vlastností* vytváří autonomní hodnotu díla. Hodnota díla je však plně aktualizována až na úrovni *estetického předmětu*, tedy za spoluúčasti recipienta.

Pro pokračování převodu Ingardenovy podstatné anatomie do jazyka analytické estetiky se opřeme o analytickou estetiku přijímanou terminologií vycházející ze Saussurova zkoumání jazyka jako systému znaků.³⁶⁴ Navážeme-li na Beardsleyho výklad s tímto pojmovým aparátem, pak lze první *zvukovou vrstvu*, vzhledem k jejímu vztahu ke zvukové bázi jazyka jako projevu literárního díla uměleckého, chápat jako *vrstvu označujících*. Ačkoliv se již na její úrovni konstituuje význam, který je spojen se *zvukovou podobou slova*, díky čemuž nelze tuto vrstvu v *anatomii* díla považovat za jednoznačně nadbytečnou, plně se rozvíjí až na úrovni druhé vrstvy *významových celků*, jež lze chápat jako obsah (intenzi) pojmů, zatímco čtvrtá vrstva *znázorněných předmětností* představuje rozsah (extenzi) pojmů. Obě tyto vrstvy dohromady zastupují *označované*. Charakter *znázorněných předmětností* je dán ve formě uměleckého díla *schematickými aspekty*, jež lze označit za stylovou sugestibilitu díla, protože se podílí na formálně estetickém uchopování *znázorněných předmětností* prostřednictvím umělecky ozvláštňujících prostředků jako jsou metafory, metonymie či jiné básnické tropy a jiné „ozvláštňující prostředky“, a současně působí na vnímání čtenáře. V těchto pojmech vyjádřené ingardenovské pojetí literárního uměleckého díla zaznamenáváme v následujícím schématu.

Druhá část této kapitoly bude věnována Ingardenovu pojetí literárního díla ve vztahu k vymezení analytické estetiky jako teorie umělecké kritiky. Zde by Ingardenovo pojetí literárního díla pracovalo převážně s pojmy *estetické vlastnosti*, *metafyzické kvality*, *polyfonní harmonie* a *estetický předmět*. *Estetické vlastnosti* jsou podle specifických funkcí generovány na úrovni každé vrstvy a propůjčují uměleckou charakteristiku *metafyzickým kvalitám* díla, které pak přesahují základní strukturu

363 BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. New York: The Macmillan Company, 1966, s. 371.

364 „Znakem nazýváme kombinaci pojmu a akustického obrazu, avšak v běžném úzu tento termín obecně označuje akustický obraz sám, například slovo (arbor atd.). Zapomíná se na to, že když arbor nazýváme znakem, je to jen proto, že v sobě nese pojem „stromu“, stejně jako představa smyslové stránky implikuje představu celku. (...) Navrhujeme zachovat slovo znak pro označení celku, a nahradit pojem a akustický obraz termíny označované a označující; ty mají tu výhodu, že označují protiklad, který je jednak odlišuje od sebe a jednak od celku, jehož jsou částmi. Pokud jde o znak, spokojujeme se jím proto, že nevíme, čím ho nahradit, ježto obvyklý jazyk jiný termín nenabízí.“ SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989, s. 97.



a vytváří *ideu díla*. Právě *metafyzické kvality* mohou v Ingardenově systému odpovídat na otázku po kritériu hodnot literárního uměleckého díla, ovšem na rozdíl od sdělení v mimouměleckých textech pouze ve spolupráci s *estetickými vlastnostmi* všech vrstev, kdy vytváří výslednou *polyfonní – uměleckou harmonii* díla. Autonomní hodnota uměleckého literárního díla je však odhalitelná pouze během procesu čtení, ingardenovské interpretace, kdy je dílo nahlíženo jako *estetický předmět*. Kritériem interpretace je intence díla samého, která je však nutně v míře dovolené strukturou díla samého proměnlivá. Předmětem hodnocení tak de facto není nikdy dílo samo, ale *estetický předmět*, který dané dílo generuje.

Není však takováto koncepce proti smyslu estetiky pojímané jako teorie umělecké kritiky? Připomeneme-li již jednou uvedený příklad Čapkova *Hordubala*, je možné určit jeho *estetickou hodnotu* a vynést o něm relevantní kritický soud, je-li úsudek kritika konstruován na základě *estetického předmětu*, byl generovaného dílem samým? *Umělecká hodnota* díla je dána objektivně a neměnně v díle a jeho autonomie je garantována jeho stejně neměnnou identitou, nezávislou na autorovi i čtenáři. Čtenář i kritik však je schopen usuzovat pouze na *hodnotu estetickou*, odvozenou z *estetického předmětu*, který konstruuje na základě četby. Četba každého čtenáře je téměř vždy odlišná v dourčování *míst nedourčenosti* (stejně tak, jako tvrzení kompetentních kritiků je často odlišné), nicméně téměř nikdy zcela identická s dílem samým. Lze tedy tvrdit, že kvalita díla není dána, jak tvrdí Ingarden, pouze *metafyzickými kvalitami* a *polyfonní harmonií*, ale rovněž „pevností struktury“, tedy schopností díla vést čtenáře ke své intenci? Pokud ano, je úkolem díla dovolovat projev uměleckých kvalit a úkolem kritika co nejvíce

přiblížit *hodnotě umělecké* nalezenou *estetickou hodnotu*. Kompetence kritika je tak dána mírou jeho schopnosti ztotožnění *estetického hodnocení s uměleckou hodnotou* díla. Takový závěr je však do značné míry triviální a použitelnost tohoto tvrzení v rovině praktické teorie hodnocení malá. I v této odpovědi lze vidět zdůvodnění skutečnosti, proč Ingardenova teorie, jistě záslužná a podnětná v rovině popisné, není šířeji přijímána analytickou estetikou, zaměřenou na řešení konkrétních problémů.

Pokusme se nahlédnout explikační potenciál Ingardenovy teorie ve vztahu k literární kritice. K tomuto účelu nám poslouží studie Václava Černého a F. X. Šaldy zabývající se hodnocením Čapkova *Hordubala*. Václav Černý ve studii *Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus*³⁶⁵ hodnotí Čapkovu noetickou trilogii jako „*vrchol básnického díla Karla Čapka*“.³⁶⁶ Důvodem tohoto vysokého hodnocení je podle Černého důraz na individualitu člověka a omezení možností jednoznačného poznání lidského života. „(...) *člověk může poznat o bližním jen co odpovídá jeho vlastní zkušenosti, i rozptýlil se vnitřní proces duše Hordubalovy, jakmile nazírán lidmi, v zmatek hrubých přibližností*“.³⁶⁷ Šaldovo hodnocení Čapkova *Hordubala* vychází ze srovnání s románem Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj loupežník* v kritice *Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi*.³⁶⁸ Šalda však hodnotí stejný rys Čapkova díla negativně: „(...) *objektivnost nesmí se zvrhnout v indiferentnost; a ten konec románu Čapkova vypadá opravdu jako nejistota nebo indiferentnost*“.³⁶⁹ Další Šaldova výtka Čapkovu *Hordubalu* se dotýká nejednotnosti novely: „(...) *buď je první kniha prologem k druhé a třetí, nebo druhá a třetí epilogem k první – ale budiž tomu tak, budiž onak, vyjde to najedno: jednota je rozbita. Ty tři knihy nejsou v stejné rovině nazírací a výrazové. Neříkám, že to zabije knihu silné životnosti; říkám jen, že to zeslabuje její účín*“.³⁷⁰ Nalezneme ještě vícero nesrovnalostí v hodnocení obou kritiků – Šalda považuje Čapkovu filozofické stanovisko za pirandellovské, zatímco Černý tvrdí, že Čapkova tvorba je „*cestou z Pirandella*“. Nahlédneme-li rozdílné závěry ingardenovským pojetím, pak Černý na Čapkově *Hordubalovi* oceňuje *metafyzické kvality* díla – tedy přesah výpovědi díla směrem k obecnějším závěrům humanistickým, které chápe jako *ideu díla*. Oceňováno je tak Čapkovo obsahové sdělení novely. Pro pozitivní ohodnocení Čapka coby básníka v tradičním ocenění formy díla Černý nepředkládá žádné zdůvodnění. Šalda, jenž hodnotí právě tento rys novely, naopak poukazuje na stylovou a formální nejednotnost, kterou nachází v *Hordubalovi* na základě rozdělení děje do tří částí. V Ingardenovském jazyce pak lze říci,

365 ČERNÝ, Václav. *Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus*. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992.

366 *Ibid.*, s. 634.

367 *Ibid.*, s. 634.

368 ŠALDA, F. X. *Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi*. In: *O předpokladech a povaze tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1978.

369 *Ibid.*, s. 238.

370 *Ibid.*, s. 239.

že předmětem Šaldovy nelibosti jsou nedostatečné *estetické vlastnosti* díla na úrovni vzájemné kooperace jednotlivých vrstev a jejich nejednotného zaměření.

Na začátku *Uměleckého díla literárního* píše Ingarden:

*Konečně ponecháme zatím stranou všechny obecné otázky, které se vztahují k podstatě hodnoty uměleckých děl a zvláště uměleckých děl literárních. Shledáme asi, že v těch druhých se objevují hodnoty a jejich opak a že konstituují svébytně kvalifikovanou uhrnnou hodnotu celého literárního díla. Avšak co vytváří podstatu takových hodnot, musí zůstat nepovšimnuto, neboť kdybychom měli na tuto otázku odpovědět, museli bychom jednak řešit problém hodnoty vůbec, jednak rozpoznat strukturu literárního díla.*³⁷¹

Na závěr se opět vraťme k počátku vymezení Ingardenovy práce. I přes snahu o hledání explikačních možností Ingardenovy teorie není překročitelná skutečnost, že Ingarden sám své pojetí literárního díla nezamýšlel ve smyslu hledání odpovědi na otázky umělecké kritiky. Jeho přínos spočívá v popisu ontologie literárního díla v intencích fenomenologické metody. I přesto, že právě tato skutečnost může být příčinou absence hlubšího zájmu o Ingardenovo dílo v kontextu angloamerické estetiky (jak jsme se snažili prokázat, jedná se o příčiny související jednak s terminologickými nejasnostmi, jednak s omezenou explikační silou teorie ve vztahu k problémům hodnocení), nelze popřít, že Ingardenova teorie stále dokáže upozorňovat na možnosti a problémy filozofických a estetických aspektů literárního díla.

371 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 36.