

1. UMĚLECKÉ LITERÁRNÍ DÍLO

1.1. Fenomenologická metoda

Dříve než se budeme zabývat klíčovými tezemi Ingardenova pojetí literárního díla, je nezbytné alespoň krátce zopakovat důležité pojmy fenomenologické metody, v jejichž intencích se Ingardenovo myšlení rozvíjí. Ingardenův filozofický přínos však nespočívá v pouhém opakování fenomenologických postupů, ale v kritickém přístupu, který metodu samotnou podrobuje analýze. Konečně jednou z významných motivací Ingardenova díla vůbec je kritická revize Husserlovy fenomenologie, konkrétně pak odmítavý přístup k jeho transcendentálnímu idealismu. Nyní však zdůrazněme především základní terminologii fenomenologické metody, která v opěrných bodech přese vše zůstává Ingardenovým filozofickým nástrojem.

Husserl charakterizuje fenomenologii jako „(...) *všeobecnou nauku o podstatách, do níž se začleňuje věda o podstatě poznání*“.¹¹ Fenomenologii tak vymezuje jako studium esence *věcí samých*, které zkoumá prostřednictvím popisů a analýzy obsahů vědomí. Předpokladem takového *zření podstat* je očista od všech dosavadních zkušeností a předsudků (tzv. *generální teze světa*), které jsou předmětem Husserlovy kritiky západní kulturou preferovaného způsobu vědeckého poznání.¹² Blecha shrnuje program fenomenologie vyhlášený v Husserlových *Logických zkoumáních* následovně: „*Eidetickou variací a zřením podstat pronikáme k ,bytoštným strukturám‘ věcí, jež nahlížíme, tedy k ,věcem samým*“.¹³ Jinými slovy a s velkou mírou zjednoduše-

11 HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 15.

12 KOCKELMANS, Joseph J. Phenomenology. In: Audi, R. (ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, s. 663–665.

13 BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie*. Praha: Triton, 2007, s. 167.

ní: cílem fenomenologie není nic menšího než objasnění podstat věcí na základě jejich danosti v *čisté zkušenosti*.

*Epistemologické zkoumání, které vznáší vážný nárok na vědeckost, musí, jak bylo již často zdůrazňováno, dosát principu bezpředsudečnosti. Tento princip ale podle našeho názoru nemůže znamenat nic jiného než vyřazení všech předpokladů, které nemohou být fenomenologicky plně a zcela realizovány.*¹⁴

Cesta k dosažení *čisté zkušenosti* je lemována několika metodickými kroky. První metodickou podmínkou umožňující nazření *čisté zkušenosti* je proces *epoché*:

*(...) zdržující se jakékoliv spolupůlčasti na poznacích objektivních věd, epoché, zdržující se jakéhokoliv kritického stanoviska, jež by mělo zájem na jejich pravdivosti nebo klamnosti, ba i od stanoviska k jejich vůdčí ideji objektivního poznání světa. Zkrátka, provádíme epoché od všech účelů a všech jednání, jež máme jako objektivní vědci nebo i jen jako zvědaví lidé.*¹⁵

V tomto kroku *uzávorkování* všech dosavadních přesvědčení o znalosti světa, ke kterému je Husserl inspirován Descartovou *metodickou skepsí*,¹⁶ se setkáváme se zkušeností, která se, coby nutně intencionální, vztahuje k věcem světa již jen jako k „pouhým“ jevům – *fenoménům*. „(...) *ve fenomenologickém postoji svět vůbec není v platnosti jako skutečnost nýbrž pouze jako fenomén skutečnosti*“.¹⁷ K popisu tohoto vztahu užívá fenomenologická terminologie pojmů *noese* a *noema*, jejichž cílem je postihnout základní strukturu intencionálních aktů vědomí. „*Osobitost intencionálního prožitku lze v jeho obecnosti lehce vymezit; všichni rozumíme výrazu ‚vědomí něčeho‘ (...)*“¹⁸ přibližuje Husserl problém intencionality. *Noese* označuje vnitřní proces prožitku dané zkušenosti – intencionální akt, zatímco *noema* je výsledný korelát, intencionálním obsahem *noese*.¹⁹ Z *noemat* se pak konstituuje *předmětný smysl*, který skrývá i v různých variantách daného předmětu společnou podstatu, *eidós*. V tomto bodě se naplňuje na počátku stanovený program fenomenologie, který spočívá

14 HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 33.

15 HUSSERL, Edmund. *Kříže evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha: Academia, 1972, s. 158.

16 Husserl navazuje na Descarta v metodě zpochybnění všeho dosud známého (*metodická skepse* u Descarta, *epoché* a *uzávorkování* u Husserla). Descartovu první nezpochybnitelnou tezi „*cogito ergo sum*“ však reviduje pro její psychologické důsledky a za výchozí bod fenomenologie považuje transcendentální úroveň. „*René Descartes přinesl fenomenologii nové podněty, a to svými Meditacemi, jejichž studium mělo zcela přímý vliv na to, že se fenomenologie mohla takřka nazývat novokartezianismem. Přestože je nucena odmítnout takřka celý známý doktrinní obsah kartezianské filosofie, a to právě tím, že radikálně rozvíjí kartezianské motivy.*“ HUSSERL, Edmund. *Kartezianské meditace*. Praha: Svoboda, 1968, s. 7.

17 *Ibid.*, s. 35.

18 HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 183.

19 Srov. HUSSERL, Edmund. *Kartezianské meditace*. Praha: Svoboda, 1968, s. 39–40.

prostřednictvím fenomenologické metody právě v hledání *eidetického invariantu* – společné podstaty/obecniny.

V pozdějším období rozšiřuje Husserl svoji myšlenkovou konstrukci o tzv. *transcendentální redukci*, kterou kriticky odkazuje na Kantovu filozofii. Důvodem tohoto rozšíření je hrozba subjektivismu, která dle Husserla takto vybudovanou metodu ohrožuje. *Transcendentální redukce* je metodickou cestou k čistému ego,²⁰ nezávislému na reálném světě. Tuto formu *transcendentální fenomenologie* velká část Husserlových žáků, včetně Ingardena, odmítla pro její idealistické důsledky.²¹ Odpůrci *transcendentální fenomenologie* následují fenomenologickou metodu v té podobě, v jaké byla formulována v *Logických zkoumáních*.

Ingarden aplikuje fenomenologickou metodu na zkoumání literárního díla. Chápe ji jako snahu „(...) *dovést předměty svého bádání k bezprostřední danosti v odpočívajícím způsobem utvářené zkušenosti a k věrnému popisu dat této zkušenosti*“.²² Ale jak uvádí v přednášce vyslovené v Institutu estetiky v Amsterdamu v roce 1969, „*kniha (Umělecké dílo literární) měla být přípravou k diskusi o řadě základních filozofických problémů, konkrétně otázek idealismu a realismu, zatímco problémy estetiky pro mě tehdy hrály druhoradou roli*“.²³ Hlavním impulsem pro zkoumání literárního díla tedy pro Ingardena nebylo literární dílo samé, nýbrž zájem o zkoumání předmětu, který může být jak ideální, tak reálné povahy. Problém idealismu a realismu stojí na počátku Ingardenova kritického bádání Husserlovy filozofie. Ingardenovou hlavní otázkou je, jaký rozdíl tkví mezi reálnými a ideálními předměty, jsou-li vždy intencionálně dány? Intencionální předmět bylo proto nutné prozkoumat vzhledem k těmto kategoriím.

*Umělecké dílo bylo totiž od počátku pojímáno jako čistě intencionální výtvar tvůrčích aktů umělce a zároveň bylo jako schematický výtvar s některými potencionálními prvky protikladem jeho „konkretizaci“ (...), takže od počátku své podstaty a svého způsobu existence poukazoval na zásadně odlišné průběhy prožívání různých psychických podmětů jako nezbytné podmínky své existence. (...) A naopak: tyto prožitky se mohou uskutečnit jedině tím způsobem, že se ze své podstaty vztahují k určitému předmětu: k uměleckému dílu.*²⁴

Výchozí otázka po povaze literárního díla, kladoucí si za cíl rozhodnout, jedná-li se o předmět povahy reálné či ideální, je de facto otázkou po podstatě literárního díla, která je zodpovídána prostřednictvím aplikace fenomenologické metody, kdy je hledána všem literárním dílům společná podstata – *eidetický invariant*, který je dle Ingardena dán společnou strukturou literárních děl.

20 Fenomenologie je v tomto období Husserlem prohlášena za tzv. *egologii*.

21 Rovněž Ingarden bývá řazen mezi žáky tzv. mnichovsko-göttingenské školy, tvořící okruh přímých Husserlových žáků, pro které je typické, že navazují především na Husserlovo učení rané fáze, jehož hlavní myšlenky jsou formulovány v *Logických zkoumáních* a rozvíjejí je.

22 INGARDEN, Roman. Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání. In Zuska, V. (ed.). *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003, s. 244.

23 *Ibid.*, s. 229.

24 *Ibid.*, s. 229–230.

Ingardenova analýza literárního díla je příkladem fenomenologické metody v praxi. Jak píše Chojna, „(...) všechny tyto analýzy jsou podpořeny nejen důslednou argumentací, ale také důležitější intuitivní evidencí – tedy popisem jevů pocházejících z přímé zkušenosti“.²⁵ Současně je to však právě absence klasických argumentačních schémat, která je častým předmětem kritiky fenomenologické metody. Ingardenova práce postupuje v souladu s fenomenologickou metodou, je deskriptivní procesem nazírání podstaty literárního díla, snahou o uzavorkování všech předběžných znalostí o literárním díle, jakousi husserlovskou *eidetickou intuicí*, jež je ve výsledku formulována v systému intuitivně evidentních tvrzení o literárním díle.

1.2. Literární dílo

Ingardenovo pojetí literárního díla je vyloženo ve dvou klíčových dílech *Umělecké dílo literární* a *O poznávání literárního díla*. Jeho teorie literárního díla je však dále rozpracovávána i v dalších odborných textech a studiích. I přesto, že *Umělecké dílo literární* představuje Ingardenovu velmi ranou badatelskou práci, myšlenky v něm obsažené se staly základními stavebními kameny většiny jeho pozdějších badatelských úvah. V práci předkládá analýzu literárního díla s cílem zodpovědět otázky „co je literární dílo?“ a „jaký způsob existence mu náleží?“. Teze *Uměleckého díla literárního* tak lze označit za jakousi *ontologickou bázi* literárního díla. V návaznosti na tuto *ontologickou bázi* pak v knize *O poznávání literárního díla* rozpracovává Ingarden epistemologickou otázku „jak literární dílo poznáváme?“. Toto zaměření na zkoumání literárního díla v konsekvencích teorie poznání tak tvoří pomyslnou osnovu *epistemologické báze* literárního díla.

1.2.1. Ontologická báze literárního díla

V předmluvě k prvnímu vydání píše Ingarden, že *Umělecké dílo literární* vlastně hledá odpověď na dvě Husserlovy „choulostivé otázky“: 1/ „jak může subjektivita sama v sobě ze zdrojů své spontaneity tvořit útvary, které mohou platit jako ideální objekty ideálního světa.“ a 2/ „jak tyto ideality světa kultury, který lze přece považovat za reálný – za obsažený v prostoročasovém univerzu –, mohou přijímat časo-prostorově vázané bytí právě jako teorie a vědy.“²⁶ Inspirován těmito dotazy zkoumá problém idealismu a realismu na příkladu uměleckého literárního díla,²⁷ a to s přesvědčením, že

25 CHOJNA, Wojciech. Roman Ingarden. In: Davies, S. (ed.). *A Companion to Aesthetics*. Wiley – Blackwell, 2009, s. 364.

26 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 10.

27 Výzkum se omezuje na díla tzv. krásné literatury, beletrie.

právě tento útvar, jako příklad ryze *intencionální předmětnosti*, je třeba vyčlenit jak ze světa ideálního, tak reálného.²⁸ Pro podporu tohoto tvrzení předkládá veřejnosti svá bádání o „základní struktuře“ a „způsobu bytí“ literárního díla umělce.²⁹ Cílem jeho práce je tedy nejen nastínit ontologii literárního díla, která vyplývá z jeho *podstatné anatomie*, jež není pouhým jednovrstevným útvarem, ale vícečetnou heterogenní strukturou, sestávající se ze čtyř částí, ale i vyrovnat se s Husserlovým *transcendentálním idealismem*.

V první části své práce nahlíží na dosavadní stav bádání o literárním díle, které bylo doménou literárněvědného přístupu. Ten chápe jako nedostatečný z toho důvodu, že zkoumá téměř výhradně konkrétní a jednotlivě daná literární díla, která jsou zpravidla předmětem vysokého hodnocení. Filozofický přístup, který má reprezentovat právě *Umělecké dílo literární*, se však pokusí nabídnout obecnou ideu uměleckého literárního díla, ne pouze analýzu konkrétního textu.³⁰ Za určující rovněž Ingarden nepovažuje hodnotu literárních děl. Obecná idea literárního díla má platit bez rozdílu pro literaturu dobrou i méně dobrou.³¹ Kromě vícekrát zmíněného sporu mezi příslušností literárního díla k ideálním nebo reálným předmětnostem, chápe jako výchozí problém psychologické pojetí literárního díla. K psychologickému pojetí se Ingarden staví nanejvýš kriticky – literární dílo odmítá identifikovat jak s prožitky autora, tak čtenáře, kvůli důsledkům pro identitu literárního díla, které by z takového tvrzení vyplývaly. Literární díla však ze stejného důvodu nejsou ani *předměty představ*,³² které jsou chápány jako „jistě

28 Hovoří-li Ingarden o příslušnosti literárního díla k reálným či ideálním předmětnostem, pak reálnými a ideálními předmětnostmi míní následující: „Hovoříme zde o reálných a ideálních předmětnostech pouze ve smyslu něčeho, co má v sobě ráz autonomního bytí a je vůči aktuálním, na ně zaměřeným aktům poznání ve svém bytí nezávislé: kdyby někdo nebyl nakloněn tomu, spolu s námi akceptovat autonomii existence ideálních předmětů, pak by při nejmenším musel rozlišovat mezi těmito reálnými předmětnostmi vzhledem k tomu, že ty vznikají v nějakém časovém bodě, nějaký čas trvají, eventuálně se v něm mění a konečně přestávají existovat, zatímco s totéž nedá říci o ideálních předmětech.“ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 24.

29 Srov. *ibid.*, s. 7.

30 Častou výtoku Ingardenovu *Uměleckému dílu literárnímu* je právě absence příkladů, kterými by jeho závěry o podstatě literárního díla mohly být ilustrovány. Ačkoliv ve své práci občas zmiňuje příklady děl světové literatury, které podporují dílčí teze jeho teorie, soustavný rozbor konkrétního literárního díla prizmatem svého přístupu nenabízí a i dílčí příklady jsou spíše ojedinělé. Důvodem tohoto jednání může být právě výše uvedená snaha o obecnou platnost teorie. O chybějící aplikaci své teorie na konkrétní příklad se vyjadřuje rovněž v předmluvě ke druhému vydání z roku 1959: „Plně si uvědomuji, že by kniha byla pro literární badatele mnohem plastičtější a přístupnější, kdybych podal řadu konkrétních analýz jednotlivých uměleckých děl. Avšak již při první verzi jsem na to musel rezignovat, jinak by se byla stala příliš rozsáhlou. Nadto se hrozím analyzovat umělecká díla, která jsou psána v řeči pro mne cizí, neboť při tom může lehce dojít k falešným výkladům.“ *Ibid.*, s. 13.

31 Srov. *ibid.*, s. 22.

32 *Předměty představ* jsou chápány jako odlišné od písmen a znění slov, současně však nejsou ideální, protože jsou pouhými ryzími předměty představ autora, které nelze oddělit od subjektivních prožitků, tedy, dle Ingardena, čímsi de facto psychickým. Srov. *ibid.*, s. 31.

osoby a věci, jejichž osudy jsou v díle líčeny“.³³ Pro zachování identity literárního díla proto Ingarden prohlašuje, že je nutné přijmout předběžný předpoklad „uznání existence ideálních jednotek smyslu“.³⁴ Možnosti realizace přijatého předpokladu pak mají ukázat následující zkoumání. Tři komponenty související s literárním dílem vylučuje Ingarden z okruhu svého badatelského zájmu jakožto nerelevantní pro umělecké literární dílo: autora a jeho prožitky a psychické stavy, stejně tak psychické stavy čtenáře, a konečně sféru „předmětných skutečností, které případně tvořily předobraz v díle se ‚vyskytujících‘ předmětů a skutečností“.³⁵ Předmětem Ingardenova zájmu v rámci *Uměleckého díla literárního* však nejsou ani otázky tvorby, ani otázky související s literárním dílem z hlediska epistemologie nebo axiologie.

V druhé části svého nejvýznamnějšího díla Ingarden formuluje jádro teorie o bytostné struktuře, tzv. *anatomii* literárního díla, v níž se nachází, zjednodušeně řečeno, základní *ontologická báze* literárního díla. Stavbu literárního díla chápe Ingarden jako útvar složený ze čtyř heterogenních³⁶ vrstev, které se navzájem rozlišují *materiálem a úlohou*.³⁷ Jedná se o 1/ *vrstvu zvukové podoby slov a zvukových útvarů*, 2/ *vrstvu významových celků*, 3/ *vrstvu schematických aspektů* a 4/ *vrstvu znázorněných předmětností* (v této vrstvě se dále rozlišuje mezi *znázorněním intencionálních větných korelátů* a *znázorněním předmětností a jejich osudů*). Estetické hodnotové kvality se pak dle Ingardena konstituují napříč všemi vrstvami a jsou součástí výsledného polyfonního charakteru literárního díla.³⁸

První vrstva zkoumá strukturu jazykových zvukových komponent literárního díla (např. slova, věty, atd.), přičemž hlavní otázkou je hledání rozdílu mezi *konkrétním zvukovým materiálem* a *zvukovou podobou slova*.³⁹ Tento rozdíl je nalezen

33 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 31.

34 *Ibid.*, s. 33.

35 *Ibid.*, s. 40.

36 Heterogenost vrstev vyjadřuje jejich nestejně zastoupení v literárním díle, nicméně současně jsou všechny vrstvy nutnou součástí literárního díla uměleckého.

37 Z *materiálu* vrstev se mají generovat vlastnosti každé vrstvy, zatímco *úlohou* (resp. funkcí) je míněn způsob začlenění vrstvy do sítě vztahů ostatních složek literárního díla. Rozdělením *materiálu* a *úlohy* dochází Ingarden k polyfonnímu charakteru literárního díla. Srov. INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 41.

38 Polyfonním charakterem díla označuje Ingarden výslednou souhru hodnotových faktorů na různých úrovních jednotlivých vrstev díla. Srov. INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 42.

39 *Konkrétní zvukový materiál* označuje vyslovení slova v dané konkretizaci, tedy jednorázově, s danou intonací a dalšími v čase vznikajícími a zanikajícími vlastnostmi. *Zvuková podoba slova* je identickým zvukovým tvarem, který zůstává neměnný a je nositelem významu slova. „*Zvuková podoba slova charakterizuje totiž příslušné slovo jako takové a určuje jeho význam v tom smyslu, že její uchopení v průběhu poslechu orientuje porozumění na odpovídající význam a vede k realizaci významové intence příslušným adresátem.*“ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 52. *Zvuková podoba slova* je právě díky vztahu k významu součástí podstaty literárního díla, zatímco *konkrétní zvukový materiál* Ingarden za součást literárního díla nepovažuje. Srov. *ibid.*, s. 64.

na úrovni významu: „Zdá se nám, že k odlišení zvukové podoby slova jako identického zvukového tvaru od konkrétního zvukového materiálu vede použití zvukového materiálu jako nositele jistého a to stále téhož významu.“⁴⁰

Problém významu je rozvíjen v druhé vrstvě příznačně pojmenované jako vrstva významových celků. V návaznosti na Husserlovu logiku přijímá předpoklad ideality významových jednotek, ale v přístupu k řešení sémantických otázek rozvíjí vlastní fenomenologický přístup.⁴¹ S podporou těchto fundamentálních filozofických východisek pak na poli literárního díla hovoří o výpovědích obsažených v textech literárních děl jako o *quasisoudech*,⁴² které jsou speciálním případem vět obsažených v literárních uměleckých dílech. Na rozdíl od vět obsažených např. ve vědeckých textech, které jsou příkladem soudů v logickém smyslu slova, totiž *quasisoudy* podle Ingardena nevznášejí nárok na pravdivost a nemohou být považovány za soudy a vážně míněná tvrzení.⁴³

(...) výpovědi literárního díla mají vnější ráz jistících⁴⁴ vět, avšak přesto jimi doopravdy nehodlají být. Čteme-li třeba v románu, že pan Tenaten zavraždil svoji manželku, víme zcela přesně, že to nemá být bráno vážně a že za to nikdo – jestliže by se měly příslušné věty ukázat jako nepravdivé – nebude smět být volán k odpovědnosti.⁴⁵

40 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 49.

41 V rámci svého bádání o podstatě literárního díla se Ingarden v 5. kapitole rozsáhle zabývá určením významu. K jeho pojetí v souvislosti s dosavadním fenomenologickým bádáním (v §18) rozděluje stávající přístup na psychologický výklad a idealistické řešení E. Husserla. Husserl charakterizuje v *Logických zkoumáních* význam jako „ideální species zvláštního typu“. Ingarden toto stanovisko odmítá z důvodu: „(...) jak potom vysvětlit, že se tentýž význam (...) sjednocuje jednou s těmi, jindy s oněmi významy do celku vyššího řádu, takže se může vyskytovat na různých místech věty a přitom se různověrně modifikuje jeho faktor intencionálního zaměření a jeho formální obsah, dokonce přijímá podobu rozličných modů aktuality, případně potenciality, explicitnosti a implicitnosti.“ *Ibid.*, s. 106. Ingarden proto chápe význam jako něco extenzionálně daného, zpřístupněného prostřednictvím intencionálního zaměření. „Pro slovo je podstatné, že má jistý význam a v důsledku toho buď intencionálně míní jakýsi předmět a tímto míněním ho materiálně a formálně určuje, nebo vůči již intencionálně rozorženému předmětu vykonává určité funkce. (...) má-li vůbec zvukový výraz nějaký význam, bývá to možné jenom proto, že je mu tato funkce takřikajíc zevnějšku vnucena, propůjčena. A k takovému propůjčení může dojít jen prostřednictvím subjektivního aktu vědomí.“ *Ibid.*, s. 109. Oproti Husserlovu radikálnímu realismu, který význam chápe jako plně ideální, zdůrazňuje Ingarden, že slovní významy vznikají v určitém typu intencionálních aktů, a teprve díky spojení se zvukovou podobou slov získávají na vědomí relativní nezávislost a intersubjektivní platnost. Jeho koncepci tak lze označit za konceptualistickou, když tvrdí, že „slovní význam je aktualizací smyslu“ *Srov. ibid.*, s. 357.

42 Kritiku Ingardenovým quasisoudům vyslovila ve své době Kate Hamburgerová v práci *Logika básnictví*. Na její námitky reaguje Ingarden ve třetím upraveném vydání *Uměleckého díla literárního* v §25a.

43 *Srov. INGARDEN, Roman. Umělecké dílo literární. Praha: Odeon, 1989, s. 167.*

44 V překladu Antonína Mokrejše dochází na tomto místě dle doc. Cajthamla k posunu významu, kdy původní Ingardenův pojem *Behauptungssatz* překládá jako *jistící věty*, přičemž vhodnější překlad by byl *tvrdící věty*.

45 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 174.

Vrstva *významových celků* není prvoplánově postřehnutelná, protože je prostředkem zaměřujícím pozornost na předmětné situace nebo předměty, o kterých věta hovoří. Přesto se podle Ingardena zásadně podílí na celkovém obrazu literárního díla tím, že „(...) *dílo nemůže být – ani v případě čistě lyrické básně – zcela iracionálním útvarem, což bývá možné u jiných typů uměleckých děl, hlavně však v hudbě*“.⁴⁶

Znázorněné předmětnosti, ke kterým *významové celky* svým způsobem odkazují, tvoří v Ingardenově *podstatné anatomii* literárního díla čtvrtou vrstvu skladby.⁴⁷ „*Předmětnosti znázorněné v literárním díle jsou odvozenými ryze intencionálními, prostřednictvím významových jednotek rozvrženými předmětnostmi*.“⁴⁸ *Znázorněnými předmětnosti* jsou míněny všechny věci, osoby, události, stavy a další skutečnosti znázorněné v literárním díle, vytvářející tzv. *quasirealitu* předmětností v prostoru a čase. V takto znázorněných předmětech však vždy dochází k „*podstatné zvláštnosti (...), jež (je) radikálně odlišuje od předmětů reálných*“.⁴⁹ Podstatnou zvláštností jsou zde míněna tzv. *místa nedourčenosti* – místa, kde předmětnosti v literárních dílech mohou být znázorněny pouze konečným počtem *významových celků*. V literárních textech, které obsahují limitovaný počet vět, proto zůstává celá řada *míst nedourčenosti*, míst, která nejsou specifikována, ale jejichž absence při četbě netvoří překážku v rozumném textu díla.

*Znázorněný, svým obsahem „reálný“ předmět netvoří v opravdovém smyslu ve všech směrech jednotně určené individuum, které by bylo původním celkem, nýbrž jenom schematický útvar s různými druhy míst nedourčenosti a s konečným počtem pozitivně mu přisouzených charakteristik, ač se formálně rozvrhuje jako plně určené individuum a uzpůsobuje se k tomu, aby předstíral, že takovým individuem je.*⁵⁰

Místa nedourčenosti nelze, jak Ingarden upozorňuje, principiálně nikdy definitivně zaplnit ani odstranit právě z důvodu konečnosti literárního textu. De facto však koncept *míst nedourčenosti* vede až k jisté principiální „nehotovosti“ literárních děl.⁵¹ Účinný způsob překonávání *míst nedourčenosti* se nachází dle Ingardena jedině v *konkretizacích* textu samého, tedy v zaplňování *nedourčených míst* čtenářovou četbou. Současně však nepřestává klást důraz na důsledné oddělování *konkretizací* od textu díla samého. „*Jinými slovy: Musíme oddělit samotné literární dílo od jeho aktuálních konkretizací a uvědomit si, že ne všechno, co platí vzhledem ke konkretizacím díla, platí i o díle samém.*“⁵²

46 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 215.

47 Stejně jako v *Uměleckém díle literárním* ve výkladu celkové struktury předchází výklad čtvrté vrstvy vrstvy třetí, budeme akceptovat tento postup, protože je výhodnější pro návaznost výkladu struktury díla.

48 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 220.

49 *Ibid.*, s. 248.

50 *Ibid.*, s. 253.

51 Srov. *ibid.*, s. 252–253.

52 *Ibid.*, s. 254.

Znázorněné předmětnosti v literárním díle se však nemohou samy o sobě dle Ingardena plně projevit. Jejich působení je dáno prostřednictvím tzv. *schematických aspektů*, které tvoří třetí ze čtyř vrstev *podstatné anatomie* literárního díla. *Aspekty* rozumí Ingarden, v návaznosti na Husserlovu fenomenologii, vztah mezi vnímanou věcí a vnímajícím subjektem, kdy pod vlivem působení konkrétních *vjemových aspektů*⁵³ vnímáme všechny smyslově vnímatelné předměty. Celkový vjem, který vzniká hrubým součtem aktualizovaných *aspektů*, vytváří výsledné *schéma*. V literárním díle navazují *schematické aspekty* na *znázorněné předměty*: „(...) *nacházejí základ svého určení a své v jistém smyslu potenciální existence v předmětných situacích rozvržených větami, resp. ve znázorněných tu předmětech*“.⁵⁴ Celou situaci ilustruje Ingarden na příkladu četby popisu Paříže v románu *Okouzlená duše* od Romaina Rollanda.⁵⁵ Čtenář, který v Paříži nikdy nebyl, doplňuje textem předznačená *aspektová schémata* různými jednotlivostmi, které čerpá z obsahu jiných, kdysi prožitých, konkrétních *aspektů*. Ke *znázorněným předmětům*, a tím i k literárnímu dílu tak patří „*všechny schematické aspekty, ve kterých se tyto předměty vůbec mohou prezentovat*“.⁵⁶ Funkce vrstvy *schematických aspektů* je v literárním díle dvojí: 1/ určují způsob, jakým se jeví představované předměty v typických způsobech jejich projevu, 2/ ustanovují estetické kvality díla.⁵⁷ Estetičnost a *estetická hodnota* literárního díla je tedy v Ingardenově teorii podstatnou součástí literárního díla samého. Estetičnost literárního díla je druhem *aspektu*, který vyvolává způsob *znázornění předmětnosti*. „*Má-li literární dílo být dílem uměleckým, pak alespoň kulminační situace musejí obsahovat předměty, které se ukazují prostřednictvím estetickými hodnotovými rysy obdařených aspektů*“.⁵⁸

Po představení všech čtyř vrstev tvořících *podstatnou anatomii* literárního díla se Ingarden vrací zpět k vrstvě *znázorněných předmětností*. Důvodem je její zvláštnost, kterou autor *Uměleckého díla literárního* vidí v odlišném postavení její funkce ve stavbě literárního díla. Zatímco funkcemi ostatních tří vrstev je zprostředkovávat právě vrstvu *znázorněných předmětností*, zdá se, že vrstva *znázorněných předmětností* se v díle vyskytuje jen sama kvůli sobě.⁵⁹ Taková možnost se však již na první pohled jeví jako neintuitivní a neuspokojivá. Ingarden proto zkoumá vrstvu *znázorněných předmětností* a její úlohu nalézá v tzv. *metafyzických kvalitách*, které utváří *ideu díla*.⁶⁰ *Metafyzické kvality* Ingarden charakterizuje jako prostředek k existenciální-

53 *Vjemových aspektů* je velmi mnoho, neexistují dva totožné aspekty, dva rozdílné aspekty však mohou obsahovat stejnou vlastnost.

54 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 265.

55 Srov. *ibid.*, s. 266.

56 *Ibid.*, s. 266.

57 Srov. *ibid.*, s. 277.

58 *Ibid.*, s. 288.

59 Srov. *ibid.*, s. 289.

60 Sám Ingarden opakovaně poukazuje na to, že použítá označení nejsou zcela adekvátními názvy pro popisované jevy.

mu nahlédnutí skutečnosti ve třech bodech: 1/ „(...) jejich zjevení představuje pozitivní hodnotu vzhledem k šedivým, beztvarym prožitkům každodennosti.“ 2/ „(...) nelze je čistě racionálně určit a „pochopit“ (...) a můžeme je pouze v určitých situacích, ve kterých se realizují, prostě, mohlo by se říci téměř „extaticky“ spatřit.“ 3/ „(...) odhalují „nejhlubší smysl“ života a bytí vůbec.“⁶¹ Právě ve způsobu, jakým literární dílo vyjevuje tyto obtížně definovatelné *metafyzické kvality*, vidí Ingarden rovněž kritérium *estetické a umělecké hodnoty* literárního díla. Jinými slovy: *estetická a umělecká hodnota* literárního díla je ovlivněna přítomností *metafyzických kvalit*.⁶² K prožitku *metafyzických kvalit* však nestačí pouze účinnost *znázorněných předmětností* (v takovém případě by stejné účinnosti jako literární dílo dosahovalo i obsahové sdělení z novinového článku), ale spolupodílí se i ostatní vrstvy, doplňující, řečeno zjednodušeně, formu literárního díla, která umožňuje prožitek *metafyzických kvalit*.

*Jestliže však nemůže metafyzickou kvalitu odhalit jenom předmětná vrstva, nýbrž zprostředkovaně musí spoluúčinkovat i všechny zbývající vrstvy uměleckého díla literárního, ukazuje se tím znovu, že toto dílo přes svou vrstevnou výstavbu tvoří organický celek.*⁶³

K plné aktualizaci *metafyzických* (i *estetických*) *kvalit* díla pak dochází až v procesu *konkretizace*.

*Závisí-li však zjevení metafyzických kvalit mj. na vrstvě pohotově obsažených aspektů, musíme konstatovat, že metafyzické kvality se v samotném díle nevyjevují explicitně, nýbrž bývají pouze předmětnými situacemi předznačeny (...). Neboť vyjevovat se mohou teprve na skutečně se ukazujících předmětných situacích, tedy teprve v konkretizaci díla během četby.*⁶⁴

Idea díla pak spočívá v souvislosti mezi životní situací znázorněnou v díle a *metafyzickou kvalitou*, která se na základě této situace v existenciálním rozměru vyjevuje.⁶⁵

Tím, že byly analyzovány všechny čtyři podstatné vrstvy literárního díla včetně jejich popisu a funkce, byl proveden v Ingardenově terminologii tzv. příčný řez literárním dílem. Pro ilustraci celé složité součinnosti literárního díla, které je mnohokrát přirovnáváno k organismu pro podobnou spleitou, přesto přesnou organizaci, ověřuje Ingarden hypotézu podstatné stavby literárního díla pohledem, který označuje jako „podélný řez“. Využijeme-li Ingardenovy lékařské metafory o *anatomii* literárního díla, která je obsahem předchozího bádání, dá se s jistou mírou nadsázky přirovnat snaha o „podélný řez“ k hledání *podstatné fyziologie* literárního díla. Podobně jako se *fyziologie* zabývá vnitřními pochody organismu, klade si onen „podélný řez“ za cíl postihnout uspořádání posloupností literárního díla.

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

62 Srov. *ibid.*, s. 294.

63 *Ibid.*, s. 298.

64 *Ibid.*, s. 299.

65 Srov. *ibid.*, s. 305.

(...) 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 kvalifikována tím, že se nachází právě na tomto a na žádném jiném místě.⁶⁶

Nejedná se však o pouhou časovou výstavbu díla (a to ani ve smyslu výstavby děje reprezentovaného *znázorněnými předmětnosti*, ani ve smyslu chronologie četby v *konkretizaci*), ale o složitou kompozici vytvářející výslednou dynamiku literárního díla.

Ve třetí, poslední části *Uměleckého díla literárního* zkoumá autor předloženou strukturu literárního díla na příkladech mezních případů, jakými jsou divadelní hra, filmové dílo, vědecký text a pantomima. V doplňcích a konsekvencích, jak tuto třetí část nazývá, rozpracovává však ještě tři důležité tematické okruhy, které jsou zásadní pro následující kritiku Ingardenova pojetí literárního díla: problematika *života* literárního díla (týkající se vztahu stavby literárního díla ke čtenáři, tedy problémem *konkretizace*), *ontické postavení* literárního díla (v rámci této otázky se Ingarden snaží prozkoumat problém identity literárního díla) a vztah *polyfonního charakteru* k estetické hodnotě literárního díla (a estetickým vlastnostem obecně). V úvodu vyhlášený projekt o hledání „základní struktury“, který je zpracován v druhé části, se tak dostává k druhému vyhlášenému bodu: ke „způsobům bytí“ literárního díla.

„Je teď načase, abychom literární dílo takřkajíc opět uvedli do kontaktu s čtenářem a postavili je do středu konkrétního duchovního a kulturního života.“⁶⁷ říká Ingarden, když popisuje jev později označovaný jako *život literárního díla*. Dle Ingardenovy teorie je literární dílo autonomním útvarem, zcela hotovým a podstatně nezávislým jak na autorovi, tak na čtenáři. Hovoří-li o *životě literárního díla*, jedná se tedy o způsob bytí literárního díla v kontextu jinak opomíjených vlivů, které se odráží v procesu četby – *konkretizace*. V průběhu *konkretizace* dochází totiž dle Ingardena k zásadnímu posunu ve vnímání literárního díla: „(...) jednotlivé literární dílo, jsme-li s ním v živém styku, se nezdá při četbě vykazovat žádná taková místa nedourčenosti, *schematizace* a ani *potencionální ukončenost aspektů*“.⁶⁸ Takové tvrzení má však významné důsledky pro otázku identity literárního díla, která by se stávala teoreticky zcela nezjistitelnou, uvážíme-li rozmanitost možných *konkretizací*.⁶⁹ Ingarden si tuto hrozbu uvědomuje a snaží se o *ontické zakotvení* literárního díla. Oporu nachází již v předem avizovaném přijetí předpokladu existence ideálních pojmů. Jedině skrze tento předpoklad je možné zachovat intersubjektivitu literárního díla.

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

67 *Ibid.*, s. 329.

68 *Ibid.*, s. 329.

69 Tím spíše, uvážíme-li, že na proces *konkretizace* je v důležitém smyslu vázána i estetická působnost literárního díla, jak Ingarden uvádí: „S literárním dílem můžeme esteticky obcovat a živě je postihnout pouze v podobě jedné z jeho možných konkretizací.“ *Ibid.*, s. 334.

*Lze-li ukázat, že věty a souvislosti vět jsou přes svou existenciální relativitu k subjektivním operacím intersubjektivně identické a existují vzhledem k aktům vědomí heteronomním způsobem (právě to jim umožňuje, aby existovaly i tehdy, když – jednou koncipované – je žádný subjekt „nemyslí“, případně „nečte“), bude tím také zachráněna intersubjektivní identita literárního díla (...). Neboť věty tvoří (...) konstitutivní prvek literárního díla, na kterém svou existenci závisí všechny zbývající vrstvy díla.*⁷⁰

Teprve poslední kapitola, zdánlivě okrajová, nabízí závěrečnou úvahu o uměleckém díle literárním. Tato závěrečná úvaha se zabývá vztahem literárního díla a *estetické hodnoty*. Právě *estetická hodnota* je to, co z literárního díla činí v Ingarde- nově terminologickém vymezení literární dílo umělecké. *Estetické hodnoty* se stejně jako výše zmiňované *metafyzické kvality* projevují v uměleckém díle napříč jeho vrstevnatou stavbou a utváří výsledný charakter *polyfonní harmonie*. *Estetická hodnota* literárního díla je tedy součástí jeho podstatné stavby, k její plné aktualizaci však dochází až procesem *konkretizace*. Jinak řečeno, pro odhalení *estetických hodnot* v literárním díle je nutné dané dílo číst, protože do té doby nejsou *estetické hodnoty* v díle dány jinak než jen ve stavu „potenciálnosti“.⁷¹

*Teprve když se umělecké dílo literární v konkretizaci adekvátně projeví, dochází – v ideálním případě – k tomu, že se všechny zmíněné kvality plně etablojí a názorně se prezentují. (...) Ovšem estetickým předmětem není samotná konkretizace, nýbrž umělecké dílo literární chápáno přesně tak, jak se v konkretizaci projevuje, jak v ní získává svou plnou tělesnost.*⁷²

Své úvahy v *Uměleckém díle literárním* Ingarden na tomto místě uzavírá. Problematiku ontologie umění však ve své badatelské dráze zdaleka neopouští a *Umělecké dílo literární* se mu stává výchozím bodem většiny jeho následujících úvah. Otázky o *ontologické bázi* umění se v následující tvorbě snaží odhalit u esteticky relevantních předmětů z oblasti architektury, filmu, hudby a výtvarného umění. Ani analýzu literárního díla však na tomto místě zcela neuzavírá. Inspirován otázkami z oblasti ontologie pokračuje v práci *O poznávání literárního díla* analýzou epistemologických problémů literárního díla.⁷³ V závěru shrnuje svoji snahu o hledání podstaty literárního díla, a tím částečně předznamenává některá místa budoucí kritiky následujícími slovy:

Chceme-li je (umělecké literární dílo) teoreticky postihnout, ukazuje nám svou komplikovanost a mnohostrannost, jež lze sotva přehlédnout, a přece před námi stojí při estetickém prožitku jako

70 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 356.

71 Srov. *ibid.*, s. 368.

72 *Ibid.*, s. 368.

73 Srov. PROCHÁZKA, M. Roman Ingarden. In: Zeman, M. (a kol.). *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988, s. 209.

jednotlivé a svou komplikovanou výstavbu nechává pouze probleskovat. Existuje heteronomním způsobem a zdá se být zcela pasivní a jakoby bezbranně přijímající všechny naše operace, a přece svými konkretizacemi vyvolává hluboké změny v našem životě, rozšiřuje ho a zvedá nad úroveň denního trmácení, dává mu božský lesk – „nic“, a přece zázračný svět pro sebe, třebaže vzniká a existuje pouze z naší milosti.⁷⁴

1.2.2. Epistemologická báze literárního díla

Na začátku práce *O poznávání literárního díla* vymezuje Ingarden základní otázku: „(...) jak poznáváme hotové a fixované literární dílo?“⁷⁵ Zaměřuje se tak již nejen na dílo samé, ale na vztah literárního díla a čtenáře, na vztah estetického předmětu a recipienta, konkrétně pak v širším pojetí na problém *estetického vnímání* skutečnosti obecně. Pokračuje v rozvíjení myšlenky o podstatě literárního díla coby čtyřvrstevnaté heterogenní struktury polyfonního rázu. Svůj epistemologický projekt vymezuje dvěma základními tezemi: „1/ Literární dílo poznáváme v prožitcích velmi komplikovaných. 2/ Poznávání literárního díla se realizuje v řadě fází následujících za sebou a navzájem synteticky spojených.“⁷⁶ Program práce je pak vymezen snahou o prokázání platnosti těchto tvrzení.

První tvrzení bezprostředně souvisí s tvrzením, že literární dílo je tvůrem vícevrstevnatým, tvrzení druhé pak s faktem, že literární dílo má rozsah od počátku do konce (...). Z obou těchto tvrzení lze vyvodit určité důsledky týkající se adekvátnosti (věrnosti) poznávání a estetického vněmu (konkretizace) literárního díla.⁷⁷

Poznávání literárního díla se dle Ingardena odehrává ve čtyřech základních krocích: 1/ Prvním krokem je *smyslové vnímání*, zpravidla zrakové, které se zaměřuje na vnímání a rozeznávání tvarů písmen, identifikaci zvuků v případě poslechu četby atd. Jedná se de facto o percepce, která není odlišná od běžného modelu smyslového vnímání. 2/ Druhým krokem je *rozumění významům* slov a vět, přičemž zde Ingarden opět navazuje v jisté míře na Husserlovo pojetí významu, současně je však reviduje, neboť význam nechápe výhradně jako nadčasové ideální předměty. „Význam slova je totiž výslednou intencí, přisuzovanou výrazu v korelativních myšlenkových aktech (...)“⁷⁸ Rozumění daným výrazům pak chápe jako subjektivní aktualizaci významové intence slova, které je vázáno na kontext. 3/ Třetí krok struktury poznávání nazývá Ingarden *objektivizací*, která popisuje přechod od intencionálních předmětných stavů k předmětům představeným v literárním díle. U každé

74 INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 369.

75 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 7.

76 *Ibid.*, s. 16.

77 *Ibid.*, s. 16.

78 *Ibid.*, s. 22.

věty může *objektivizace* nabývat různé podoby. Vystává tak problém, zda totožný text nemůže vytvářet různé obrazy znázorňující svět představovaný v literárním díle. *Objektivizace* však podle autora neprobíhá pouze v jedné fázi, ale několikrát a opakovaně na základě nových *znázorněných předmětů* představovaných v textu. Na závěr tak čtenář dle Ingardena vykonává tzv. *syntetizující objektivizaci*, při které se „(...) *představené předměty ocitají před čtenářem jako určitá odlišná quasiskutečnost, která má vlastní soudy, podobu a dynamičnost*“.⁷⁹ 4/ Proces poznávání literárního díla je završen čtvrtým, posledním krokem – *konkretizací* představených předmětů. *Konkretizace* se zde úzce váže k výše zmiňovaným *místům nedourčenosti*, de facto představuje proces, kterým k jejich „zaplnění“ dochází.

*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 implicitně („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští.*⁸⁰

Z hlediska estetiky je v tomto bodě formulováno několika neopomenutelných témat. Jak již bylo stanoveno v *Uměleckém díle literárním*, je *konkretizace* nezbytným předpokladem pro *estetické vnímání* díla. Jelikož je proces *konkretizace* objektivně nekontrolovatelným počinem čtenáře, dochází i ve způsobech, jakými jsou zaplňována *místa nedourčenosti*, k nejednotnostem, de facto k různým a dle Ingardena rovnocenným způsobům čtení.⁸¹ Jestliže však připustíme, že každý čtenář díky vlastním *konkretizacím* čte jinak – rozumněji interpretuje čtené individuálně a odlišně, je nutné stanovit meze dezinterpretace textu. Proti této hrozbě formuluje Ingarden tezi o četbě bližší či vzdálenější *intenci* díla, která stanovuje míru „úspěšnosti“ četby. Dopad tohoto pojetí však sahá i k otázkám *estetického hodnocení*:

*Různá doplňování téhož místa nedourčenosti vedou nutně k různým konkretizacím daného literárního díla jakožto celku a jednotlivé odchylky přitom mohou mít větší nebo menší vliv na to, jak v dané konkretizaci díla vystoupí estetické hodnoty. (...) Tím může dojít k více nebo méně významným posunům v polyfonní harmonii estetických hodnot charakteristických pro dané dílo, takže jedna konkretizace bude z tohoto hlediska vzdálenější a jiná bližší „intencím“ nebo „stylu“ daného díla.*⁸²

Ingarden si dále všímá úlohy času jak ve stavbě literárního díla, tak v procesu *konkretizace* a charakterizuje literární dílo jako časové, což shrnuje jako postřeh

79 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 43.

80 *Ibid.*, s. 47.

81 Ingarden v *O poznávání literárního díla* uvádí následující příklad: „Jestliže např. v *Panu Tadeášovi* skutečně není stanovena barva *Tadeášových vlasů*, můžeme si ho stejně dobře představit jako blondýna, jako člověka s kaštanovými vlasy nebo konečně jako bruneta atd. Žádný z těchto případů není vyloučen. Proto také z tohoto aspektu každé z těchto doplňení, odpovídajících textu, je rovnocenné všem ostatním.“ *Ibid.*, s. 48.

82 *Ibid.*, s. 48.

o výstavbě děje, který je dán v určité časové posloupnosti, jakožto i o vnímání časového rozvržení díla čtenářem.⁸³

V rámci epistemologických tázání o literárním díle se Ingarden dotýká rovněž jeho funkce, a to tehdy, kdy si klade otázku, proč literární díla vůbec čteme. Nalézá tři možné odpovědi: 1/ pro odpočinek a zábavu, 2/ pro krásu a *estetické hodnoty* v nich obsažené, 3/ pro vzdělání. První směr Ingarden dále nerozvíjí, ale se zaujetím zkoumá estetický a kognitivní záměr četby literárních děl. Estetické zkoumání jej vede k pojednání o *estetickém prožitku*, který je vlastně formou *estetické zkušenosti*,⁸⁴ a *estetickým předmětu* jako jeho korelátu.⁸⁵ *Estetický prožitek* chápe jako složitý proces s danou posloupností fází od prvotního smyslového vjemu určitého předmětu, až k odhalení *estetické hodnoty* literárního, respektive uměleckého díla. Celý proces je ve velmi zjednodušené podobě možno chápat jako postupné kroky, při kterých recipient objevuje *estetické kvality* díla a tato zkušenost umožňuje zaujmout *estetický postoj*, na jehož základě konstruuje z literárního uměleckého díla *estetický předmět*. *Estetický předmět* vytváří charakter *quasiskutečnosti* na základě skloubení všech dílčích kvalit díla do jednoho celku.⁸⁶ *Estetický předmět* však není dán pouze relativně ve vztahu k našemu vnímání, jak by se mohlo zdát, ale podle Ingardena obsahuje hodnotu generovanou dílem.⁸⁷

*Hodnota estetického předmětu není hodnotou prostředku, který vede k nějakému cíli, není ničím, co mu slouží s ohledem na nějaké předměty nebo předmětné situace existující mimo něj, ale je obsažena v něm samém a vyplývá z kvalit a kvalitativního skloubení samého estetického předmětu.*⁸⁸

83 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 74–113.

84 Srov. *ibid.*, s. 162. *Estetický prožitek* podle Ingardena zahrnuje emocionální odezvu, kterou umělecké dílo zanechává v recipientovi, a může tak docházet k nazření polyfonního charakteru literárního díla. *Estetická zkušenost* je pak chápána jako obecná zkušenost s uměleckým dílem, kam může spadat rovněž např. badatelský přístup k uměleckému dílu. Pozoruhodné je, že v anglicky psaných textech se setkáváme pro oba jevy pouze s termínem *aesthetic experience*, a to dokonce i v Ingardenově anglickém překladu této kapitoly z knihy *O poznávání literárního díla*, která vyšla v roce 1961 v *Philosophy and Phenomenological Research* pod názvem *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*. V polském originále, stejně jako v českém překladu, se pak setkáváme s odlišením *estetického prožitku* (*przezycia estetyczna*) od *estetické zkušenosti* (*doświadczenie estetyczne*), jehož je formou.

85 INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 131.

86 Srov. *ibid.*, s. 165.

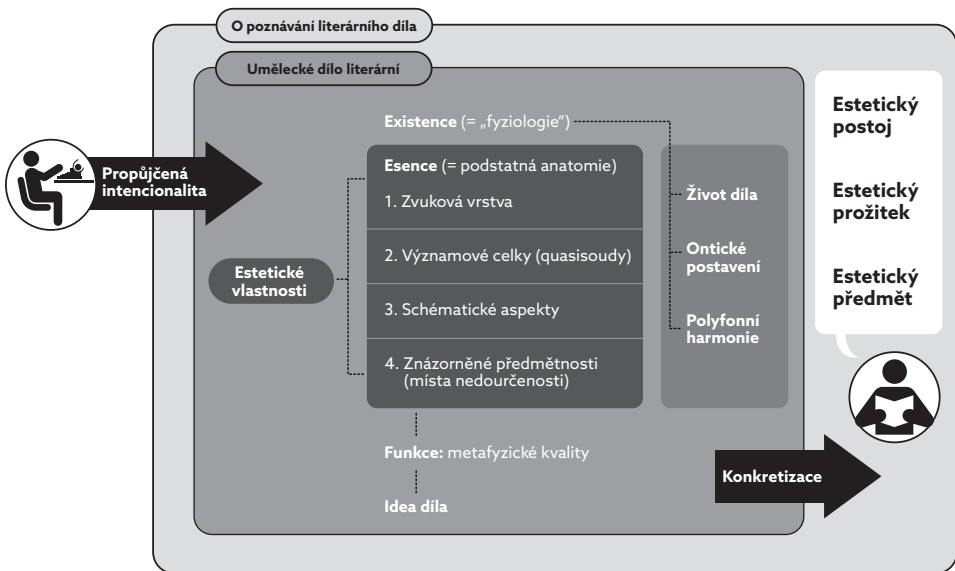
87 Z úvah o hodnotě literárního díla vyplývají v závěru epistemologických úvah důsledky pro kritérium hodnocení literárních děl a z toho vyplývající závěry pro možnosti umělecké kritiky: „*Literární dílo je (...) chápáno jako prostředek, jako nástroj k tomu, aby za vhodných podmínek byly zkonstituovány hodnotné estetické předměty neboli jeho konkretizace. Jeho umělecká hodnota je tím vyšší, čím vyšší jsou estetické hodnoty jeho možných konkretizací (...) a pravděpodobně rovněž čím bohatší na různorodé typy jsou všechny tyto konkretizace. „Platným“ způsobem posoudit umělecké hodnoty literárního díla může tedy pouze ten, kdo má buď přehled o možných konkretizacích daného díla (...) nebo kdo si aspoň uvědomuje, jaké vlastnosti díla rozhodují o volbě jeho možných konkretizací.*“ INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 258.

88 *Ibid.*, s. 161.

1.2.3. Příklad

Dříve než přistoupíme v následující kapitole k představení angloamerické recepcce Ingardenova pojetí literárního díla, pokusme se ilustrovat jeho teorii na dvou mechanismech – schématu a příkladu.

Schéma, zachycující základní pojmy Ingardenovy koncepce ve struktuře vzájemných vztahů jeho pojetí literárního díla, by mělo sloužit především pro přehlednění základní Ingardenovy terminologie. V následujících kapitolách využijeme obdobná schémata pro ilustraci oblastí angloamerické recepcce a pro znázornění terminologických možností v diskurzu analytické estetiky. V schématu je zachycena základní čtyřvrstevná heterogenní struktura *podstatné anatomie* podmiňující esenci literárního díla a způsoby existence literárního díla. Zobrazena je dále *epistemologická báze* a pojmy s ní související. Znázorněny jsou vztahy mezi uměleckým literárním dílem a autorem a čtenářem. Ohraničením jsou vymezeny pojmy, které jsou předmětem zkoumání *Uměleckého díla literárního* a *O poznávání literárního díla*.



Příklad se pokouší poukázat na momenty jednotlivých vrstev na konkrétním literárním textu a odpovídá tak alespoň v nevelkém rozsahu na kritiku, že sám Ingarden takovýto příklad aplikace své teorie na literární dílo neuvádí. Přidržíme se přitom obdobného pokusu, jak jej formuloval Blecha v *Proměnách fenomenologie*.⁸⁹

89 Srov. BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie*. Praha: Triton, 2007, s. 188–190.

„Juraje Hordubala zabili!“

Bíro Gerič si honem natahuje halenu. „Běž, chlapče, pro žandáry,“ káže rychle. „Aby šli k Hordubalovům.“

Na Hordubalově dvoře pobíhá Polana a lomí rukama.

„Ach, Hospodine, Hospodine,“ běduje, „kdo mu to udělal! Zabili gazdu, zabili!“

Hafie v koutě vytřeštěná, přes ploty trnou sousedky, hlouček mužů se tísní ve vrátkách. Starosta rovnou k Polaně a položil jí ruku na rameno. „Přestaňte, gazdová. A co se mu stalo? Kde má ránu?“

Polana se zachvěla: „Ne – nevím, já tam nebyla, já nemohla –“

Starosta se na ni pozorně podíval. Byla bledá a tuhá, to se jen nutila tak pobíhat a hořekovat. „A kdo ho viděl?“ Polana sevřela rty; ale tu už jsou četníci a zavírají lidem vrátka před nosem. Je to starý tlustý Gelnaj, rozepnutý a bez pušky, a Biegl, nový četník; celý se leskne novotou a horlivostí.

Karel Čapek: Hordubal⁹⁰

Pokusme se nyní určit na výše uvedené ukázce z Čapkovy novely *Hordubal* ony čtyři vrstvy, jak je chápe Ingarden. Vrstva *zvukových útvarů* je naplněna skládáním fonetické podoby hlásek slov, a to i při tichém čtení, neboť i v tomto případě si čtenář vybavuje znění hlásek. Druhá vrstva představuje rozumění slovům a větám, přiřazování adekvátních významů jednotlivým zvukovým podobám slova a jejich spojením. Pod slovem „halena“ si lze vybavit kus mužského oděvu, pod slovním spojením „lomí rukama“ čtenář rozumí celému příměru, který po něm požaduje i znalost slovního obratu popisující typické gesto zoufalství a bezmoci. Vrstva *znázorněných předmětností* předložené slovní výrazy a jejich významy uvádí do pohybu a oživuje do podoby, která propůjčuje popisovanému ději plynulost srovnatelnou s filmovou sekvencí. V čtenářově představě se rozehrává děj v posloupnosti, v jaké jej autor textu představuje, tady v případě Čapkova *Hordubala* vidí scénu, kdy starosta vesnice utěšuje vdovu Polanu a zároveň získává první podezření, že Polana není ve skutečnosti tak zděšená vraždou svého muže, jak tvrdí. Současně se za pletkem statku hromadí zvědavci, které odhánějí přicházející četníci. Dle Ingardena se zde čtenář setkává ale i s *místy nedourčenosti* – předpokládá s naprostou samozřejmostí, že Bíro Gerič nevyrazil k Hordubalovic statku jen a pouze v haleně, a to i přesto, že autor svého čtenáře o žádném jiném kusu Garičova oděvu neinformuje. Nejsou známy podrobnosti vzhledu plotu, přes který se nahýbají zvědaví sousedé, ani z jakého materiálu jsou vrátka, která před nimi zavírají četníci. Nic z toho však čtenáři nejen že nebrání v rozumění textu, ale všechna tato místa individuálně a automaticky doplňuje. *Schématické aspekty* jsou v ukázce pozorovatelné na způsobu, jakým Čapek popisuje situaci na statku – Hafie krčící se v koutku, hořekující Polana a zvědaví sousedé – celá scéna vylíčená popisem dějů, signali-

90 ČAPEK, Karel. *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 58.

zující dramatickou až tragickou událost, je pro čtenáře esteticky působivější než pouhé tvrzení, že odhalení Hordubalovy vraždy vyvolalo mezi sousedy i na statku pozdvižení. Polaniny sevřené rty naznačují zapírání čehosi nekalého sugestivněji, než přímá informace o Polanině nedůvěryhodnosti v této chvíli. Přímá vyjádření, charakteristická například pro novinovou zprávu nebo požadovaná textem vědeckým, by text uměleckého literárního díla zbavila veškerého estetického působení, které se dle Ingardena právě v těchto aspektech formuluje, a stalo by se pouze literárním dílem mimouměleckým.