

Řehulková, Hana

Angloamerická recepc Ingardenova pojetí uměleckého literárního díla

Angloamerická recepc Ingardenova pojetí uměleckého literárního díla Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2015

ISBN 978-80-210-8058-4

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8058-2015>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135138>

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



#441

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS



Angloamerická recepce

Ingardenova pojetí uměleckého
literárního díla

Hana Řehulková



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#441

BRNO 2015

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Řehulková, Hana

Angloamerická recepcce Ingardenova pojetí uměleckého literárního díla / Hana Řehulková. – Vydání první. – Brno : Masarykova univerzita, 2015. – 120 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; číslo 441)
ISBN 978-80-210-8058-4

14(438) * 82:1 * 82.0 * 801.82 * 101 * 165.62 * 1:167.2 * 165.242.2:801.73

- Ingarden, Roman, 1893-1970
- polská filozofie – 20. století
- filozofie literatury
- literární estetika
- literární dílo – filozofické pojetí
- fenomenologie
- analytická filozofie
- interpretace (filozofie)
- monografie

82.0 – Literatura (teorie) [11]

Recenzovali: doc. Mgr. Martin Cajthaml, Ph.D.,
prof. PhDr. Ivan Blecha, CSc.,
prof. PhDr. Jaroslav Hroch, CSc.

© 2015 Hana Řehulková

© 2015 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8058-4

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8058-2015

OBSAH

ÚVOD	8
1. UMĚLECKÉ LITERÁRNÍ DÍLO	12
1.1. Fenomenologická metoda	12
1.2. Literární dílo	15
1.2.1. Ontologická báze literárního díla	15
1.2.2. Epistemologická báze literárního díla	24
1.2.3. Příklad	27
2. ANGLOAMERICKÁ RECEPCE	30
2.1. Stratifikace	37
2.2. Intencionalita	47
2.2.1. Zaměřenost vědomí	47
2.2.2. Autorská intence	51
2.3. Quasisoudy	54
2.4. Konkretizace a místa nedourčenosti	63
2.4.1. Konkretizace	63
2.4.2. Místa nedourčenosti	70
2.5. Estetický postoj, estetický předmět, estetický prožitek	73
2.6. Estetická hodnota a kritérium hodnocení	82
3. ARGUMENTIZACE INGARDENOVA POJETÍ LITERÁRNÍHO DÍLA ..	86
3.1. Reakce na angloamerickou kritiku v intencích Ingardenovy teorie	86
3.1.1. Ad stratifikace	87

3.1.2. Ad intencionalita	91
3.1.3. Ad quasisoudy	93
3.1.4. Ad konkretizace a místa nedourčenosti	96
3.1.5. Ad estetický postoj, estetický předmět, estetický prožitek	99
3.1.6. Ad estetická hodnota a kritérium hodnocení	105
3.2. Ingardenovo pojetí literárního díla prizmatem analytické estetiky ...	108
ZÁVĚR	114
LITERATURA	117
RESUMÉ	121

Motto:

„Literární dílo je opravdový zázrak.“

R. Ingarden

„Více než 70 let od vydání Uměleckého díla literárního zůstal Ingardenův příspěvek k filozofii umění jedinečný – a téměř neznámý, zejména mezi angloamerickými filozofy.“¹ píše Chojna v *A Companion to Aesthetics*. Většina odborných kompendií zmiňuje Ingardenův přínos k ontologii umění okrajově. Současně však bývá tato zmínka doprovázena poznámkou o dosud nepřekonané komplexnosti Ingardenovy práce na toto téma a o pozoruhodném dobovém předstihu, se kterým si otázky po podstatě uměleckých děl klade.² Proč tomu tak je?

Následující text nemá za cíl zmnožovat četné příspěvky zabývající se výkladem Ingardenova díla. Odborné publikace takového zaměření vznikaly v mnoha úpravách především na poli německé a polské, později pak v rámci celé kontinentální filozofie. Záměrem naší práce je postihnout recepci Ingardenova pojetí literárního díla v angloamerické filozofii, kde je i přes neustávající diskuzi o ontologii umění Ingardenův přínos estetiky reflektován spíše ojediněle, často téměř opomíjen.

Téma ontologie umění, ke kterému Ingardenovo dílo přispívá, je hojně diskutovaným problémem na poli filozofie a estetiky přibližně od 80. let 20. století. Přestože se touto otázkou zabývá řada filozofů, hlavní představitele soudobé diskuse lze nalézt především v řadách angloamerických filozofů či mezi zastánci anglosaské filozofické tradice rozvíjené převážně ve směru analytické filozofie a estetiky. Roman Ingarden, příímý žák prostějovského rodáka Edmunda Husserla, aplikoval fenomenologickou metodu na oblast umění, a to i přesto, že umělecká

1 CHOJNA, Wojciech. Roman Ingarden. In: Davies, S. (ed.). *A Companion to Aesthetics*. Wiley – Blackwell, 2009, s. 365.

2 Srov. MITSCHERLING, Jeff. Ingarden. In: Kelly, M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, s. 497–500.; THOMASSON, Amie. Roman Ingarden. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [on-line] [navštíveno 2014-05-20]. Dostupné z www: <http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>.

díla vnímal pouze jako vhodné objekty pro zkoumání mezních filozofických problémů.³ Nejvíce pozornosti věnoval literárnímu dílu, přičemž podnes jsou za jeho hlavní badatelské práce pokládány publikace *Umělecké dílo literární* (*Das literarische Kunstwerk*, 1931) a *O poznávání literárního díla* (*O poznawaniu dzieła literackiego*, 1936),⁴ a to i přesto, že opus magnum jeho filozofické práce je zaměřeno na obecnou ontologii a shrnuto v téměř tisícistránkovém díle *Spór o existenci světa* (*Spór o istnienieświata*, 1947–1948). Ačkoliv literární dílo je ústředním námětem Ingardenova bádání v oblasti filozofie umění, neméně zajímavé jsou i jeho práce zabývající se výtvarným dílem, hudbou, architekturou nebo filmem.⁵

Vraťme se však k otázce položené na konci prvního odstavce. Chceme-li na ni odpovědět, musíme přijmout v potaz několik skutečností: 1/ I přesto, že fenomenologie zaujímá významné postavení v dějinách filozofie 20. století a je dodnes jedním z hlavních a originálních filozofických přístupů, který se vyjadřuje k otázkám oboru, zůstává myšlenkovým proudem kontinentálně evropským, nepřesahujícím významněji hranice starého kontinentu. V anglofonní jazykové oblasti pak představuje fenomenologie spíše vzácně rozvíjenou filozofickou metodu. 2/ Ingardenovo dílo původně nesměřovalo k rozvoji estetiky, ale pouze k ověření nosnosti fenomenologické metody v hraničních případech, jakými jsou umělecká díla. De facto se tedy jedná o práci filozofickou, náhodně explikující předmět zcela relevantní pro estetické zkoumání. 3/ Skutečností nejpozoruhodnější, kterou lze považovat za možnou příčinu i následek ojedinelé pozornosti věnované Ingardenovi ze strany angloamerických filozofů, je více než čtyřicetiletá prodleva mezi vznikem Ingardenových klíčových děl a jejich překladem do anglického jazyka. Práce *Umělecké dílo literární*⁶ a *O poznávání literárního díla*⁷ byly přeloženy do angličtiny až roku

3 Roman Witold Ingarden (1893–1970) vystudoval filozofii a matematiku. Ve Lvově byl jeho učitelem K. Twardowski, pro rozvoj vlastního filozofického myšlení však bylo zásadní studium u E. Husserla v Göttingenu, kterého následoval i na freiburskou univerzitu. Svá studia zakončil Ingarden disertační prací *Intuice a intelekt u Henri Bergsona* (*Intuition und Intellekt bei Henri Bergson*, 1917). Po návratu do Polska pracoval do své habilitace (práce *Essentiale Fragen. Ein Beitrag zum Problem des Wesens*, 1924) jako středoškolský učitel. Poté přednášel na univerzitách ve Lvově a v Krakově.

4 Události druhé světové války vedly Ingardena jako polského občana k rozhodnutí psát nadále své práce v polštině.

5 Studie z této oblasti lze nalézt v dalších Ingardenových dílech, např. *O struktuře obrazu* (*O budowie obrazu*, 1946), *Skici z filozofie literatury* (*Szkice z filozofii literatury*, 1947), *O literárním díle* (*O dziele literackim*, 1960), *Zkušenost – umělecké dílo – hodnota* (*Przeżycie – dzieło – wartość*, 1966) atd., přičemž mnohé z jeho prací jsou shromážděny v třídílné publikaci *Studie z estetiky*. Viz INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Tom 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966; INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Tom 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966; INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Tom 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.

6 V anglickém překladu George G. Grabowicze. Česky vychází *Umělecké dílo literární* roku 1989 v překladu Antonína Mokřejše.

7 V anglickém překladu Ruth Ann Crowleyové a Kennetha R. Olsona. Česky vychází *O poznávání literárního díla* roku 1967 v překladu Hany Jechové.

1973, přičemž téměř všechny reakce a recepce Ingardenova přístupu se objevují až po tomto datu. Můžeme se proto domnívat, že v kontextu angloamerické filozofie, která se v době překladu již ubírala převážně směrem analytické filozofie, lze Ingardenovo dílo považovat, řečeno s jistou mírou nadsázky, za nepovšimnuté.

Mnohem častěji a dříve byla Ingardenova práce komentována v Evropě. Ve třetím vydání *Uměleckého díla literárního* z roku 1965 tak reaguje Ingarden na kritické poznámky německé literární teoretičky a germanistky Käte Hamburgerové a česko-amerického literárního teoretika René Welleka. Nejvýznamněji pak na Ingardenovy myšlenky navazuje tzv. recepční estetika, kde se výrazným kritikem a komentátorem Ingardenova přístupu stal Wolfgang Iser. Malá recepce však neznamená, že by v anglofonní jazykové oblasti nebyla Ingardenovu dílu doposud věnována vůbec žádná pozornost. Mezi nejvýznamnější publikace patří Mitscherlingova *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*,⁸ ale také *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments* editorů B. Dziemidoka a P. McCormicka⁹ nebo soubor studií editovaných A. Chrudzimskim pod názvem *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden*.¹⁰ Ingardenův přínos ve svém bádání dále reflektují namátkou A. Thomassonová, B. Smith, M. Brinker a další. Všechny uvedené publikace se však objevují až po překladu Ingardenových klíčových děl v roce 1973. Obsahové zaměření anglosaských studií, reflektujících Ingardenovo dílo, lze rozdělit na dvě skupiny: první oblastí zájmu je Ingardenova filozofická práce zabývající se především problematikou z oblasti ontologie; druhou sférou odborných recepcí jsou práce zaměřující se na téma filozofie umění, respektive na filozofické a estetické konsekvence vyplývající z pojetí literárního díla. Ačkoliv Ingarden sám sebe vnímal především jako filozofa a oblast filozofické ontologie lze považovat za jím preferovanou problematiku, je to právě filozofie umění a jeho analýzy literárního díla, kterými je známý a které budou předmětem i našeho zkoumání.

Zaměříme se tak pouze na Ingardenovo pojetí literárního díla a stranou ponecháme texty relevantní pro jiné umělecké žánry. Neostrá hranice rovněž povede mezi zdroji angloamerické recepce. Pokusíme se je zmapovat a upozornit na přístupy a kritické komentáře odborníků anglofonní jazykové oblasti, nicméně často budeme nuceni poukazovat rovněž na autory evropské, působící však dlouhodobě v angloamerickém prostředí, okrajově budeme reflektovat rovněž neanglosaské texty, které jsou v angličtině publikovány a v angloamerickém prostředí jsou známy a plní zde funkci relevantního zdroje.

8 MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

9 DZIEMIDOK, Bohdan, McCORMICK, Peter (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.

10 CHRUDZIMSKI, Arkadiusz (ed.). *Existence, Culture, and Persons: the Ontology of Roman Ingarden*. Frankfurt: Ontos, 2005.

Po představení základních tezí Ingardenova pojetí literárního díla se tyto recepcce pokusíme představit a interpretovat, vyhodnotit jejich kritický přístup k Ingardenovu pojetí literárního díla a představit základní argumenty pro et contra. V souvislosti s tím se poslední část práce pokusí odpovědět na angloamerickou kritiku rekonstrukcí Ingardenových tezí v podobě argumentů, které by Ingarden mohl použít, účastnil-li by se dnešní diskuze o ontologii literárního díla v analytickém diskurzu. V neposlední řadě nám pak bude inspirací Beardsleyho pojetí analytické estetiky, kterou vymezuje v těsném vztahu k teorii umělecké kritiky.

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, dostát 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, *eidos*. 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 výtkou 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 Heterogennost 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 estetyczne*) 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.

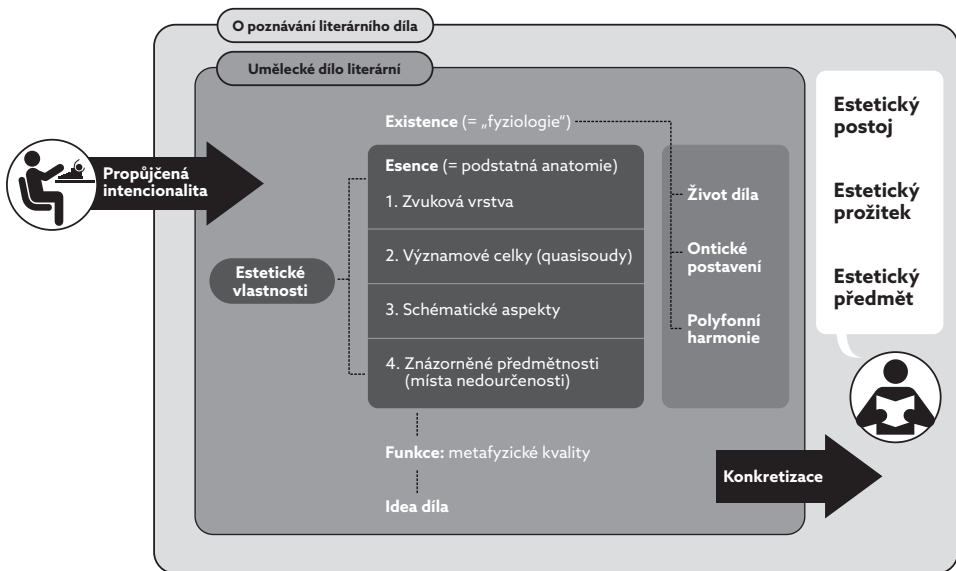
87 Z úvah o hodnotě literárního díla vyplývají v závěru epistemologických úvah důsledky pro kritérium hodnocení literárních děl a z toho vyplývající závěry pro možnosti umělecké kritiky: „*Literární dílo je (...) chápáno jako prostředek, jako nástroj k tomu, aby za vhodných podmínek byly zkonstituovány 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 pletem 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.

2. ANGLOAMERICKÁ RECEPCE

Klademe-li si za cíl představit angloamerickou recepci Ingardenova pojetí literárního díla, musíme vyjasnit podmínky, které toto vymezení ovlivňují. Jak bylo již v úvodu poznamenáno, vývoj filozofie anglofonní jazykové oblasti se ve dvacátém století ubírá směrem, jehož významný proud ústí v dnešní podobě analytické filozofie, díky čemuž se fenomenologie jeví být myšlenkovým směrem spíše opomíjeným a charakteristickým pro kontinentální filozofii. Přesto nelze tvrdit, že by příspěvky fenomenologů byly v angloamerickém prostředí neznámé. Pokusíme se ilustrovat složitost situace na literatuře, která v následující kapitole bude oporou našeho bádání.

Bezpochyby nejvýznamnější dílo věnované Ingardenově filozofii je monografie kanadského filozofa Jeffa Mitscherlingera *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*⁹¹ z roku 1997. Tato práce představuje nejucelenější a současně pravděpodobně jedinou monotematickou odbornou práci zabývající se Ingardenovým dílem. Další relevantní zdrojové texty pak nacházíme ve sbornících, z nichž přímo na Ingardenovu filozofii jsou tematicky zaměřeny tři. Jedná se v první řadě o sbírku studií na téma Ingardenovy ontologie, která vyšla v roce 2005 pod názvem *Existence, Culture, and Persons*⁹² s podtitulem *The Ontology of Roman Ingarden*, přičemž editor Arkadiusz Chrudzimski přizval ke spolupráci odborníky z Polska, Německa, Anglie a Spojených států. Dalším v angličtině publikovaným sborníkem prací je *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*⁹³ editorů Bohdana

91 MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.

92 CHRUDZIMSKI, Arkadiusz (ed.). *Existence, Culture, and Persons: the Ontology of Roman Ingarden*. Frankfurt: Ontos, 2005.

93 DZIEMIDOK, Bohdan, McCORMICK, Peter (eds.). *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.

Dziemidoka a Petera McCormicka z roku 1989. Jak věnování „*For the Polish students – and the students of Poland*“ předznamenává, předkládané příspěvky jsou dílem především polských autorů, ale mezi přispěvatele se zařadili i Peter McCormick, Richard Shusterman nebo John Frizer. Třetím sborníkem odborných statí je pro naše zájmy již spíše okrajová publikace veskrze polských autorů v edici Piotra Graffa a Slawa Kazemiena-Ojaka *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics: Essays*⁹⁴ z roku 1975, která je v textech angloamerických filozofů citovaná pouze ojediněle, nicméně z důvodu vydání v anglickém jazyce teoreticky angloamerickému prostředí dostupná. Lze zřetelně sledovat, že i přes snahu o zprostředkování Ingardenova díla mimokontinentální filozofii se stále, až na několik výjimek, jedná spíše o snažení evropské, využívající přitom postavení angličtiny jako komunikačně univerzálního jazyka v akademickém a odborném prostředí. Hledat přesnou hranici angloamerické recepcce je proto obtížné.

Nelze však opomenout ještě jeden výsostně relevantní zdroj dostupný anglofonní jazykové oblasti vycházející v rámci edice *Analecta Husserliana*, která pod vedením hlavní editorky Anny-Teresy Tymieniecké vydává každoročně sborník prací fenomenologického výzkumu probíhajícího pod záštitou Světového institutu fenomenologie v Massachussetts.⁹⁵ V návaznosti na tuto publikační řadu vyšly v letech 1976, 1990 (jako editor druhého svazku je podepsán H. R. Rudnick) a 1991 tři svazky s názvem *Ingardeniana*, shromažďující a komentující Ingardenovo celoživotní badatelské dílo.

V neposlední řadě výčtu odborné literatury ilustrující také stav bádání a možnosti recepcce Ingardenova díla v angloamerickém prostředí lze sledovat odborné články, které se objevují v rozličně zaměřených vědeckých časopisech.⁹⁶ Specifickou množinou textů jsou pak anglicky publikované příspěvky Romana Ingardena.⁹⁷

94 GRAFF, Piotr, KRZEMIENŃ-OJAK, Slaw (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics: Essays*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.

95 The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning, Belmont, Massachussets.

96 Jedná se o velmi různorodou a obtížně vymežitelnou množinu textů, kterou omezíme následujícími podmínkami: omezíme se na anglicky psané texty dostupné soudobé diskuzi o ontologii literárního díla, a to především, ne však výhradně, z pera mimokontinentálních filozofů a estetiků. Často se jedná o badatele, kteří se Ingardenovou filozofickou prací systematictěji zabývají (takovými jsou např. Barry Smith, Menachem Brinker, Gary Iseminger nebo Amie L. Thomassonová), ale jedná se i o příspěvky s dílčími kritickými, ale pro naše účely významnými poznámkami k Ingardenovu pojetí literárního díla (tyto články lze vymezit spíše tematickou blízkostí, tzn. zaměřením se na ontologii umění nebo obecně filozofické aspekty literárního díla, takové důležité poznámky lze nacházet např. v textech S. Daviese nebo G. Currieho). Mimo tyto příspěvky se setkáváme rovněž s texty, které se zabývají Ingardenovým dílem bez přímého vztahu k jeho koncepci literárního díla, například z hlediska dějin filozofie, či v nepoměrně větším množství s rozvíjením jeho teorie v rámci evropské, konkrétně fenomenologické tradice. Na tyto texty bude případně poukazováno v poznámkách, nicméně nebudou vlastním předmětem našeho studia.

97 Jejich význam pro námi sledovanou recepci je spíše historický, protože se jedná o příspěvky, které byly publikovány před překladem Ingardenových děl. Kromě několika spíše obecně informativních příspěvků (např. Bruniusův *The Aesthetics of Roman Ingarden* z roku 1970) jsou tak jediným zdrojem an-

Na takto publikačně vymezeném poli se pokusíme stanovit několik tematických celků, kterým lze podřadit angloamerické recepcce Ingardenova pojetí literárního díla. Podle Chojny je možné za hlavní teze Ingardenovy teorie o literárním díle považovat sedm klíčových konceptů: 1/ literární dílo je útvar složený ze čtyř vrstev; 2/ *estetická hodnota* díla je určena potencionálními *estetickými kvalitami*; 3/ věty literárního díla jsou *quasisoudy*; 4/ literární dílo má *quasitemporální dimenzi*; 5/ dílo je aktualizováno procesem *konkretizace*; 6/ ze schematického charakteru díla plynou *místa nedourčenosti*; 7/ literární dílo je určeno jako *ryze intencionální předmět*.⁹⁸ Těchto sedm konceptů popisuje podle Chojny zásadní a originální prvky Ingardenova pojetí. Z hlediska angloamerické recepcce jsou komentovány a kriticky nahlíženy oblasti, které se v mnoha bodech s Chojnovým výčtem překrývají, často jsou však nahlíženy z jiného stanoviska, občas staví do popředí svého zájmu i problematiku jinou a další zcela pomíjí. Na základě rozčlenění angloamerických příspěvků komentujících Ingardenovo pojetí lze proto za základní oblasti zájmu angloamerických filozofů označit následující témata.

1/ Stratifikace: Jedna z nejvýraznějších a nejcharakterističtějších myšlenek Ingardenovy ontologie je názor, že podstata literárního díla je dána jeho strukturou – *podstatnou anatomií*, která je složena ze čtyř heterogenních vrstev. Na základě této teze rozpracovává pak Ingarden všechny následující hlubší analýzy. Kritické nahlížení však ani tento základní bod nevnímá jako nekonfliktní. Simons v příspěvku *Strata in Ingarden's Ontology*⁹⁹ upozorňuje mimo jiné na absenci syntaktické vrstvy, zatímco Shusterman v *Ingarden, inscription, and literary ontology*¹⁰⁰ zvažuje, zda Ingardenovo zdůvodnění zvukové vrstvy opravňuje k zařazení mezi podstatné vrstvy literárního díla i vrstvu grafického zápisu. Howell¹⁰¹ poznamenává, že ne všechny typy literárních děl obsahují nutně všechny vrstvy a McHalle¹⁰² pak označuje Ingardenovu teorii za neaplikovatelnou konkrétně na texty postmoderní literatury.

2/ Intencionalita: Ve vztahu k tomuto tématu se v angloamerické recepci setkáváme s dvěma výrazně odlišnými oblastmi zájmu. Zaprvé se jedná o bazální spor týkající se příslušnosti literárního díla k ideálním či reálným entitám. Ingarden chápe literární dílo jako *čistě intencionální předmětnost* vytvořenou autorem a v pro-

gloamerické recepcce Ingardena před rokem 1973. Obsah těchto studií bude v následujících kapitolách z tohoto důvodu krátce představen, nebude však sám kriticky analyzován.

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

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

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

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

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

cesu četby pak znovu utvářenou čtenářem, který je však ve své podstatě dán jako autonomní a trvalá entita se zachovávající se identitou. S tímto okruhem tázání je spojena recepcce intencionality ve vztahu k problému *fiktivních entit*. Reprezentativními představiteli této oblasti kritické recepcce jsou například texty Thomassonové *Fiction and Intentionality*¹⁰³ nebo Smithovy příspěvky *An Essay in Formal Ontology*¹⁰⁴ a *Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction*.¹⁰⁵

Druhý okruh zkoumaných otázek se týká problematiky autorského záměru – *intence* a její role v Ingardenově pojetí literárního díla. V tomto směru jsou uvedeny příspěvky, jež problematiku autorské *intence* nahlížejí v obecně estetické rovině, a relevantní stati často komentují Ingardenovu pozici k této otázce pouze dílčím způsobem a v komparaci s jinými literárně teoretickými systémy. K této tématice nalezneme v anglosaském odborném prostředí například Daviesův text *Ontology of Art*¹⁰⁶ nebo Rudnickův článek *The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective*.¹⁰⁷

3/ Quasisoudy: Ingarden označuje věty obsažené v literárním uměleckém díle za *quasisoudy*, které nevznášejí, například na rozdíl od vět uvedených ve vědeckých dílech, nárok na pravdivost a nepravdivost v přísném slova smyslu. Právě rozdílu mezi jazykem literárních a vědeckých děl a důsledků tohoto rozdílu si všímá Colomb ve studii *Roman Ingarden and the Language of Art and Science*¹⁰⁸ a podobně McCormick v *Literary Truths and Metyphysical Qualities*.¹⁰⁹ V širších epistemologických konsekvencích, v otázce o obecné možnosti vztahu literatury a poznání, zmiňuje Ingardena i Swirski v příspěvku *Literature and Literary Knowledge*.¹¹⁰

4/ Konkretizace a místa nedourčenosti: Otázce *konkretizace* je věnována poměrně významná pozornost hned z několika důvodů. Procesem četby a rolí čtenáře se zabývají především odborné texty, jejichž autoři se řadí mezi pozdější následovníky Ingardenova učení v podobě zastánců recepční estetiky – z tohoto hlediska kriticky nahlíží na uvedenou problematiku Brinkerův článek *Two Phenomenologies of Reading:*

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

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

105 SMITH, Barry. Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction. In: *Philosophy and Phenomenology Research*. Vol. 41, 1980.

106 DAVIES, Stephen. Ontology of Art. In: Levinson, J. (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

107 RUDNICK, Hans H. The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981.

108 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.

109 McCORMICK, Peter. Literary Truths and Metyphysical Qualities. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.

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

Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy,¹¹¹ ale i Marasův *The Bergsonian Model of Actualization*,¹¹² kde je Ingardenova *konkretizace* stavěna do protikladu k pojmu *aktualizace*, který je využíván v poststrukturalistických teoriích čtení. Tento směr bude pro naše účely představovat zástupce pohlížející na Ingardenův koncept *konkretizace* ve světle spíše dějinně filozofickém, kdy se badatelé na Ingardena navazující nebo se vůči němu kriticky vymezující odklánějí od zájmu o *ontologickou bázi* literárního díla a svoji pozornost zaměřují na čtenáře. Druhý směr se zabývá úlohou *konkretizace* ve vztahu k literárnímu dílu samému a uvažuje Ingardenovu pozici sice kriticky, nicméně ve vztahu k jeho původnímu záměru. V tomto smyslu je cenný např. Mitscherlingův článek *Concretization, literary criticism, and the life of literary work*,¹¹³ kde je na proces *konkretizace* nahlíženo přes možné důsledky pro literární kritiku. Ve větší či menší míře se ve vztahu k pojmu *konkretizace* vyskytuje Ingardenův koncept míst nedourčenosti. Problém *míst nedourčenosti* představuje v kontinentálních studiích Ingardenovy filozofie literatury jeden z hlavních badatelských tematických okruhů. Proto je pozoruhodné, jak okrajové téma ve zkoumání Ingardenových analýz představují *místa nedourčenosti* pro angloamerické filozofy a estetiky. Jsou-li Ingardenova *místa nedourčenosti* zmiňována, pak převážně právě v souvislosti s otázkou *konkretizace*.

5/ Estetický předmět, estetický prožitek a estetický postoj: Tuto trojici pojmů lze považovat za pilíře Ingardenovy epistemologické koncepce literárního uměleckého díla, jejichž ustanovení má zásadní vliv na hodnocení a pojetí *hodnoty* uměleckého díla. V angloamerických recepcích se rozsahem jedná pravděpodobně o nejvíce komentované téma Ingardenovy teorie literárního díla. Úvahy o vztahu a odlišnosti mezi dílem a jeho vnímáním coby *estetického předmětu* explicitně zkoumá Falk¹¹⁴ a Iseminger¹¹⁵, dílčím způsobem tento problém zmiňují mnozí další. Princip *estetického postoje* kriticky nahlíží Brinker v *Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art*¹¹⁶ a Dziemidok v *Roman Ingarden's View on the Aesthetic Attitude*.¹¹⁷ K *estetickému prožitku* se v Ingardenově koncepci se vyjadřuje Iseminger v příspěvku *Aesthetics Experience*.¹¹⁸

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

112 MARAS, Steven. The Bergsonian Model of Actualization. In: *SubStance*. Vol. 2, no. 1, 1998.

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

114 FALK, Eugene H. Ingarden's Concept of the Aesthetics Object. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981.

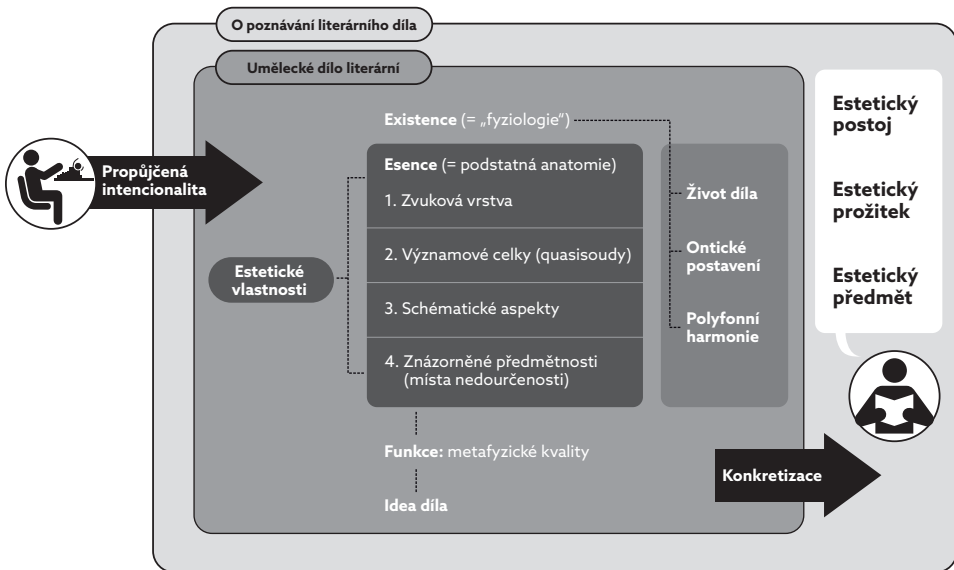
115 ISEMINGER, Gary. Roman Ingarden and the Aesthetics Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973.

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

117 DZIEMIDOK, Bohdan. Roman Ingarden's View on the Aesthetic Attitude. In: Graff, P., Krzemiński-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics: Essays*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.

6/ Estetická hodnota literárního díla a kritérium hodnocení: Hodnocení literárního díla dle Ingardena probíhá na základě aktualizace *estetických vlastností konkretizací*, *hodnota* sama je však dána v díle objektivně v potenci. Kritickou studií na toto téma je Dziemidokův příspěvek *Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art*,¹¹⁹ relevantní poznámky uvádí však i Mitscherling, Brinker a další. Téma hodnoty a hodnocení umění je významné především vzhledem k Beardsleyho definici analytické estetiky jako teorie umělecké kritiky, která nás bude zajímat především v poslední kapitole. Díky tradici analytické estetiky v angloamerické filozofii a estetice tak není divu, že téma hodnoty literárního díla se v námi sledovaných recepcích Ingardenovy teorie objevuje téměř ve všech tematických rovinách uvedených v předešlých podkapitolách, případně k závěrům, které z jiných témat pro hodnotu a hodnocení literárního díla vyplývají, směřují.

Na základě tohoto rozdělení tematických oblastí na šest částí, kterým lze podřadit převažující část relevantní angloamerické recepcce, se v následujících podkapitolách zaměříme na konkrétní argumentaci a kritiku, jejímž prizmatem je Ingardenova koncepce ontologie literárního díla nahlížena a studována. V závěru každé podkapitoly shrneme zásadní námítky vůči Ingardenově přístupu, které budou zpracovány v následující kapitole (3. *Argumentizace Ingardenova pojetí literárního díla*).



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

119 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.

Ve výše uvedeném schématu zaznamenáváme přehled relevantních příspěvků angloamerických autorů, na němž jsou mimo jiné patrná místa, která angloamerická recepcce opomíjí.

1/ STRATIFIKACE

- HOWELL, Robert. *Ontology and the Nature of the Literary Work*.
KAELIN, Eugen F. *The Debate over Stratification within Aesthetic Objects*.
McHALE, Brian. *Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry*.
MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis*.
RUDNICK, Hans H.. *Roman Ingarden's Literary Theory*.
SHUSTERMAN, Richard. *Ingarden, Inscription, and Literary Ontology*.
SIMONS, Peter. *Strata in Ingarden's Ontology*.

2/ INTENCIONALITA

- BRUNIUS, Teddy. *The Aesthetics of Roman Ingarden*.
DAVIES, Stephen. *Ontology of Art*.
RUDNICK, Hans H. *The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective*.
SMITH, Barry. *An Essay in Formal Ontology*.
SMITH, Barry. *Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction*.
THOMASSON, Amie. *Fiction and Intentionality*.

3/ QUASISOUDY

- COLOMB, Gregory R. *Roman Ingarden and the Language of Art and Science*.
McCORMICK Peter. *Literary Truths and Metyphysical Qualities*.
RISKA, Augustin. *Language and Logic in the Work of Roman Ingarden*.
SWIRSKI, Peter. *Literature and Literary Knowledge*

4/ KONKRETIZACE A MÍSTA NEDOURČENOSTI

- BRINKER, Menachem. *Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy*.
CURRIE, Gregory. *Work and Text*.
MARAS, Steven. *The Bergsonian Model of Actualization*.
MITSCHERLING, Jeff. *Concretization, Literary Criticism, and the Life of Literary Work*.
STRELKA, Joseph P. *Roman Ingarden's „Points of Indeterminateness“: A Consideration of Their Practical Application to Literary Criticism*.

5/ ESTETICKÝ POSTOJ, ESTETICKÝ PŘEDMĚT, ESTETICKÝ PROŽITEK

- BRINKER, Menachem. *Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art*.
DZIEMIDOK, Bohdan. *Roman Ingarden's Views on the Aesthetic Attitude*.
FALK, Eugen H. *Ingarden's Concept of the Aesthetic Object*.
ISEMINGER, Gary. *Aesthetics Experience*.
ISEMINGER, Gary. *Roman Ingarden and Aesthetic Object*.

6/ ESTETICKÁ HODNOTA A KRITÉRIUM HODNOCENÍ

- DZIEMIDOK, Bohdan. *Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art*.

2.1. Stratifikace

Dříve než přistoupíme k samotné recepci Ingardenovy teorie vrstev v literárním díle, povšimněme si článku Romana Ingardena, který se roku 1961 a 1962, tedy dvanáct let před překladem jeho *Uměleckého díla literárního* do angličtiny, objevil ve dvou částech v *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* pod názvem *A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics*.¹²⁰ Obě studie mohou ilustrovat způsob, jakým bylo Ingardenovo pojetí literárního díla v anglosaském prostředí zpočátku prezentováno. V příspěvku autor představuje souhrnně svoji teorii literárního díla právě s ohledem na jeho strukturu, a to jednak v kontextu aktuální polské kritiky, jednak pak upozorňuje na vliv a tradici tezí z Aristotelovy *Poetiky*, a to nejen na jejich komparaci s tezemi vlastními, ale i na stále aktuální připomínky k soudobým estetickým otázkám.¹²¹ Ačkoliv tento příspěvek vzhledem k Ingardenovu autorství

120 INGARDEN, Roman. A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20, no. 2, 1961.; INGARDEN, Roman. A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics, part II. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20, no. 3, 1962.

121 Svoje chápání literárního díla zde Ingarden představuje jako teorii dvojdimenzionální, vícevrstevnaté struktury, přičemž první dimenzí se rozumí právě ony čtyři vrstvy známé z *Uměleckého díla literárního*. Jednotlivé komponenty vrstev pak ve vzájemných, až organicky spolupracujících vztazích vytváří druhou dimenzi sekvencí jejich částí a fází, která se v díle objevuje jako jeho *quasitemporální* struktura. Ve svém článku Ingarden dále stanovuje čtyři obecné otázky z oblasti teorie literárního díla, které se pokouší zodpovědět za podpory Aristotelovy a své teorie, přičemž se snaží upozornit na bezrozpor-nost obou přístupů. Jedná se o otázku opodstatněného počtu vrstev tvořících literární dílo, o obecný princip strukturální výstavby pro jiné druhy umělecké tvorby, jako jsou film či hudební dílo, dále pak dotaz na „materiální“ strukturu literárního díla a na specifika literárního díla uměleckého v porovnání s jinými literárními texty, jako jsou vědecké dílo nebo zpráva v novinách.

Ingarden upozorňuje na několik tvrzení v Aristotelově *Poetice*, které lze chápat jako podporu pro jeho teorii. Současně však dodává, že se z velké části jedná o domyšlení Aristotelových myšlenek ve vztahu k problémům, které sám autor *Poetiky* explicitně nezkoumá. Ve velmi hrubých obrysech jde například o problém vrstevnaté stavby literárního díla, pro kterou lze v Aristotelových myšlenkách spatřovat obdobu v jeho dělení tragédie na pět základních částí narativního pořadí (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa) či jeho označení šesti složek tragédie (děj, postavy, myšlenkový výraz, řeč, výprava, hudba). V zákonitosti střídání jednotlivých složek tragédie v čase vidí Ingarden paralelu s vysvětlením funkce druhé dimenze literárního díla. Za podpůrné tvrzení pro antipsychologický postoj považuje pak Aristotelův výhradní zájem o umělecký útvar samotný, který nezतोžňuje ani s tvorbou autora, ani s vnímáním recipienta. Současně také upozorňuje na oprávněnost pochybnosti o tom, že by Aristoteles souhlasil s fyzikalistickým tvrzením, že pouhé „*inkoustové skvrny na papíře mohou vést čtenáře ke katarzi*“. V neposlední řadě pak Ingarden poukazuje i na Aristotelovo oddělování poetických děl od jiných textů, např. historických, s ohledem na odlišnou úlohu jejich obsahů ve vztahu k pravdivosti. Na základě těchto předpokladů pak Ingarden rozpracovává a, jak sám zdůrazňuje, pouze hypoteticky domýšlí možné názorové pozice Aristotelovy *Poetiky* ve vztahu k otázkám literární teorie a estetiky v době vzniku jeho článku. Ingarden si pochopitelně plně uvědomuje odlišnou výchozí pozici pro tázání v *Poetice* a v *Uměleckém díle literárním*. I přesto, že se Aristotelova *Poetika* zapsala do dějin především jako, řečeno s jistou mírou nadsázky, nadčasový „návod na dobrou tragédii“, je Ingarden přesvědčen o jejím filozofickém potenciálu či případně alespoň o jejím bohatém zdroji inspirace pro rozvoj filozofického myšlení moderní doby.

nelze považovat za součást jeho vlastní recepc, je významnou součástí pojetí Ingardenovy teorie literárního díla v angloamerickém prostředí.

Přístupme však nyní již k příspěvkům angloamerické recepc. Jak již bylo v první části práce uvedeno, častou výhradou Ingardenovu *Uměleckému dílu literárnímu*, kterou však sám autor akceptuje a přijímá, je námitka proti chybějícím příkladům, jež by Ingardenovo strukturální dělení literárního díla ilustrovaly. Jeff Mitscherling se pokusil tento chybějící článek Ingardenovy teorie doplnit ve studii *Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis*.¹²² Pomiňme výklad a věnujme pozornost přímo rozboru dvou literárních uměleckých textů – Joycově povídce *Nebožtíci* a básni *Havran* E. A. Poea, na kterých Mitscherling ověřuje platnost Ingardenových závěrů.

Při analýze Joycovy novely se Mitscherling omezuje pouze na první dvě věty z celého literárního textu: „Joycova povídka „Nebožtíci“ ukazuje, jak lze vybudovat atmosféru pouhými prvními dvěma větami. Analýze proto podrobím (pouze) tyto dvě věty, poukážu na jednotlivé vrstvy a prozkoumám jejich propojení.“¹²³ Joycova povídka začíná následovně:

*Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground floor and helped him off with his overcoat, than the wheezy halldoor bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest.*¹²⁴

První *zvuková vrstva* se v ukázce manifestuje nejen ve fonetické podobě napsaných slov, ale lze sledovat i bohatší záměr, kterým Mitscherling dokazuje postupné budování atmosféry příběhu. Jako příklad uvádí melodii slov „scamper“ nebo „clanged“, upozorňuje na mnohoslovnost druhého souvětí, které samo svojí překotnou výstavbou připomíná uspěchanost, jaké jsme svědky uprostřed domu plného hostů. I tyto zvukové aspekty se pak dle Mitscherlinga podílejí na atmosféře povídky, která je právě těmito prostředky bezprostředně nastolena. Ale ačkoliv je nálada povídky takto předznamenána ještě před tím, než si uvědomíme plný význam slov, k porozumění textu může dojít až na úrovni významů těchto slov. I zde si Mitscherling všímá toho, jak se tato vrstva podílí na atmosféře povídky. Jsou však i takové slovní obraty (metafory a symboly), jejichž plný smysl pochopí-

122 MITSCHERLING, Jeff. Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 45, no. 3, 1985.

123 „Joyce's story „The Dead“ manifests the creation of atmosphere in its opening two sentences. I shall here analyze (only) these two sentences, isolating the strata and examining their interconnection.“ MITSCHERLING, Jeff. Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 45, no. 3, 1985, s. 368.

124 „Domovníkovic Lily si div nohy neuběhala. Sotva zavedla jednoho pána do spižírničky za přízemní kanceláři a pomohla mu ze zimmíku, už zase sípavě zacinkal zvonek u předsíně a ona musela proběhnout předsíní a upustit dalšího hosta.“ JOYCE, James. *Dubliňané*. Překlad Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1988.

me jen na úrovni *znázorněných předmětností*. Zde Mitscherling poukazuje na vztah mezi první větou a názvem povídky – např. jméno Lily, totožné s názvem květiny, která v Irsku představuje tradiční pohřební rostlinu, nebo termín „caretaker“, kterým byl v Irsku označován správce, jenž sám byl z domu vystěhován, takže se nepřímo dozvídáme i něco o otci Lily, atd. Vrstva *schematických aspektů* je zde pak ve zjednodušeném podání chápána jako literární styl spisovatele.

(...) polyfonní harmonie díla jako celku záleží především na dvou věcech. Zprvce na způsobu, jakým jsou prvky vrstev vytvářeny a rozvíjeny – například na tom, jak jsou skryté významy intendované symbolem (Lily) a slovní hříčky (doslova) společně zavedeny a podržovány, aby vedly čtenáře ke konkretizaci reprezentovaných předmětností tak, že vyjevují estetické hodnotové vlastnosti (...) Zadruhé závisí polyfonní harmonie díla jako celku na způsobu, jakým je tato vrstva – vrstva významových celků – spojena s další vrstvou tak, aby společně vytvářely celkovou estetickou hodnotovou vlastnost, kterou bychom mohli nazvat „krásou“ díla jako celku.¹²⁵

V druhém analyzovaném textu – *Havranovi E. A. Poea*, se Mitscherling zaměřuje především na vrstvu významových celků. Využívá Poeovu práci *Filosofie básnické skladby* a postupuje krok za krokem v hledání prvků *významové vrstvy*. Postupnou komparací Ingardenovy a Poeovy teorie o výstavbě literárních uměleckých děl dochází k závěru, že se jedná o názorově blízké přístupy, využívající souhry zvukové a významové roviny při budování nálady a *metafyzických kvalit* díla. Mitscherlingův článek *Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis* nepatří mezi kritické příspěvky, jedná se naopak o studii, která se pokouší prokázat aplikovatelnost a tím i jistou životaschopnost Ingardenovy teorie vrstev. V jistém smyslu dokončuje Ingardenovu práci praktickou analýzou konkrétních literárních textů a snaží se prokázat, že tato častá výhrada vůči Ingardenově teorii není nevyvratná a nepředstavuje pro Ingardenovo pojetí literárního díla nepřekonatelný problém.

Kritické příspěvky vůči Ingardenově teorii vrstevnaté struktury literárního díla zaznívají v následujících příspěvcích. Kritickou poznámku k Ingardenově ontologii nalezneme v Howellově příspěvku *Ontology and the Nature of the Literary Work*.¹²⁶ Howell tvrdí, že celá koncepce ontologie literárního díla, dokonce ontologie umě-

125 „(...) the polyphonic harmony of the work as a whole depends primarily upon two things. First, it depends upon the manner in which the elements of this stratum are produced and developed – the manner, for example, in which such hidden meanings are those intended by the symbol (Lily) and the play on words (literally) are introduced and sustained in such a way as to lead the reader to concretize the represented objectivities as revealing aesthetic value qualities. (...) Secondly, the polyphonic harmony of the work as a whole depends upon the manner in which this stratum – that of meaning units – is connected with the other strata in such the way as to produce an overall aesthetic value quality, what we might call the „beauty“ of the work as the whole.“ MITSCHERLING, Jeff. Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 45, no. 3, 1985, s. 370.

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

ní vůbec, je de facto špatně položenou otázkou, protože postrádá předmět problému. Umělecké artefakty podle něj netvoří skupinu ontologicky specifických předmětů a není proto důvod, aby jim byla věnována zvláštní pozornost. S tímto přístupem hodnotí obecně přijímané ontologické koncepce, přičemž vůči Ingardenovu pojetí, které řadí k přístupům charakteristickým právě identifikací podstaty literárního díla s vrstevnatou strukturou, vznáší námitku proti smysluplnosti zavádění vrstev vůbec. Dohledávání jednotlivých prvků literárního díla považuje v důsledku za neinformativní, protože takový postup nevede k žádnému ontologickému druhu, uplatnitelnému na všechna literární díla. Stejně jako u dřevěných artefaktů, které jsou složeny z různých druhů dřeva a vytváří různé dřevěné objekty, jako jsou stoly, židle a mosty, jsou i literární díla příliš různorodá na jazykové úrovni a příliš závislá na kontextu na úrovni významu, než aby bylo možné podřazovat je pod specifický ontologický druh.¹²⁷ V poznámce věnované Ingardenovi pak Howell kritizuje chápání čtyř vrstev jako nutnou podmínku všech literárních děl.

Z Howellova příspěvku tak vystupují do popředí především dva kritické pohledy na Ingardenovu teorii. První je názor, že umělecké artefakty nejsou specifickou skupinou předmětů, a tudíž ani jejich ontologie není odlišná od ontologie předmětů jiných. Druhá kritická poznámka směřuje ke smysluplnosti zavádění vrstev jako podmínky identity literárního díla, přičemž je formulována otázka, zda čtyři vrstvy tvoří nutnou podmínku literárního díla.

McHale si klade otázku po ontologii postmoderní poezie.¹²⁸ V rámci rozdělení moderních a postmoderních přístupů k této otázce řadí Ingardenovo pojetí vrstev k takovým, v jejichž rámci představuje postmoderní poezie problematický bod pro celou teorii. Ingardenovu heterogenní vrstevnatou strukturu literárního díla považuje za pomyslné lešení, které je trvale skrytě přítomno na pozadí literárního díla a nikdy nevystupuje do popředí našeho vnímání. Přesně naopak se pak dle autora textu chovají postmoderní literární díla, které právě na výstavbu své vnitřní struktury často a záměrně poukazují.¹²⁹ Dosavadní epistemologická priorita literárního díla tak dle McHalea ustupuje do pozadí a na její místo nastupuje ontologie. Narativní postmoderní literární díla jsou charakteristická především využíváním vnitřních odkazů, metafor a aluzí. Postmoderní lyrika však disponuje i jinými prostředky, jak ontologické priority dosáhnout. Vytváří paralelně více svých vlastních literárních prostředí/světů a současně na ně poukazuje prostřednictvím radikálních stylizací nebo vlastním sebezpřením.

Tematicky sevřenější a obsahově více koncentrovaný postoj vůči Ingardenově teorii vrstevnaté struktury literárního díla zaujímá Shusterman v příspěvku *Ingar-*

127 Srov. HOWELL, Robert. Ontology and the Nature of the Literary Work. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 60, 2002, s. 76.

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

129 Srov. *ibid.*, s. 26.

den, *Inscription, and Literary Ontology*.¹³⁰ V úvodu své studie sice avizuje, že předmětem jeho zájmu bude pouze okrajový problém z rozsáhlé Ingardenovy teorie vrstev literárního díla, který se však postupně ukazuje jako podnětný a zajímavý. Shusterman rozvíjí ve svém příspěvku hypotézu, zda by Ingardenova teorie vrstev vzhledem k zařazení *vrstvy zvukové* neměla obsahovat i vrstvu podstatně důležité úrovně grafického zápisu. Jinak řečeno, Shusterman se ptá, jak je možné, že obsahuje-li literární dílo podstatně *zvukovou vrstvu*, neobsahuje i vrstvu grafického zápisu? Ingarden tuto stránku literárního díla podle Shustermana explicitně odmítá¹³¹ se stejnou samozřejmostí jako Croce, Dufrenne nebo Beardsley se známým odkazem na důsledky, jež by přinesla akceptace této vrstvy pro identitu literárního díla. Shusterman osobně, jak v textu uvádí, nezastává jiné přesvědčení než uvedení myslitelé. Jeho teze vychází pouze z teoretického uvažování o míře soudržnosti Ingardenovy teorie.

*Můžeme cítit určité rozpaky při představě, že něco, co je součástí fyzického základu literárního díla a regulativní strukturou zkušenosti a konkretizace, je principiálně vyloučeno z výstavby díla ať už jako prvek nebo aspekt přispívající k celkovému ontologickému (ne-li přímo estetickému) statutu literárního díla.*¹³²

Autor tak v článku obhajovanou pozici označuje za druh „zvukově – grafického egalitarismu“. „Zastávám názor, že literární díla mohou existovat jak v ústní, tak písemné podobě, a s ohledem na literaturu jako celek nelze ani jednu z těchto podob považovat za primárnější či autentičtější.“¹³³

Námítky proti Ingardenovu pojetí vrstev literárního díla jsou postaveny na komparaci s první úrovní zvukových útvarů.

Přeloženo do poněkud známější peirceovské terminologie, Ingarden jednoduše tvrdí, že zvuková stránka slov, bytostně náležející do literárního díla, není konkrétní zvukový token, ale spíše type. Zvukový type je vtělen do svých odlišných tokenů (či dokonce do všech svých tokenů), aniž by s nimi byl identický, a své tokeny – instance sebe sama – sjednocuje v jejich různosti. I kdybychom spolu s Ingardenem předpokládali nereálnost typů, musíme si položit následující otázku: lze-li slovní zvuky v literárním díle uvažovat jako typové ideje zvuku či jako entity nereálného

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

131 Srov. INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989, s. 26–31.

132 „We may well feel some discomfort at the idea that something which is both a physical foundation of the work and regulative structure for its experience or concretization is nonetheless firmly excluded in principle from belonging to the work as an element or aspect contributing to its ontological (if not aesthetic) status.“ SHUSTERMAN, Richard. Ingarden, Inscription, and Literary Ontology. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989, s. 134.

133 „My position, briefly, is that literary works may exist as either oral or written and that, taking literature as a whole, neither from is primary or more authentic.“ *Ibid.*, s. 136.

*typu, a tak je včlenit do čistě intencionálního literárního díla, proč totéž Ingarden neučiní pro psaná slova textu?*¹³⁴

Důvody, proč Ingarden neučiní totéž pro psaná slova, jsou dle Shustermana tři. 1/ *Zvuková vrstva* slov dle Ingardena na rozdíl od jejich grafického zápisu je bytostně spojena s významem. Toto spojení *zvuku* a *významu* se odráží v našem rozumění literárnímu dílu při zkušenosti četby. 2/ *Zvuková podoba slov* tvoří materiální bázi pro *významy*, které jsou uplatnitelné v typeové podobě i pro tzv. tiché čtení. 3/ Už na úrovni *zvukové vrstvy* se utvářejí *esteticky hodnotné vlastnosti* literárního díla ve smyslu rytmu a melodie. Všechny tyto námitky jsou však dle autora studie potenciálně převeditelné i na úroveň vizuálního záznamu. Ingardenovy důvody pro nezařazení grafického zápisu do *podstatné anatomie* literárního díla jsou tak sice pochopitelné, nicméně vzhledem k akceptaci *zvukové vrstvy* dle Shustermana velmi slabé.

Simons ve studii *Strata in Ingarden's Ontology*¹³⁵ připomíná Ingardenův původní motiv pro studium literárního díla a zdůrazňuje, že i přes téma, v rámci kterého je tradičně zařazován především mezi filozofy umění, je jeho zájem primárně obecně ontologický. V široce ontologickém pojetí pak představuje i jeho teorii vrstev. Upozorňuje, že teorie vrstev se nevztahuje pouze na stavbu literárního díla, ale např. i na díla hudební nebo artefakty výtvarného umění, jejichž bytostná podstata se významně liší právě množstvím vrstev, které obsahují.¹³⁶ Obecnější náhled dovolu- je zaměřit se na cíl studie, kterým je srovnání Ingardenova pojetí jazyka s vrstvami literárního díla. I proto Simons vymezuje svůj zájem pouze na první dvě tzv. lingvistické vrstvy, tedy na *zvukovou vrstvu* a vrstvu *významových celků*. Simons tvrdí, že Ingardenovo pojetí jazyka je principiálně správné, selhává však v praktickém užití, a také v důsledku toho vnímá samotný koncept vrstev jako de facto nadbytečný.

Simons nahlíží Ingardenovo pojetí literárního díla v jeho dvojdimenzionální struktuře. Proti dimenzi *longitudinálně quasitemporální* (dimenze popisující časový průběh díla od začátku přes střed až k závěru) uvádí, že ji popírají mnohá literární

134 „Translated into more fashionable Peircean terminology, Ingarden's message is simply that word sounds which belong to the literary work are not concrete phonic token but rather types. A phonic type is embodied in, but not identical with, any of its different tokens (or even all of them), which in turn are nonetheless unified in their diversity by all being tokens of, institations of, one and the same type. Even if we assume, with Ingarden, the irreality of types, we must ask the following: if the word sounds of the literary work may be conceived as typical phonic forms or non-real type entities and thus be incorporated into purely intentional literary work, why can't Ingarden do the same for the inscribed words of the text?“ SHUSTERMAN, Richard. Ingarden, Inscription, and Literary Ontology. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989, s. 138–139.

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

136 Hudební dílo je tvořeno pouze jednou vrstvou zvukovou, dvě vrstvy lze identifikovat ve výtvarném artefaktu. Srov. *ibid.*, s. 124.

díla dvacátého století, včetně např. Joycových *Plaček nad Finneganem*.¹³⁷ Teprve ve druhé dimenzi, kterou je funkce a vzájemná spolupráce čtyř vrstev, proto vidí nositele základních znaků literatury, a to i s ohledem na skutečnost, že právě v této podobě vrstvy určují *uměleckou a estetickou hodnotu* literárního díla. Celkový ontologický status však leží v pojetí literárního díla coby *ryze intencionálního předmětu*, jehož původ se nachází v autorově tvorbě, dále však dílo existuje jako autonomní, intersubjektivně přístupný předmět. Chápání literárního díla jako předmětu, který není ani čistě ideální, ani čistě reálné povahy, je však nutně závislý na mentálních aktech. To pak přivádí autora ke srovnání s pojetím jazyka. Je jazyk ideální, nebo abstraktní systém? Kdyby měl být jazyk závislý na mentálních aktech vědomí, tvrdí Simons, zavede nás takové pojetí k behavioristickým teoriím, případně k Chomského jazykovému mentalismu.

*Moje námitka proti Ingardenovu pojetí jazyka nesměřuje ani tak proti stratifikaci jazyka samé, alespoň v tomto poměrně nespecifickém smyslu, ale spíše proti tomu, že má těchto vrstev příliš málo. Určit kolik přesně vrstev má mít jazyk, závisí na tom, co za vrstvu považujeme, což ve skutečnosti závisí na konkrétním jazyce. Opět je to otázka empirická a nelze ji rozhodnout a priori. Přese všechno, konsensus moderní jazykovědy říká, že dvě vrstvy nestačí.*¹³⁸

První dvě pro lingvistiku relevantní Ingardenovy vrstvy literárního díla naplňují podle Simonse v jazyce funkci fonetiky a sémantiky. Namítá však, že v návaznosti např. na Morrisonovo pojetí chybí v Ingardenově jazykové teorii přinejmenším třetí rozměr: syntax a morfologie. Za klíčové pojmy Ingardenovy jazykové teorie označuje Simons *slovo* a *větu*. Právě v tomto konceptu se sice naplňují některé syntakticko-morfologické funkce, ale ani v této míře se nejedná o neproblematické vymezení.

Přesto, že nerozpoznal klíčovou morfologicko-syntaktickou vrstvu jazyka, používá Ingarden terminologii, která se v souvislosti s touto vrstvou běžně používá: nebudeme přehánět, když řekneme, že dva nejdůležitější pojmy Ingardenovy jazykové teorie jsou slovo a věta. V jeho filozofii jazyka jsou ty dva pojmy vrstveny dvojité: mají jak zvuk, tak význam. Což je vlastně tradiční způsob, jak slova a věty uvažovat: jsou takřikajíc podstatou jazyka, nezávisle existujícími entitami, zatímco jejich zvuky a významy je nutné uvažovat jako jejich abstrakce. Žel se ukazuje, že „slovo“

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

138 „My objection to Ingarden's view of language is not that it is stratificational, at least in some fairly non-specific sense, but rather that he has too few strata. Exactly how many strata a language may be said to have depends on what one decides a stratum is, and may indeed depend on the language in question. This again is an empirical matter and cannot be pronounced upon a priori. However, the consensus of modern linguistic opinion is that two strata are not enough.“ SIMONS, Peter. Strata in Ingarden's Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, s. 128.

i „větu“ je obtížné v jazykovědné teorii nejen definovat, ale i formulovat kritéria jejich identity. Zde postačí poukázat na to, že ty termíny jsou, jakkoli pro Ingardena transparentní, od transparency na hony vzdálené.¹³⁹

Ingardenova teorie vrstev tak je dle Simonse v rámci pojetí jazyka nedostatečná, v literárním díle pak plní funkci de facto konstrukční. Upozorňuje na definiční nedostatečnost samotného pojmu *vrstva* a v obecné ontologii jej chápe jako neužitečný.

Ingardenovo pojetí jazyka jako stratifikovaného systému je v poměrně technickém smyslu slova správné. Nemyslím si však, že stejně dobré řešení je použití slova „vrstva“ v jakémkoliv jiném než velmi volném smyslu slova u ostatních uměleckých děl nebo pro charakteristiky literárního díla. Stratifikací literárního díla se myslí především jeho reprezentační povaha. Nemyslím si však, že terminologie stratifikace je zde nějak zvlášť užitečná. Ingardenův vliv na filozofii umění spočívá především v pečlivém zkoumání povahy a způsobu bytí uměleckých děl. V této souvislosti možná nejlepší způsobem, jak nahlédnout terminologii vrstevnatosti, je uvažovat ji jako pojmové lešení, jehož demontáž vyjasní pohled na umělecká díla v jejich podstatě a odstraní věci nepodstatné.¹⁴⁰

Simonsovo hodnocení Ingardenova pojetí vrstev je velmi komplexní a kritika vůči němu se odvíjí na několika úrovních. Svoji kritiku Simons omezuje na první dvě vrstvy – *vrstvu zvukovou* a *vrstvu významových celků*; ty byly již vícekrát rozdílnými autory označeny za vrstvy splňující lingvistickou funkci literárního díla. Také proto se Simonsova kritika odvolává na jazykovědné koncepty, když v Ingardenově teorii postrádá syntaktickou dimenzi. Rovněž u Simonse se podobně jako u McHa-

139 „Despite not recognizing a central morpho-syntactic stratum of language, Ingarden uses terminology usually associated with this stratum: it is no exaggeration to say that the two most important concepts in Ingarden’s linguistic theory are those of word and sentence. These are in effect doubly stratified in his philosophy of language, possessing both a sound-aspect and a meaning-aspect. This is indeed a very traditional way of conceiving words and sentences: they are as it were the substances of language, the independently existing entities, while their sounds and meanings must be conceived as abstractions from them. Unfortunately, both „word“ and „sentence“ turn out to be very difficult to define exactly in a developed linguistic theory, and it is difficult also to formulate criteria of identity for them. Suffice it here to say that the terms, although treated as transparent by Ingarden, are far from being so.“ SIMONS, Peter. Strata in Ingarden’s Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und Ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, s. 131.

140 „I have suggested that Ingarden is right in regarding language in a fairly technical sense as stratified. I do not think he makes out such a good case for applying for word „stratum“ in any other than a very loose sense to other artworks or to the objects and aspects of literary work. What is termed the stratification of artworks arises chiefly from their representational nature. I do not think that the terminology of stratification of any real assistance here. Ingarden’s importance as a philosopher of the arts is independent of this: it lies in his scrupulous examination of the characteristics and modes of being of artworks. In this context, the terminology of stratification is perhaps best seen as the piece of dispensable conceptual scaffolding, whose dismantling could clear a view of the artworks themselves without diverting us into incidentals.“ *Ibid.*, s. 140.

lea setkáme s poznámkou, že Ingardenova charakterizace díla jako *longitudinálně quasitemporálního* neobstojí na příkladech literárních děl modernistů.

V Simonsově příspěvku nalezneme rovněž poznámku odkazující na srovnání Ingardenovy teorie vrstev s přístupem Nikalaie Hartmanna.¹⁴¹ Tento námět plně rozvíjí Kaelin v příspěvku *The Debate over Stratification within Aesthetic Objects*,¹⁴² kde srovnává přístup obou filozofů. Jak autor článku připomíná, Hartmannovo filozofické stanovisko v mnohém připomíná Ingardenův filozofický postoj. Stejně jako Ingarden se zaměřoval na studium ontologie a jeho cílem bylo vytvořit vlastní filozofický systém. Zajímavostí je rovněž podobné opomenutí jeho díla angloamerickou filozofií, kterou Kaelin považuje za ještě větší s ohledem na chybějící překlad Hartmannova díla do angličtiny.¹⁴³ Hlavním kontaktní bodem mezi teoriemi obou filozofů však je jejich koncepcí vrstev ve vztahu k ontologii. Hartmann hovoří o vrstevnaté podstatě reality, kdy jednotlivé vrstvy vystupují jako samostatné, nicméně současně vzájemně spolupracující principy skutečnosti.¹⁴⁴ Kaelin nahlíží Ingardenovu teorii o vrstevnaté struktuře literárního díla z hlediska epistemologického konceptu *estetického předmětu*. Tvrdí, že hlavním prostředkem poznávání literárního díla je *konkretizace* mnohvrstevnatého literárního díla. Podle Kaelina lze *konkretizaci* v Ingardenově teorii chápat jako fenomenologicky strukturovanou sérii vědomých aktů, vedoucích k *eidos* literárního díla. Tak lze chápat *estetický předmět* jako čistě intencionální a nezávislý na prostoru a čase.¹⁴⁵ Ve srovnání s Hartmannovou teorií je podle Kaelina Ingardenova koncepcí vrstev literárního díla charakteristická čtyřmi podmínkami: 1/struktura intencionálního předmětu obsahuje heterogenní prvky, které jsou vrstvami uvedenými v *Uměleckém díle literárním*; 2/ každá vrstva je složena z homogenních prvků; 3/vrstvy neztrácí vlastní nezávislost ve struktuře; 4/ důsledky vyplývající z příbuznosti mezi vrstvami zúčastněnými na jednotě projevu – *polyfonní harmonii* díla.¹⁴⁶ Hlavním rozdílem obou přístupů pak dle Kaelina je, že Hartmann neudává fixní počet jednotlivých vrstev, zatímco Ingarden, který počet vrstev stanovuje dle druhu umění (jak již bylo v Simonsově výše uvedeném příspěvku zmíněno, literární dílo obsahuje čtyři vrstvy,

141 SIMONS, Peter. Strata in Ingarden's Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und Ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, s. 136.

142 KAELIN, Eugen F. The Debate over Stratification within Aesthetic Objects. In: Rudnick, H. H. (ed.) *Analecta Husserliana*. Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.

143 Srov. *ibid.*, s. 134.

144 POLI, Roberto. Nicolai Hartmann. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. [on-line] [navštíveno 2014-05-15]. Dostupné z [www: http://plato.stanford.edu/entries/nicolai-hartmann/](http://plato.stanford.edu/entries/nicolai-hartmann/).

145 Srov. KAELIN, Eugen F. The Debate over Stratification within Aesthetic Objects. In: Rudnick, H. H. (ed.) *Analecta Husserliana*. Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990, s. 123–124.

146 Srov. *ibid.*, s. 128.

dílo hudební pak pouze *vrstvou zvukovou*, atd.),¹⁴⁷ se snaží nalézt a označit přesný výčet jednotlivých úrovní podstatné struktury.

Závěrem je vhodné připomenout i Rudnickův příspěvek *Roman Ingarden's Literary Theory*.¹⁴⁸ Obsah článku není zaměřen přímo na téma stratifikovaného pojetí literárního díla, nýbrž představuje Ingardenovu literární teorii jednak v kontextu historického vývoje, jednak zkoumá míru inspirace Husserlovou filozofií a upozorňuje na místa, ve kterých se Ingarden vůči tomuto vlivu vymezuje. Dále upozorňuje na problematiku realismu a idealismu jako na výchozí badatelskou otázku a demonstruje hlavní body Ingardenovy literární teorie. Důvodem, proč tento přehledový článek řadíme k tématu zabývajícimu se problémem stratifikace, je možnost poukázat na stanovisko stejně tak jako na Mitscherlingově monografii *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, že teze o vrstevnaté struktuře hraje v Ingardenově pojetí literárního díla ústřední roli v tom smyslu, že všechny další Ingardenovy koncepty jsou v podobných přehledových publikacích vyloženy právě v intencích teorie vrstev. Ale i přesto, že Rudnick stejně jako jiní autoři Ingardenovu teorii vrstev považuje za signifikantní, nepřisuzuje ji výlučné místo v Ingardenově teorii. Radí ji mezi tři základní předpoklady, které jsou v Ingardenově filozofii umění vždy přítomny.

*V celé Ingardenově filozofii umění se opakují tři základní předpoklady. Za prvé stále připomíná, že umělecké dílo je intencionální předmět. Za druhé umělecké dílo vždy rozděluje do „vrstev“ (Schichten). Za třetí nutí diváka, posluchače či čtenáře podstoupit proces konkretizace, aby tím daný intencionální předmět převedl do materiální podoby.*¹⁴⁹

Shrňme-li představené příspěvky k Ingardenově koncepci stratifikace literárního díla vyvstává několik okruhů možné kritiky. První je Howellova otázka po opodstatněnosti samostatné kategorie ontologie uměleckých děl obecně a nutnost podmínky čtyř vrstev jako kritéria pro identitu literárního díla. Druhý kritický ohlas zkoumá použitelnost Ingardenovy teorie vrstev při analýze děl moderní a postmoderní literatury. Třetí důležitá námitka směřuje proti důsledkům plynoucím ze zařazení zvukové vrstvy. Tato námitka vyvstává především z možného srovnávání s potencionální vrstvou grafického zápisu. V neposlední řadě se pak jedná o pojetí teorie vrstev ve vztahu k syntaxu, sémantice a pragmatice.

147 Srov. SIMONS, Peter. Strata in Ingarden's Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und Ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994, s. 124.

148 RUDNICK, Hans H. Roman Ingarden's Literary Theory. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. IV. Reidel Publishing Company: Dordrecht – Holland, 1976.

149 „In all of Ingarden's philosophy of art three basic premises will always recur. Firstly, it will continually be stated that the work of art is an intentional object. Secondly, the work of art will always be divided into „strata“ (Schichten). Thirdly, the observer, listener, or reader will have to perform the concretization process in order to relate the intentional object to the material object.“ *Ibid.*, s. 111.

2.2. Intencionalita

Jak již bylo avizováno dříve, setkáváme se v rámci tématu o intencionalitě v angloamerické literatuře se dvěma okruhy otázek. První se zaměřuje na okruh otázek spojených s Ingardenovým pojetím literárního díla coby *intencionálního předmětu*, souvisejícím s fenomenologickou tezí o předmětné zaměřenosti vědomí. Druhý okruh otázek pak zkoumá problém *autorské intence* ve smyslu vlivu záměru autora díla na dílo samotné.¹⁵⁰

2.2.1. Zaměřenost vědomí

V prvním smyslu otázka *intencionality* představuje v angloamerické recepci Ingardenova pojetí literárního díla důležitou kapitolu pravděpodobně nejvíce ze všech přesahující do otázek obecně filozofických. Proto i pozornost, která se k tomuto problému upírá, vychází nejen ze strany odborníků na Ingardenovu filozofii, fenomenologii či estetiku, ale setkáváme se i s relevantními poznámkami autorů, jejichž další zájem nesměruje ke zkoumání Ingardenova pojetí uměleckého díla literárního. *Intencionalita* představuje jeden ze základních pojmů fenomenologie. Franz Brentano, učitel Twardovského a Husserla, který chápal *intencionalitu* jako základní rys psychických fenoménů, znovuzavedl pojem *intencionality* do moderní filozofie. Ingarden coby žák Husserla a Twardovského pak koncept *intencionality* zařadil do svého pojetí literárního díla ve smyslu pomyslné vazebné struktury, udržující literární dílo ve významuplném tvaru. Obecně se pod pojmem *intencionalita* myslí zaměřenost vědomí či mentálních aktů na daný transcendentní korelát, tedy podmíněnost samotného mentálního aktu předmětem, ke kterému se vztahuje.¹⁵¹ Předmětem zájmu angloamerických odborníků je v tomto smyslu především chápání *intencionality* jako zdroje *fiktivních entit*.

Thomassonová v příspěvku *Fiction and Intentionality*¹⁵² chápe jako nejdůležitější aspekt *intencionality* skutečnost, že předměty intencionálních aktů nemusí nutně existovat. Vztahuje ji proto i na epistemologické problémy spojené s pojmy označujícími *fiktivní předměty*, jako například kentaur. Ingardenovo pojetí *intencionality* dle Thomassonové navazuje úžeji na Twardovského pojetí, zatímco k Husserlovu přístupu zaujímá v mnohém kritický postoj.

150 Existuje rovněž řada významných příspěvků kriticky nahlížejících tezi o intenci v estetice, aniž by se vztahovala přímo k Ingardenovým závěrům. Za všechny uvedme alespoň klíčovou publikaci autorů Wimsatta a Beardsleyho *The Intentional Fallacy*. *Sewanee Review*, vol. 54 (1946), s. 468–488.

151 Srov. JACOB, Pierre. Intentionality. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. [on-line] [navštívěno 2014-09-05]. Dostupné z [www: http://plato.stanford.edu/entries/intentionality/](http://plato.stanford.edu/entries/intentionality/).

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

Ingarden odlišuje způsob bytí čistě intencionálních předmětů, co do své existence a vlastností závislých na aktech vědomí, od předmětů „také intencionálních“ či „sekundárně intencionálních“, které na vědomých aktech takto silně nezávisí a intencionální akty jsou toliko „nahodile“. Ingardenovo určení různých druhů vztahových závislostí a zkoumání statutu čistě intencionálních předmětů představuje zázemí pro dále načrtnutou teorii: teorii zachovávající Twardovského výchozí intuici, že každý intencionální akt má obsah i předmět, a současně skýtající rámec pro vysvětlení variací ve vztahu mezi intencionálními akty a různými předměty, k nimž se ty akty mohou vztahovat.¹⁵³

V *Uměleckém díle* literárním charakterizuje Ingarden ryze intencionální předměty jako autonomně existující stavy věcí. Pojem ryze intencionální přitom klade důraz na to, že takto označený předmět je vytvářen právě aktem vědomí. Thomassonová dodává, že podobný postoj zaujímáme nejen k *fiktivním entitám*, ale také k imaginacím a halucinacím, jež jsou stejně tak závislé na mentálních aktech, které je zakládají. Současně však připomíná, že *fiktivní entity* coby druh ryze intencionálního předmětu nejsou trvale závislé na mentálním aktu, ale jako ryze intencionální korelát dále existují autonomně mimo akt vědomí.

Fiktivní předměty mají to, co Ingarden nazývá „dvojitý základ“ v mentálních aktech a rovněž v něčem mimo-mentálním. Za prvé, stejně jako v případě imaginárních předmětů, musíme rozlišovat mezi vytvořením a udržováním předmětu. Uvažujme Krále Leara. Fiktivní předmět je odvozen od vědomých aktů autora či autorů, kteří ho vytvořili; Král Lear, literární postava, má svůj původ v Shakespearových tvůrčích vědomých aktech. Ale tvůrčí činnosti umělce nebo umělců nejsou dostatečné k vytvoření fiktivního předmětu. Fiktivní předmět závisí také na vnějším (reálném) předmětu: v případě literárních reprezentací je druhým mimo-mentálním základem psaná nebo mluvená podoba příběhu. Ačkoli Shakespeare si mohl představit krále s nevděčnými dcerami mnohem dříve, Lear se nestal skutečně fiktivní postavou, dokud slova o něm nebyla vyslovena nebo se neobjevila na papíře.¹⁵⁴

153 „Ingarden distinguishes the mode of being of purely intentional objects, those which depend upon conscious acts for their existence and properties, from that of ‚also intentional‘ or ‚secondarily intentional‘ objects, which do not so depend upon conscious acts and are merely ‚chanced upon‘ by intentional acts. Ingarden’s distinctions of different kinds of dependence relations and investigations into the status of purely intentional objects provide the groundwork for the theory sketched below: a theory which preserves Twardowski central intuition that every intentional act has both content and object, while also providing a framework to explain variations in the relation between intentional acts and the different kinds of objects they may have.“ THOMASSON, Amie. *Fiction and Intentionality*. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 56, no. 2, 1996, s. 290.

154 „Fictional objects have what Ingarden called a ‚dual foundation‘ in mental acts and also in something non-mental. First, as in the case of imagined entities, we need to distinguish between the creation and maintenance of the object; let us consider King Lear once again. A fictional object is derived from the conscious acts of the author or authors who created it; King Lear, the fictional character, has his origin in the creative conscious acts of Shakespeare. But the creative mental acts of the creator or creators are not sufficient to produce a fictional entity. A fictional object also depends upon an external (real) object: in the case of literally represented objects, this second foundation is the instantiation in writing or speaking of the words of the relevant story. Although

Podle Thomassonové jsou tedy literární postavy v obecném smyslu závislé na mentálních aktech a některé jejich vlastnosti jsou variabilní. Variabilita je možná ovšem pouze v rozsahu daných předpokladů, jakými může být například znalost příslušného jazyka, a s obsahem „předepsaným“ literárním dílem.¹⁵⁵ *Fiktivní postavy* tak závisí i na čtenáři, který má schopnosti porozumět a přečíst dané literární dílo.

Ačkoliv se Smithův zájem o Ingardenovo dílo neorientuje směrem k jeho studiím literárního díla, ale zaměřuje se především na myšlenky obecně ontologické obsažené v díle *Spor o existenci světa*, nelze jeho příspěvek opomenout. Jak dokazuje jeho článek *An Essey in Formal Ontology*,¹⁵⁶ je otázka *intencionality* propojena s nehlubšími a nejobecnějšími otázkami filozofie. Základním předmětem zkoumání autora je tak sice v uvedeném příspěvku problém ontologické analýzy *stavů věcí* na ose brentano-meinong-husserlovské tradice ve srovnání s tradicí frege-russell-wittgensteinovskou, nicméně při průzkumu tohoto tématu jsou vysloveny i důležité teze k ontologické podstatě neskutečných, tedy i fiktivních, předmětů a jejich podstatnému určení prostřednictvím intence.

Na základě rozlišování *pojmu* a *reference* (*meaning-entities* vs. *object-entities*) se pak mimo jiné zabývá *referencemi pojmů fiktivních předmětů*, jako je například Sherlock Holmes. Právě tento aspekt, jak upozorňuje Smith, rozpracoval ve vztahu k analýze literárního díla doposud nejpečlivěji právě Ingarden.

*Ingarden poukazuje na to, že jednotlivé předměty fikce vykazují zvláštní ontologickou závislost na určitých vzorcích tvůrčích a opakovaně tvůrčích aktů vědomí subjektů, totiž autorů a čtenářů literárních děl. Bohužel právě tato „závislost“ na vědomí umožnila filozofickým ontologům nebrat tento názor vážně: nejzřejmější příklady neexistujících individuálních předmětů lze nalézt v beletrii a teoretické matematice, a obě ty oblasti lze snadno uvažovat např. z čistě jazykového hlediska – Hamleta, et freres, lze redukovat na pouhé facons de parler – což v případě předmětů chemie či gastronomie jistě možné není.*¹⁵⁷

Shakespeare may have imagined a king with ungrateful daughters much earlier, Lear did not become a properly fictional character until the words about him were spoken or put on paper. THOMASSON, Amie. Fiction and Intentionality. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 56, no. 2, 1996, s. 294.

155 Srov. *ibid.*, s. 295.

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

157 „Ingarden points out that the individual objects of fiction exhibit a peculiar ontological dependence upon certain determinate networks of creative and re-creative acts of conscious subjects, e.g. of the authors and readers of literary works. Unfortunately precisely this ‘dependence’ upon consciousness has made it possible for philosophical ontologists to decline to take them seriously: those areas in which the clearest examples of non-existent individual objects occur, namely fiction and creative mathematics, can both very easily be considered e.g. from a purely linguistic point of view – Hamlet, et freres, being explained away in terms of certain facons de parler – in a way in which, say, the objects of chemistry or of gastronomy, cannot.“ *Ibid.*, s. 17.

Bezvýhradné přijetí onoho lingvistického hlediska, které dle Smithe nabízí často sice odpovídající, nicméně pouze účelové řešení, autor zpochybňuje ve prospěch dnes poněkud opomíjeného fenomenologického přístupu.¹⁵⁸ Stejně tak jako Thomassonová dochází Smith k závěru, že jazykový přístup ve svém řešení zahrnuje rozlišování mezi autonomními jednotlivými předměty reálného světa a čistě *intencionálními předměty*, jejichž ontologický status spočívá v jednotném jazykovém pojetí různých vědomí, ale nevysvětluje další druhy *intencionálních předmětů*, které vznikají na základě mentálních aktů, nicméně jejichž ontologický status odkazuje k reálnému světu. „*Tyto entity jsou intencionální, ale ne čistě intencionální; jejich konstituce není závislá výhradně na činnosti vědomí, ale mají druhý existenciální základ, a to v reálném světě samotném.*“¹⁵⁹

Ve vztahu k filozofické otázce o *stavech věcí* pak Smith interpretuje Ingardenův přínos jako zásadní právě pro snahu charakterizovat pozitivní a negativní stavy věcí vzhledem k *intencionalitě*. Danost pozitivních stavů věcí ilustruje Smith na příkladu křídly,¹⁶⁰ jejímž pozitivním stavem (či platnou pravdivostní hodnotou obdobného výroku) věcí je bílá barva. Ta náleží věci samé v rámci její ontologické danosti bez vztahu k vědomým aktům jiného subjektu. Negativní stavy věcí, například „křída nemá červenou barvu“, pak Ingarden ve Smithově výkladu chápe jako intencionální projekci, jež není součástí samostatně existujícího předmětu.

*Stav věcí sestávající z křídly a vlastnosti nebýt červená je výsledkem určitého intencionálního ohraničení daného předmětu. Všechno svědčí pro to, že negativní stavy věcí náleží vrstvě zmíněné výše, totiž vrstvě těch intencionálních předmětů-entit, které, přestože náleží skutečnému čtyřrozměrnému světu, nejsou jeho prvky, nýbrž intencionální projekce běžící vědomím jako výsledky různých participujících kognitivních zájmů. Podle Ingardena lze negativní stavy věcí přirovnat ke stínům, které se objeví za předmětem, jakmile ho nasvítíme.*¹⁶¹

158 Srov. SMITH, Barry. An Essay in Formal Ontology. In: *Grazer Philosophische Studien*. Vol. 6, 1978, s. 18.

159 „*These entities are intentional, but not purely intentional; they do not depend for their constitution purely upon the activities of consciousness but have a second existential foundation, namely in the real world itself.*“ *Ibid.*, s. 19.

160 Srov. *ibid.*, s. 24.

161 „*Thus the state of affairs which consists of the chalk and its not being vermilion is the result of a certain kind of intentional demarcation by a given subject. All of this goes to show that negative state belongs to the strata, considered above, of those intentional object-entities which, whilst corresponding to autonomous determinations of the real spatio-temporal world which underlie them, are yet not constituents of that world, but intentional projections laid over it by consciousness as a result of the various cognitive interests which it brings into play. Negative states of affairs, Ingarden suggests, may perhaps be compared to shadows, which so to speak lie behind an object as soon as a source of light is cast upon it.*“ *Ibid.*, s. 28–29.

Spíše pro úplnost zařazujeme další Smithův článek, který je zaměřen už jen výhradně na srovnání Meinongova a Ingardenova přístupu k otázce logiky fikce.¹⁶² Z jiného úhlu pohledu představuje obdobný výklad Ingardenova pojetí *fiktivních předmětů* ve vztahu k *intencionalitě* jako základnímu aspektu jejich specifické ontologické báze. Neopouští ani výchozí tezi o historickém vývoji v opozici k hegelianismu ve dvou liniích russel-wittgensteinovské a husserl-meinong-ingardenovské, přičemž zdůrazňuje, že zájem obou spočíval hlavně v obhajobě realismu. Ingardenův přístup pak ve srovnání s Meinongovým považuje za méně problematický, přičemž však je to právě Meinongovo stanovisko, které podrobuje důkladnější analýze. Ingardenův přínos hodnotí pak spíše v komparaci s Meinongovým pojetím *fiktivních předmětů* jako souboru vlastností. Důvod pro srovnávání obou filozofů nachází Smith především ve dvou aspektech jejich díla. Ingarden se stejně jako Meinong snaží o nereduktivní filozofii, která si neklade za cíl pouze vysvětlovat nebo parafrázovat naše mluvení o entitách. Jejich cílem je představit *fiktivní předměty* jako individuální předměty, přičemž vychází z předpokladu, že „*Neexistuje způsob, jak dosáhnout věrného čtení fiktivních děl, aniž bychom od začátku nepředpokládali, že souvisí se specifickým světem fiktivních postav*“.¹⁶³ Meinongův přístup k *fiktivním předmětům* však Smith považuje za protiintuitivní, protože Meinong představuje předměty fikce jako entity trvale existující v paralelních možných světech. Ingardenovo pojetí fiktivních entit, které interpretuje jako ontologicky specifický druh, jež vzniká v čase a je dočasně závislý na vědomých aktech autorů a čtenářů, tak ve výsledném srovnání s Meinongovým pojetím vnímá jako vhodnější. Výsledkem srovnávací studie je tedy spíše obecné stanovisko k Ingardenově koncepci, představené jako teorie překonávající Meinongův přístup. „*Lze tedy říci, že tam, kde Meinong obhajuje klasickou logiku fikce s příslibem ráje přebytečných entit s hodnotou pouze okrasnou, je Ingardenova logika fikce ostře konstruktivistická, úzce spjatá s Lorenzenovou a Thielovou teorií ontologické konstruktivistické abstrakce*“.¹⁶⁴

2.2.2. Autorská intence

Představme nyní druhý tematický okruh, zařazený k problematice *intencionality*, týkající se problému *autorské intence*.

162 SMITH, Barry. Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction. In: *Philosophy and Phenomenology Research*. Vol. 41, 1980.

163 „*There is no way in which we can achieve a faithful reading of a fictional work without presupposing from the start that it is correlated with its own specific field of fictional characters*.“ *Ibid.*, s. 95.

164 „*We might say therefore that where Meinong defends classical logic of fiction involving commitment to a paradise of superfluous entities having no more than ornamental value, the logic of fiction inherent in Ingarden's work is sharply constructivist, having affinities with the ontology underlying the constructivist abstraction theory developed by thinkers such as Lorenzen and Thiel*.“ *Ibid.*, s. 97.

Je to právě otázka role autorské intence, na základě které Davies zmiňuje Ingardena v tematicky široce zaměřeném příspěvku *Ontology of Art*.¹⁶⁵ V rámci kritického náhledu na problém ontologie uměleckých děl řadí Ingardena mezi filozofy rozvíjející a korigující mentalistický přístup – názor, že umělecká díla jsou druhem mentálního procesu. Problematická se tato teze jeví u těch druhů uměleckých děl, jež jsou chápána jako fyzický artefakt – tradičně se jedná o výtvarná umělecká díla.

*V těchto případech je materiální předmět vytvořený umělcem chápán jako vnější zástupce pravého díla, které je mentální. Pro správné ohodnocení umělcova díla se tak musí publikum snažit o mentální zkušenost shodnou se zkušeností umělcovou. V tomto procesu se publikum opírá o vnější manifestaci díla, jeho hmotného zástupce.*¹⁶⁶

Takové pojetí však vede k intuitivně nepřijatelným důsledkům, které se Ingarden snaží překonat. Obsah díla nahlíží Ingarden podle Daviese jako do značné míry nezávislý na fyzickém médiu, zatímco mnoho uměleckých vlastností je určeno právě materiálem, ze kterého je dílo jako fyzický předmět stvořeno. Není proto irelevantní, zda je literární dílo audioknihou či tištěným textem.

Prizmatem zcela odlišného pohledu nahlíží Ingardenovu tezi o roli autora Rudnick v článku *The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective*.¹⁶⁷ Ačkoliv je příspěvek zaměřen na otázku vztahu literárního díla a jeho historicity, hlavním argumentačním bodem je interpretace Ingardenova pojetí *intence autora* a jeho relace k literárnímu dílu a jeho významu. Rudnick, z pozice spíše literárněvědné než filozofické, negativně hodnotí Ingardenovo chápání literárního díla jako autonomního celku s odvoláním na nezbytnost interpretace literárních děl na základě jejich vztahu k historickému kontextu, ve kterém vznikají a jehož se stávají součástí. Rudnick tvrdí, že: „Všechny výtvořiny lidského vědomí jsou historické, nejsou trvalé, ale podléhají změnám a vývojovým procesům souvisejícím s časem“.¹⁶⁸ Rudnick obhajuje tezi o neustálé změně, která je známa už od starověkých filozofů (např. Hérakleitos) a Ingardenův koncept autorské intence a jejího podílu na ontologickém statutu *fiktivních předmětů* tak odmítá. Autor však nenahlíží problém *intence* z hlediska ontologie, ale pouze ve vztahu k interpretaci a důsledkům pro literární historii a kritiku. Směřuje tak spíše ke kritickému stanovisku hermeneutiky, která si však vymezuje jiné pole problémů práce s textem, než jak k němu přistupuje Ingarden. Přijmeme-li tento úhel pohledu, pak je hlavní Rudnickovou výtkou

165 DAVIES, Stephen. *Ontology of Art*. In: Levinson, J. (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

166 „In these cases, the material object produced by the artist is regarded as an external representative of the true work, which is mental. To appreciate the artist's work, her audience must produce in themselves a mental experience that matches hers. The material representation of the work, its outward manifestation, serves as a prop in this process.“ *Ibid.*, s. 171.

167 RUDNICK, Hans H. *The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective*. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981.

168 „All creations of human consciousness are historical, they are not permanent, they are subject to change and a time-related developmental process.“ *Ibid.*, s. 254.

Ingardenovi přesvědčení, že „*Popírá historickou relativitu, a proto odmítá reagovat i na relativistické důsledky, jaké jsou právem vyslovovány například v Gadamerově hermeneutice*“.¹⁶⁹ Rudnickova námitka se vztahuje ke zcela jinému teoretickému rámci, případně pramení z nepochopení Ingardenova pojetí literárního díla či nekritického přijetí myšlenek historického relativismu.

Bruniův příspěvek *The Aesthetics of Roman Ingarden*¹⁷⁰ je pozoruhodný z několika důvodů. Je příkladem jednoho z mála anglických odborných textů reflektujících Ingardenovu filozofii před převodem jeho prací do angličtiny v roce 1973. V důsledku toho je článek koncipován především jako text, který představuje čtenářům neznámého filozofa Ingardena a jeho myšlení. Z tohoto důvodu je oprávněná přehledová a výkladová koncepce studie, nezabíhající do podrobností. Nicméně i v takto cíleném příspěvku uvádí autor při výkladu hlavních bodů Ingardenova pojetí literárního díla možný problematický moment, který vidí v roli *autorské intence*. Zmiňuje Ingardenovu tezi o autonomii díla, která se mu jeví být kontradiktorická k *autorské intenci*, jež podle Bruniovy interpretace podmiňuje výklad díla. „*Leonardova Mona Lisa byla jako materiální objekt a nosič emocionálních a intelektuálních symbolů v běhu času zkomolena, totéž platí pro Rembrandtovu Noční hlídku. Rešerše kritik Shakespeara Hamleta nabídne tutéž pochybnost, totiž že neexistuje žádná korespondence mezi přenášející a přijímající intencí.*“¹⁷¹ Znalost *autorské intence* chápe Brunius jako nutnou podmínku interpretace díla. Ingarden naproti tomu klade důraz na autonomii díla a za interpretační cíl klade pouze intenci díla samotného. Za zmínku však jistě stojí i Bruniova poznámka, která doporučuje překlad Ingardenova díla do angličtiny s odůvodněním, že tohoto autora nelze opomíjet.

Výsledky příspěvků reflektující Ingardenovo pojetí literárního díla ve vztahu k intencionalitě, byly z obsahového hlediska rozděleny na dva okruhy otázek. První se zabýval ontologií fikčních entit, kde byly představeny příspěvky Thomassonové a Smithe, jež pojednávaly o Ingardenově výkladu fikčních entit především výkladovým a srovnávacím způsobem. Druhý okruh příspěvků směřoval ke kritice Ingardenova výkladu role autorské intence (Davies, Rudnick, Brunius), který byl kritičtější především v nepřijetí Ingardenova přesvědčení o autonomii literárního díla vzhledem k důsledkům, jež z tohoto předpokladu plynou pro interpretaci díla.

169 „*He denies historical relativity and, consequently, does not even react to the relativism preached, for example, in Gadamer's hermeneutics.*“ RUDNICK, Hans H. The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981., s. 253.

170 BRUNIUS, Teddy. The Aesthetics of Roman Ingarden. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 30, no. 4, 1970.

171 „*Leonardo's Mona Lisa has been distorted as a material object and as a vehicle of emotional and intellectual symbols, and this is also true of Rembrandt's Night Watch. The study of the tradition of criticism of Shakespeare's Hamlet will give the same doubt that there is a cor-respondence between the transmitting intention and the receiving intention.*“ *Ibid.*, s. 594.

2.3. Quasisoudy

Hlavním námětem tématu quasisoudů je široce vymezená problematika vztahu literatury a poznání, která se na první pohled zdá být omezena na hledání odpovědi na otázku po možnosti pravdivého poznání na základě fikčních sdělení. V souvislosti s tím zahrnuje toto téma rovněž otázky související s problematikou jazyka. Klíčovým pojmem v Ingardenově teorii vztahujícím se k výše uvedeným oblastem tázání jsou již zmíněné *quasisoudy*. Mitscherling charakterizuje *quasisoudy* následovně:

Rozlišovali jsme mezi stavy věcí vytvořených větami a těmi, které existovaly v ontické sféře nezávisle na nich. Analogicky lze rozlišit věty beletrie od vět „vědeckých“. Vědecké věty jsou vážně tvrzenými soudy – jsou pravdivé, nebo nepravdivé. Věty beletrie naproti tomu za vážně míněná tvrzení považovat nelze. Proto lze nazvat věty literárního díla „quasisoudy“. Stav věcí se zde ne tvrdí jako skutečně existující, ale jako čistě intencionální předmětnost. Čistě intencionální stavy věcí a předměty lze považovat za skutečně existující, aniž by v onticky autonomní sféře skutečně existovaly. Takto je literární dílo s to vytvořit iluzi reality a „vlastní svět“, jehož zvláštnosti přispívají k celkové estetické povaze daného díla.¹⁷²

Na široce vymezeném poli literární epistemologie se v přehledovém studii *Literature and Literary Knowledge*¹⁷³ snaží Swirski zmapovat hlavní názorové linie vůči literárnímu kognitivismu a jejich vývoj. Názorové postoje k otázce vztahu literatury a poznání rozděluje do tří hlavních skupin: 1/ odmítavý postoj k literárnímu kognitivismu, reprezentovaný například Goodmanovou koncepcí; 2/ umírněný postoj, jež je bohatě vnitřně členěný a do něhož se řadí dle autora rovněž názorové stanovisko Ingardenovo; 3/ kladý postoj podporující názor, že literární texty jsou zdrojem poznání a znalosti, vyjádřený například Beardslayho stanoviskem. Ingardena v tomto přehledu Swirski řadí mezi „umírněné dualisty“, a to především na základě myšlenek vyslovených v knize *O poznávání literárního díla*. Za charakteristické totiž považuje na jednu stranu důsledné odlišování povahy poznání

172 „We have distinguished between the states of affairs created by the sentence and those existing in an ontic sphere independent of that of the former. In an analogous fashion, we now distinguish the sentences contained in a literary work from those contained in works we call „scientific“. The latter sentences are seriously asserted judgements; they are either true or false. The former, on the other hand, cannot be regarded as seriously intended assertions. For this reason we call the sentences of the literary work „quasi-judgements“. The state of affairs is not asserted as existing in fact, but merely as a purely intentional objectivity. The purely intentional states of affairs and objects may be regarded as actually existing without their really existing in an ontically autonomous sphere. For this reason the literary work of art is able to create an illusion of reality, and thereby to form its „own world“, the peculiarities of which contribute to the overall aesthetic character of the work.“ MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997, s. 135.

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

získaného z literárního a z vědeckého díla, na druhou stranu však tyto „umírněné dualisté“ přiznávají literárním dílům jisté kognitivní kvality.

Ingardena představuje Swirski jako jednoho z hlavních obhájců myšlenky o autonomii literárního díla. Přesto však připomíná, že v jeho ontologické koncepci hraje formální uspořádání díla klíčovou roli a tvoří podstatnou část identity literárního díla. Znamená to tedy, že specificky literární prvky (jako například tropy), jsou nezbytnou složkou i kognitivní dimenze literárního díla.¹⁷⁴ Důsledky takovéto koncepce se však odráží právě i v jeho dualistickém postoji v otázkách epistemologických. Swirski namítá, že v případě takového dualistického pojetí totiž dochází k problému, kdy literární dílo nemůže být principiálně parafrázováno, a tedy ani poznatky v literárním díle nepřímou sdělené nemohou být vyjádřeny v jiné než původní literární formě.

Námítka proti epistemickému dualismu vychází z metodologického dilematu, z jeho vlastních principů. Dilema je zakořeněno ve vztahu mezi typem znalostí, který podle předpokladu nabízí literatura, a prostředky pro formulaci a/nebo vyjádření onoho poznání. Na jedné straně, jestliže je možné obsah literárního díla parafrázovat v propozicích, ztrácí své opodstatnění rozlišení mezi dvěma mody znalostí. Na druhou stranu, je těžké pochopit, jak Ingarden může trvat na tom, že „ta otázka byla zodpovězena“, jestliže ono poznání z díla nelze, a to z definice, vyjádřit propozičně.¹⁷⁵

Swirski upozorňuje na problematickou otázku pravdivosti literárních výroků. Umělecká literární díla, která jsou vázána svojí formou, jsou zdrojem znalostí právě prostřednictvím této formy. Současně je tak ovšem narušen základní předpoklad o zobecnitelnosti znalostí a jejich nezávislosti na formě sdělení. Ingarden, který identitu díla podmiňuje jeho čtyřvrstvou heterogenní strukturou, ale současně přiznává literárním dílům kognitivní potenciál, naráží dle Swirského na stejný problém.

Oproti Swirského přehledové studii je Colombův příspěvek *Roman Ingarden and the Language of Art and Science*¹⁷⁶ zaměřen konkrétně na Ingardenovo rozlišení literárního a vědeckého díla, přičemž za ústřední pojem v otázce vztahu pravdy a fikce označuje *quasisoudy*. Colomb vychází z Ingardenových poznámek obsažených jak v *Uměleckém díle literárním*, tak v knize *O poznávání literárního díla*. V *Uměleckém díle literárním* Ingarden vymezuje čtyři krajní případy literárního textu.

174 Srov. SWIRSKI, Peter. Literature and Literary Knowledge. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 31, no. 2, 1998, s. 10.

175 „The objection to epistemic dualism derives from the methodological dilemma built into its tenets. The dilemma is rooted in the relation between the type of knowledge supposed to be offered by literature and the means for its formulation and/or expression. On the one hand, if the cognitive content of a literary work is paraphrasable in propositional form, the argument for the demarcation between the two modes of cognition loses its *raison d'être*. On the other hand, it is hard to see how Ingarden can insist that „much is said,“ if his knowledge of the work cannot by definition be expressed in propositional terms.“ *Ibid.*, s. 10–11.

176 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.

Colomb si všímá, že divadelní hra, filmové dílo a pantomima, tvořící první tři zmíněné krajní případy, se od uměleckého díla literárního, jímž je míněna především beletrie, odlišují strukturálním užitím jazyka, jehož charakter však zůstává nadále umělecký. Vědecké dílo, čtvrtý mezní případ, však užívá de facto jazykových prostředků velmi podobně jako literární dílo umělecké. Rozdíl mezi literárním dílem uměleckým a vědeckým tak podle Colomba netkví v rozdílu na základě teorie literatury, ale v odlišné teorii jazyka.

Rozdíl mezi literárním dílem a vědeckou prací (což pro Ingardena představuje většinu děl, které lze označit jako non-fiction) je nezbytným pro budování Ingardenovy teorie literatury. Bez tohoto rozdílu by Ingardenovo zkoumání nebylo teorií literatury, ale obecnou teorií jazykové praxe. Ještě zjevněji to platí pro jeho pozdější studii O poznávání literárního díla, zde už by absence takového rozlišení znamenala, že je Ingardenova teorie ustavení estetického předmětu aplikovatelná, přinejmenším potencionálně, na veškerou jazykovou praxi.¹⁷⁷

Specifický rozdíl ve vztahu mezi literárním dílem uměleckým a vědeckým dílem nalézá Colomb při sestupu na jazykovou úroveň v odlišném charakteru soudů, respektive ve zvláštním případě *quasisoudů*, vyskytujících se v případě literárního díla uměleckého.

Při snaze přesně definovat Ingardenovo chápání tohoto rozdílu odvolává se autor studie na samostatnou kapitolu věnovanou tomuto tématu v knize *O poznávání literárního díla*. Zde Ingarden pojmenovává šest rozdílných rysů srovnávaných druhů literárních děl,¹⁷⁸ nicméně těchto šest rozdílů Colomb omezuje na dva hlavní body. Dle jeho výkladu lze Ingardenovo rozlišení vědeckého a uměleckého literárního díla charakterizovat skrze funkci a strukturu děl. Funkci obou druhů literárních děl chápe jako rozdílnou z toho důvodu, že vědecké dílo je charakterizováno jako prostředek pro uchovávání a předávání znalostí o objektivně existujících stavech věcí. Umělecké literární dílo pak slouží k tomu, aby prostřednictvím *konkretizace* představovalo hodnoty specifického druhu, které Ingarden označuje za *hodnoty estetické*.¹⁷⁹ Rozdíl ve funkci musí být doprovázen obdobným rozdílem

177 „The distinction between the literary work and the scientific work (which represents for Ingarden most works we would call non-fiction) is essential to the edifice of Ingarden's theory of literature. Without such a distinction, Ingarden's study would represent not a theory of literature but a general theory of language use. And still more important for his later study, *The Cognition of the Literary Work of Art*, the lack of such a distinction would mean that Ingarden's theory of the constitution of an aesthetic object must apply, at least potentially, to all language use. The significance of these two consequences will be considered later.“ 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, s. 7.

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

179 Srov. 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, s. 8.

ve struktuře díla. V absenci pravdivostních soudů v uměleckém literárním díle vidí Colomb esenciální rozdíl zakládající všechny další strukturální změny. Tento rozdíl se nalézá až na úrovni významových jednotek ve vrstevnaté struktuře literárních děl. Vědecké dílo lze podle Colombovy interpretace Ingardena na rozdíl od literárního uměleckého díla omezit až na tuto vrstvu aniž se zásadně změní funkce vědeckého díla. Výskyt *quasisoudů* v literárních uměleckých dílech je pak naopak zásadní pro tvorbu *estetického předmětu*. Ačkoliv se může zdát, že jsou uvedené rysy funkce a struktury vzájemně propojené, jako zásadnější a svými důsledky charakterističtější rozlišovací kritérium pro rozdíl mezi uměleckým a vědeckým literárním dílem rozumí Colomb problém *quasisoudů*.

Jak se dalo čekat, jsou ty dva zrcadlovými odrazy. Intence obsahující a přenášející poznání může být úspěšná pouze s pomocí asertivních propozic, které jsou postupně kladeny v podobě faktuálních tvrzení. Intencionální konstituce estetického předmětu je možná pouze pomocí quazi-asertivních propozic, jen ty jsou s to vytvořit „nezávislou realitu“, která je v základu estetického předmětu.¹⁸⁰

Ve zbývajících částech studie se proto zaměřuje především na jejich zkoumání a kritiku.

Na základě výše uvedeného výkladu Colomb dochází ke kritickému závěru, že dle Ingardena mohou na jednu stranu tvořit vědecké dílo pouze soudy (toto vrací odkazem na řadu případů literárních děl na pomezí odborné a krásné literatury, jako jsou Burtonova *Anatomie melancholie* nebo Horaciova *Ars Poetica*, atd.), a na druhou stranu je možné chápat všechny aspekty uměleckého literárního díla, které nepřispívají ke konstituci *estetického předmětu* za irelevantní.¹⁸¹ Z toho vyplývá, že Ingardenova teorie nejen není odolná vůči empirickým příkladům, ale je dle Colomba doprovázena několika dalšími problémy navazujícími na tezi o *quasisoudech*. V pravdivostních soudech dochází prostřednictvím intencionálního zaměření k odkazu na reálné předměty skrze stavy světa. „V tomto smyslu se předpoklad stává soudem implicitně tvrdícím, že stav věcí určený větou skutečně existuje.“¹⁸² V případě *quasisoudů* se však dle Colomba jedná o věty literárního díla, které nenabývají ve skutečnosti pravdivostních hodnot, a ačkoliv připomínají soudy, mají pouze

180 „As one would expect, these two are mirror-images. The intention of containing and transmitting knowledge can only be fulfilled through judicative propositions, which are in turn only suited to statements of fact. The intentional constitution of an aesthetic object is only possible through quasi-judicative propositions, which are only suited to the creation of the „independent reality“ that is the basis of the aesthetic object.“ 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, s. 8.

181 Srov. *ibid.*, s. 9.

182 „In this sense the predicate becomes a judgment, implicitly claiming that the state of affairs determined by the sentence is „truly existing.“ *Ibid.*, s. 9.

potvrzující charakter. Ovšem i mezi *quasisoudy* nachází Ingarden rozdíl v míře vztahu k realitě, podle které rozlišuje *quasisoudy* do tří skupin.

První druh *quasisoudů* si klade nejmenší nároky na vztah k realitě (např. díla symbolismu), druhá skupina *quasisoudů* realitu předstírá (např. realistické romány, neodkazující přímo na skutečně existující osoby, místa či události), ve třetí pak jsou *quasisoudy*, jejichž prostřednictvím se na realitu přímo odkazuje (např. historické romány). Problém autor studie nachází právě v charakterizaci těchto tří typů *quasisoudů*. První z nich naráží na problém Ingardenova pojetí reality a pravdy. S odkazem na *Umělecké dílo literární* poukazuje Colomb na Ingardenovo chápání reality jako vztahu mezi pravdivými soudy a objektivním stavem věcí, výrok korespondující se stavem věcí pak považuje za výrok pravdivý. V takovém případě pak dle Colomba první druh *quasisoudů* reprezentuje zcela jiný druh pravdy. Problémem druhého typu *quasisoudů* je skutečnost, že se v nich odkazuje ne ke konkrétnímu jedinci, ale vždy jen k obecným typům. Stejně je tomu tak však i ve vědeckých dílech (např. fyzikální zákony se vztahují na obecné, nikoliv na konkrétní) a nejedná se proto o specifickou vlastnost *quasisoudů*. Problém třetího typu *quasisoudů* je v transparentnosti vět korelujících se soudy. Srovnáme-li stejně jako autor studie příklad historického románu a historické studie, může se stát, že obě díla popisují stejnou historickou událost. Nicméně historický román není, jak uvádí Colomb, transparentní v tom smyslu, že nemusí být zřejmé, jde-li o skutečný stav věcí tak, jak se historicky odehrály. Problém zde tedy netkví toliko ve struktuře díla, jako spíše v jeho účelu.¹⁸³

Shrme-li podrobnou Colombovu analýzu Ingardenova pojetí rozdílu literárního uměleckého a vědeckého díla, kde hlavní roli hraje postavení *quasisoudů*, je nejvýraznější výtkou autora příspěvku skutečnost, že Ingarden dle jeho posouzení trvá na přesném odlišování uměleckého a vědeckého díla, nicméně pro toto tvrzení nepředkládá dostatečně silné důkazy.

*Na závěr si dovoluji tvrdit, že Ingarden se snaží postihnout příliš jemný rozdíl mezi literárním uměleckým dílem a vědeckým textem. Nedostatečně však prokazuje jak transparentnost všech vět ve vědecké práci, tak nepřítomnost transparentních vět v literárním uměleckém díle. Jeho pojednání o transparentnosti je příznačné pro to nejnaivnější a nejprostší referenční užití jazyka, které se v beletrii či vědě přihází jen zřídka, jestliže vůbec. Bez oné transparentnosti ostré rozlišení mezi beletrii a vědou kolabuje a zůstává toliko Ingardenovo prohlášení o funkci obou druhů, což je přinejlepším obecně známá pravda.*¹⁸⁴

183 Srov. 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, s. 11–12.

184 „Finally, then, I would argue that Ingarden attempts to make too fine a distinction between the literary work of art and the scientific work. He has not adequately proved his case either for the transparency of all the sentence correlates in the scientific work, or for the necessary absence of transparent sentence correlates in the literary work of art. His discussion of transparency characterizes the most naive and simplistic referential use of

Riskův článek *Language and Logic in the Work of Roman Ingarden*,¹⁸⁵ jak název napovídá, nesměřuje přímo k problematice Ingardenova pojetí literárního díla. Obsahem studie je Ingardenova filozofie ve vztahu k teorii jazyka a logice. Nicméně alespoň beze snahy o celkovou analýzu příspěvku je nutno zmínit několik bodů relevantních pro zkoumané téma. Stejně jako Smith¹⁸⁶ upozorňuje Riska na Ingardenovo následování Husserlovské tradice v logice a připomíná pozoruhodné rozdělení proudů v logice, které lze označit za fregovské a husserlovské. Současně se však rovněž jako Smith pozastavuje nad podobnostmi a vzájemným doplňováním obou směrů. Jak autor studie uvádí, jeho článek se snaží především zmapovat Ingardenova stanoviska k problematice tohoto okruhu, a to se zachováním a zpřehledněním Ingardenovy mnohdy jedinečné terminologie. Za obecný rys Ingardenova pojetí jazyka považuje jeho přístup k jazyku jako k objektivní, vrstevnaté struktuře. „*Jazyk je něco objektivního ve svých syntaktických aspektech, které tvoří vedle tradičních gramatických kategorií, jako jsou slova, věty, souvětí atd., také kategorii slovního zvuku.*“¹⁸⁷ Věty pak na základě Ingardenova systému rozdělují na ryzí výpovědi (respektive oznamovací věty), soudy a *quasisoudy*,¹⁸⁸ přičemž *quasisoudy* charakterizuje jako „(...) *deklarativní věty, které jsou ‚více‘ než ryzími výpověďmi (jež rozruhují jen čistě intencionální korelát) a ‚méně‘ než soudy, které jsou doprovázeny nárokem na pravdu, a proto i projekcí z čistě intencionálních korelátů do objektivně existujících stavů věcí.*“¹⁸⁹ Podle Riski nepřijímá Ingarden Fregův koncept pravdy jako referentu deklarativních vět. „*Pravda není složkou čistě intencionálního korelátu věty a není ani složkou objektivně existujícího stavu věcí, i když nějak působí v přenosu mezi*

language which occurs infrequently, if at all, in either scientific or literary works. Without this transparency, the sharp distinction between the literary and scientific work breaks down, leaving only Ingarden's pronouncement on the function of these kinds of works, which is at best only generally true.“ 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, s. 13.

185 RISKÁ, Augustin. Language and Logic in the Work of Roman Ingarden. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Dordrecht-Holland: Reidel Publishing Company, 1976.

186 Srov. SMITH, Barry. Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction. In: *Philosophy and Phenomenology Research*. Vol. 41, 1980.

187 „*Language is something objective in its syntactic aspects which comprise, besides the traditional grammatical categories of word, sentence, complex sentence, etc., also the category of the word sound.*“ RISKÁ, Augustin. Language and Logic in the Work of Roman Ingarden. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.) *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Dordrecht-Holland: Reidel Publishing Company, 1976, s. 188.

188 V anglickém originále hovoří Riska o „*pure affirmative propositions; assertive propositions or judgements; quasi-judgements*“. V prvním případě se jedná o tvrdící věty hovořící o čistě intencionálním korelátu bez závazku k pravdě či nepravdě. Druhý typ vět se vztahuje k objektivnímu stavu věcí a vznášá nárok na pravdivostní kritérium.

189 „(...) *declarative sentence that is ‚more‘ than a pure affirmative proposition (projecting only the purely intentional correlate), and ‚less‘ than an assertive (judicative) proposition which is accompanied by a claim to truth, and therefore by a projection from the purely intentional correlate further to objectively existing state of affairs.*“ RISKÁ, Augustin. Language and Logic in the Work of Roman Ingarden. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Dordrecht-Holland: Reidel Publishing Company, 1976, s. 205.

*nimi. Protože pravda a nepravda hrají za kulisami, zaměříme se na herce na scéně: čistě intencionální stav věcí S.*¹⁹⁰

McCormickův příspěvek ve sborníku *On the Aesthetics of Roman Ingarden* pod názvem *Literary Truths and Metaphysical Qualities*¹⁹¹ je uveden výrokem básníka Philipa Sidneyho, který říká, že „básník nikdy nelže, protože nikdy nic neříká“. Tento bonmot přivádí McCormicka k otázce o podstatě literárních pravd. Na problém nahlíží prostřednictvím srovnání dvou historicky odlišných filozofických konceptů – analytické filozofie a hermeneutiky. Na jeho základě pak představuje Ingarde novu koncepci, s přihlédnutím k jím zavedeným pojmům *quasisoudy* a *metafyzické kvality*, a to pod zorným úhlem obou historických přístupů.¹⁹²

Jako na významný rozdíl mezi analytickou filozofií a hermeneutikou, jejichž námět pro zkoumání je často stejný (jazyk, text, v tomto případě pak problém pravdivosti fiktivních výroků), poukazuje na odlišný přístup k základním termínům. Z hlediska analytické filozofie se literární dílo skládá z odlišných druhů vět o odlišných druzích věcí. Takové věty jsou pak označovány jako literární tvrzení. Rozdílné názory se pak ovšem vztahují ke hledání kritéria, podle kterého lze odlišovat tvrzení fiktivní a ne-fiktivní.¹⁹³ Hermeneutika se méně soustředí na analýzu pravdivostních podmínek různých druhů vět. Hermeneuty zajímá především možnost, že literární dílo obsahuje pravdy jinde nesdělitelné. Cílem tedy není analýza vět samých, ale hledání předpokladů literárního díla. Literární dílo je v jejich pojetí jedním z mnoha podob uměleckých děl, jejichž hodnota spočívá ve svědectví doby, myšlení, tvorby autora, atd., přičemž vyjádření prostřednictvím jazyka a písma chápou pouze jako nástroj vlastního sdělení, které není prvořadě důležité zkoumat. „*Umění představuje pravdu o mnohých věcech; literární dílo představuje pravdu speciálně o lidech (postavách) a o jejich situacích (děj).*“¹⁹⁴ De facto však

190 „*Truth is not a component of the purely intentional correlate of sentence, and it is not a component of the objectively existing state of affairs either, although it is somehow responsible for making the transition from the former to the latter. Since truth and falsity are here only agents acting behind the scene, let us turn attention to the visible actor, performing on the scene: the purely intentional state of affairs S.*“ RISKÁ, Augustin. *Language and Logic in the Work of Roman Ingarden*. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Dordrecht-Holland: Reidel Publishing Company, 1976, s. 205–206.

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

192 Srov. *ibid.*, s. 187–188.

193 Zde McCormick předkládá výčet šesti možných, nicméně ne-problematických, přístupů k rozlišování fikce a ne-fikce: 1/ Fikce je pravdivá, ne-fikce je nepravdivá. Existuje však spousta fikcí, které obsahují pravdivá tvrzení (např. *Vojna a mír*). 2/ Fikce obsahuje pojmy, které nejsou ani pravdivé, ani nepravdivé. Takové tvrzení je ovšem triviální. 3/ Věty fikce odlišuje od vět ne-fiktivních děl formulace, jako jsou „předpokládejme, že...“, „představme si...“. 4/ Rozdíl je v estetickém postoji čtenáře. 5/ Hlavním rozdílem je rozlišení vět „pronášených“ („uttering“) a „tvrđících“ („asserting“). Fikce obsahuje pouze „uttering“ věty, zatímco běžná řeč předpokládá „ussering“ i „asserting“ věty. Srov. *ibid.*, s. 197–199.

194 „(...) *artworks present truths especially about persons (characters) and about their actions (plots).*“ *Ibid.*, s. 201.

lze na základě toho tvrzení dojít k závěru, že pravda je v pojetí hermeneutiky již předpokladem uměleckého díla a není proto, alespoň v tradičně epistemologickém smyslu slova, předmětem zkoumání.¹⁹⁵

Ingardenův příspěvek k otázce literárních pravd nachází McCormick v konfrontaci tezí vyřčených v *Uměleckém díle literárním* a v *O poznávání literárního díla* na straně jedné se závěry z první edice *Studia z estetyki*¹⁹⁶ na straně druhé. Dle McCormicka Ingarden tvrdí, že existuje-li něco jako literární pravda, pak tato pravda závisí na existenci zvláštního druhu soudů – literárních soudů – *quasisoudů*. Na základě této teze pak McCormick stanovuje tři úkoly, se kterými by se měl vyrovnat každý, kdo chce Ingardenovo pojetí *quasisoudů* hodnotit: 1/popis podstaty *quasisoudů*; 2/objasnění vztahu mezi *quasisoudy* a predikativními větami; 3/uvedení důsledků, jaké předešlé kroky představují pro Ingardenovu teorii literárních pravd.¹⁹⁷ *Quasisoudy* nejsou dle Ingardena ani pravé soudy, ani ryzí výpovědi.

*Quasisoudy jsou modifikované skutečné soudy. Modifikovány jsou na dvojitý způsob. Zaprvé nejsou mentální akty, jejichž výsledkem jsou quasisoudy, vážně míněné soudy v tom smyslu, že nerefekují k nezávisle existujícím skutečným objektům či skutečným stavům věcí. (...) Za druhé není základem quasisoudu „receptivní poznání objektů“, nýbrž pouze zvláštní mentální akty. Tyto mentální akty jsou akty intencionální, jejich cílem není soulad s tím, co už tu existuje či existovalo, ale s „událostmi mimo náš svět a čas od času s osvobozením od něj a s vytvářením světa zcela nového“.*¹⁹⁸

Jakým druhem vět tedy *quasisoudy* jsou? V literárním díle se objevuje více typů vět, nejčastěji ovšem bývá literární dílo redukováno pouze na oznamovací věty, které vyjadřují soudy. McCormick upozorňuje, že jsou zde ale také predikativní (tvrdící /prohlašující) věty, které v literárním textu mohou plnit mnohé funkce.¹⁹⁹

195 Srov. McCORMICK, Peter. Literary Truths and Metyphysical Qualities. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989, s. 199–205.

196 Příspěvek „O tak zwanej „prawdzie“ w literaturze. Srov. INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Vol. I. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1966, s. 415–464.

197 Srov. McCORMICK, Peter. Literary Truths and Metyphysical Qualities. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989, s. 210–211.

198 „*Quasi-judgements are modified genuine judgements. The modification is of a double sort. First, the mental acts which result in quasi-judgements are not serious in the sense in which they make no reference to independently existing real objects or to real states of affairs. (...) And, second, the basis of a quasi-judgement is not ‚the receptive cognition of objects‘ but mental acts only and these of a peculiar kind. These mental acts are intentional acts which do not aim at achieving an accommodation (if not a correspondence) to what exist antecedently, but at a ‚progress beyond the world already given, and sometimens liberation from it and the creation of an apparently new world‘.*“ *Ibid.*, s. 213–214.

199 Predikativní věty ve fikci: 1/singulární predikativní věty referující k individuům nebo třídám; 2/obecné predikativní věty referující ke stejné třídě objektů; 3/singulární predikativní věty typu „nějaké S je P“ a obecné věty typu „každé S je P“, oba referující k individuům nebo třídám; 4/generalizující typy, referující nepřímo k detailům. Srov. *ibid.*, s. 217.

Dle Ingardena, připomíná McCormick, však nestačí pouze rozlišování mezi typy vět, ale i mezi různými druhy kontextů, ve kterých se věty vyskytují.²⁰⁰ Na základě takového vymezení pak McCormick vymezuje Ingardenovo chápání vztahu mezi *quasisoudy* a větami.

*Quasisoudy tak jsou nejen modifikované skutečné soudy vyjádřené v predikativních větách beletrie, ale zejména soudy vyjádřené větami typu (1), které se v žádném kontextu jako (1) nevyskytují, jsou to tedy „singulární tvrzení, ne citace, ne prohlášení postav příběhu, ale tvrzení, která se vztahují na v díle uvedené předměty“.*²⁰¹

McCormick však varuje před důsledky, které toto úzké vymezení může mít pro fenomény autorské řeči či tzv. lyrického subjektu, jež bývají součástí literárního textu. Další problémy pak McCormick nalézá jednak v samotném podmínění vět jejich kontextem, protože nejsme schopni rozhodnout, který kontext zahrnuje nebo nezahrnuje relevantní věty, zadruhé pak není dle autora studie dostatečně podloženo kritérium pro stanovení zrovna tří typů kontextů.

Hlavním předmětem McCormickovy kritiky celého Ingardenova pojetí literárních pravd je Ingardenova snaha obhájit tezi, že literární dílo nutně zaujímá vztah k realitě. Současně poukazuje na nejednotné chápání pojmu *realita* a jeho směřování s pojmy příbuznými, jako je *pravda*, *skutečnost*, atd. McCormick uvádí čtyři rozdílné výklady pojmu *realita* u Ingardena: 1/ vztah mezi pravdivým tvrzením a objektivně existujícím stavem věcí; 2/ vztah mezi propozicí a tím, co svět nazývá *pravdou*; 3/ kdy je pravdivá judikativní propozice intencionálním korelátém popisovaným jako *pravda*; 4/ reálné je to, co se týká objektivně existujícího stavu věcí.²⁰² Bez jednoznačně vymezeného pojetí *reality* pak McCormick přechází k výčtu toho, co jsou dle Ingardena *literární pravdy*. I zde dohledává mnoho rozdílných výroků. *Literární pravdy* mohou být: 5/ pravdivá reprezentace/nápodoba skutečnosti (teze uplatnitelná však pouze u historických románů); 6/ důsledný popis skutečnosti ve smyslu realismu; 7/ *pravda* jako přítomnost *metafyzických kvalit* – literární dílo je pravdivé, jestliže představuje *metafyzické kvality*; 8/ *literární pravda* je ve vztahu k tomu, co Ingarden nazývá *ideou díla*, v širším smyslu je literární dílo

200 Jedná se o 1/přímou řeč postav; 2/věty vymežující charakter postav; 3/věty vyjadřující mentální stavy a pochody postav. Srov. MCCORMICK, Peter. Literary Truths and Metaphysical Qualities. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989, s. 218.

201 „Quasi-judgements are thus not just modified genuine judgements expressed in predicating sentences in literary works, but specifically those judgements expressed in sentences of type (1) which appear in no context like (1), that is, „singular statements that are neither quoted nor uttered by any of the characters presented in the work and that apply to objects presented in the work.“ *Ibid.*, s. 218.

202 Srov. *ibid.*, s. 222.

pravdivé manifestuje-li v celkové *ideji díla metafyzické hodnoty*.²⁰³ *Metafyzické kvality* však nejsou ani vlastnosti objektu, ani rysem mentálních stavů. Ingardenovo pojetí *literárních pravd* tak McCormick shledává za vynalézavé, nicméně neuspokojivé a v detailech nekoherentní.

*Hlavní myšlenkou tohoto pojetí jsou quasisoudy, a to i přesto, že pojem sám je vysvětlen pouze prostřednictvím odkazu na samu o sobě problematickou tezi o pravých soudech a ještě problematictější tezi o větných kontextech. Přesto promyslíme-li Ingardenův popis literárních pravd zevrubněji, nezdá se, alespoň podle dosavadních zkoumání, že námitky proti jeho popisu quasisoudy jsou principiální.*²⁰⁴

Problematika quasisoudů je podrobována kritice ve třech bodech. Ve Swirského příspěvku je to posouzení Ingardenovy teorie z hlediska obecného problému vztahu literatury a poznání a s ním souvisejícího sporu mezi zachováním formy literárního díla jako podmínky identity literárního díla a možností parafráze kognitivních obsahů. Colomb a McCormick poukazují na Ingardenovo nejasné pojetí reality, které je nutné pro stanovení kritéria pravdivosti. Podle McCormicka je tak nedostatečně obhájené Ingardenovo tvrzení o vztahu literárního díla uměleckého k *realitě*. Hlavní příčinou toho je Ingardenovo nejasné vymezení významu, v jakém pojem *realita* ve své koncepci používá. Dle Colomba neodolává Ingardenovo rozdělení vědeckých a beletristických děl empirickým příkladům.

2.4. Konkretizace a místa nedourčenosti

2.4.1. Konkretizace

Termínem *konkretizace* označuje Ingarden výsledek procesu četby. Ačkoliv je, stejně jako všechny základní pojmy jeho estetiky literárního díla, ustanoven v *Uměleckém díle literárním*, plně rozvíjen je, vzhledem k epistemologickému zaměření, až v knize *O poznávání literárního díla*. Mitscherling přibližuje Ingardenovo vysvětlení *konkretizace* takto:

203 Srov. MCCORMICK, Peter. Literary Truths and Metaphysical Qualities. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989, s. 223.

204 „For the central concept in this account is that of the quasi-judgement, and this concept itself is spelled out only with reference to a problematic account of genuine judgements and an even more problematic account of so-called sentential contexts in which quasi-judgements are expressed requires a number of precisions as well. Nonetheless, when we go through Ingarden's account of literary truths more critically there do not seem to be, at least in the materials we have examined, grounds for in-principle objections to this account.“ *Ibid.*, s. 228.

*Umělecké dílo nikdy plně neexistuje, dokud je recipient nezkonstruuje či nekonstituuje. (Tento úkol Ingarden označuje jako konkretizaci). V tomto aktu konstituce, tvorbě das Gebilde, není recipient nezávisle existujícím subjektem, který se setkává s dokončeným a završeným objektem. Spíše je to tak, že oba, jak objekt, tak subjekt, se vynořují jako hráči ve hře na uměleckou tvorbu – to znamená ve znovu zakoušené tvorbě při uměleckém hraní si. Co víc, neexistují jako oddělení a odlišní hráči, ale jako jedna a táž tvůrčí aktivita.*²⁰⁵

Z hlediska zájmu angloamerických badatelů je na Ingardenův koncept *konkretizace* pohlíženo, často ve smyslu spíše okrajově zmíněné historické poznámky, ve vztahu k recepční estetice a v teoriích orientovaných na čtenáře. Z tohoto hlediska je zajímavý Brinkerův příspěvek *Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy*,²⁰⁶ který je sice zaměřen prvořadě na analýzu a kritiku Iserovy teorie čtení, nicméně představuje ji ve srovnání s Ingardenovým konceptem *konkretizace*.²⁰⁷

Brinker si klade otázku, zda Iserova kritika Ingardenova výkladu aktu čtení je oprávněná a zda jeho vlastní koncepce nabízí dostatečné řešení. Ingardenovo pojetí *konkretizace* chápe jako „soustružení“ vrstevnaté struktury díla do podoby plnohodnotného *estetického předmětu*. *Konkretizace* je pak dosaženo prostřednictvím dourčování *míst nedourčenosti* na základě čtenářovy zkušenosti. Čtenářova role se tak vyčerpává tím, že uvádí *znázorněné předmětnosti* k „plnému bytí“ vzhledem k reálným předmětům, čímž se podílí na tvorbě *quasireality*.²⁰⁸ Tato činnost není libovolná, nýbrž musí být adekvátní struktuře díla samého. Jde tedy o hledání „vhodné“ *konkretizace*, přičemž právě toto pojetí je prvním předmětem Iserovy kritiky, která chápe „vhodnost“ a „nevhodnost“ interpretace jako jednoznačnou dvojici možností, zatímco Brinker upozorňuje na nepřiléhavost takového přístupu a připomíná Ingardenovu teorii o postupném přibližování se *intenci* díla.

Předmětem druhé Iserovy výtky vůči Ingardenovi je, dle Brinkera, přílišné omezení role čtenáře v Ingardenově koncepci. Poukazuje na to, že pozornost čtenáře

205 „What this amounts to is that the work of art never fully comes into being until the viewer constructs, or constitutes, it. (This task is what Ingarden refers to as concretization.) In this act of constitution, the building up of the Gebilde, the viewer is not an independently existing subject encountering a finished and completed object. Rather; both the object and the subject come into being as players in the game of artistic creation – that is, in the re-creation of artistic play. Further, they exist not as separate and distinct players, but as one and the same creative activity itself.“ MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997, s. 198.

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

207 *Konkretizaci* se věnuje rovněž příspěvek polského autora Michała Głowinského *On Concretization* (Michał Głowinski. *On Concretization*. In: Graff, P., Krzemień-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.). Příspěvek však, i přesto, že je publikován v angličtině, nezařazujeme, protože se nejedná o angloamerického autora.

208 Srov. BRINKER, Menachem. *Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy*. In: *Poetics Today*. Vol. 1, no. 4, 1980, s. 203.

se dle Ingardena zaměřuje spíše na slova uvedená v textu než na „prázdná místa“, a brání tak plnému projevu dynamického principu textuální nedourčenosti. Při této výtce poukazuje na selhávání Ingardenovy teorie při aplikaci na moderní texty, kde čtenář není veden prostřednictvím explicitně sděleného, ale právě skrze nevyjádřená, respektive „prázdná“ místa. Brinker hodnotí dvě základní Iserovy poznámky vůči Ingardenově koncepci jako nestejně přesvědčivé.

Dvě Iserovy námitky proti Ingardenovu pojetí neurčitosti už tak přesvědčivé nejsou. Jeho námitky proti popisu konkretizací jako „přiměřených“ a „nepřiměřených“ jsou podle mého nesprávné. Ingarden často mluví o „přiměřených konkretizacích“ a míní tím četbu literárního díla jako díla uměleckého s cílem vytvoření estetického předmětu (nikoli tedy za účelem získání užitečné informace, morálního povznesení atd.). Ve všech ostatních případech charakterizuje úspěšné konkretizace jako „bližší dílu“ či jako „plně je postihující“, nikoli jako „přiměřené“. V případě méně úspěšných konkretizací jde bezpochyby o porušení identity konkrétního literárního díla, jakkoli jsou všechny konkretizace konkretizacemi „těhož“ díla. Přesto však ty konkretizace, které dosahují maximálních estetických hodnot, budou považovány za bližší „stylu“, „ideji“ či zoláštňní „polyfonní harmonii“ toho kterého díla. Pro Ingardena neexistuje rozdíl mezi identitou díla (čtení, které takovou identitu postrádá, není jeho „koncretizací“) a hodnotovou potencií díla, která je v dílu samotném přítomná, avšak aktualizovaná až četbou. Na druhé straně se mi Iserův povzdech nad omezeními, která Ingardenova fenomenologie uvaluje na roli čtenáře tím, že jeho roli určuje jako pouhé „uskutečňování“ aspektů a předmětů, zdá naprosto oprávněný.²⁰⁹

Základní odlišnost Ingardenova a Iserova fenomenologického přístupu vidí Brinker v odlišném pojetí fikce. Ingardenův čtenář zůstává po celou dobu čtení „transcendentálním egem“ konkretizujícím imaginární předměty znázorněné v literárním díle. Přesto však Ingardenovu základní tezi o čistě intencionálním modu znázorněných předmětností, které se tímto způsobem bytí podstatně odlišují od reálných předmětů, jejichž pomyslným derivátem mají být, považuje Brinker, stejně

209 „Iser’s two objections to Ingarden’s treatment of indeterminacy do not carry the same force of conviction. His objections against describing concretizations as ‚appropriate‘ and ‚inappropriate‘ is based, I believe, on a mistake. Ingarden does speak often enough on ‚appropriate concretization‘, by which he means a reading of the literary work as a work of art, aimed at creating an aesthetic object (rather than at getting useful information, moral uplifting, etc.). On all other occasions he characterizes successful concretizations as ‚closer to the work‘ or as ‚doing justice to it‘ and not as ‚appropriate‘ concretizations. There is no question of breaking the identity of the individual literary work in the less successful concretizations as all concretizations are concretizations of the ‚same‘ work. Yet, those concretizations that achieve a maximalization of aesthetic values will be regarded as closer to the ‚style‘, the ‚idea‘ or the specific ‚polyphonic harmony‘ of the individual work. For Ingarden there is a distinction to be maintained between the identity of the work (a ‚reading‘ which misses that identity is not a ‚concretization‘ of it) and the value-potential inherent in the work itself but actualized in a reading. On the other hand, Iser’s complaint about the limits which Ingarden’s phenomenology imposes on the reader’s role, by defining this role in terms of making aspects and objects more ‚real‘, seems to me to be well-founded.“ BRINKER, Menachem. Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy. In: *Poetics Today*. Vol. 1, no. 4, 1980, s. 205.

jako Iser, za bariéru stojící mezi čtenářem a zobrazovanou skutečností.²¹⁰ Ingardenův proces čtení označuje Brinker jako jednosměrný: *konkretizací* čtenář doplňuje podle zkušeností s reálnými předměty *místa nedoučřenosti* a na jejich základě pak dotváří *fiktivní svět* literárního díla. Oproti tomu Iserův čtenář podstupuje dvou- směrný proces, kdy k Ingardenovu kroku přidává druhou fázi, ve které čtenář na základě četby a domýšlení „prázdných míst“ v textu díla vytváří nové modely reálného světa.²¹¹ Iserova teorie čtení tak hodnotí úlohu čtenáře jako jednu z nej- svobodnějších a nejaktivnějších v dějinách teorie literatury. Nicméně ani Iserovu koncepci nepovažuje Brinker za neproblematickou.

*Ingardenův čtenář je žádán, aby byl věrný základním strukturám polyfonní harmonie specifické pro konkrétní dílo. Jedná se o struktury (estetické a umělecké) hodnoty. Čtení, které neodhaluje tyto hodnoty, sice nevystihuje dílo, neničí však nutnou identitu díla. Na druhé straně se musí Iserův čtenář v díle ztotožnit se zvláštní komunikativní intencí. Taková skladba estetického ima- ginárního předmětu, která nevyplní bazální „okénka“ příběhu (jeho skrytý význam), jeho identi- tu rozbije. Tudíž se ustavování „celkového významu“ koná pod plnou kontrolou daného textu.*²¹²

Iserovu kritiku Ingardena proto Brinker nehodnotí jako úspěšnou. Iserův pří- nos na poli estetiky vidí v analýze čtenářského procesu, ne však v otázkách vztahu čtenáře a textu. Právě na povahu tohoto vztahu se však ptá Ingarden. Závěrem lze tedy říci, že neporozumnění mezi Ingardenem a Iserem může pramenit již z odliš- ně položené výchozí otázky.

Ani Marasův článek *The Bergsonian Model of Actualization*,²¹³ jak název napovídá, se nezajímá prvořadě o Ingardenovu teorii. Hlavním předmětem jeho zájmu je Bergsonův model *aktualizace*, který přebírá a v návaznosti rozvíjí Deleuze. Pojem *aktualizace* používá Bergson v souvislosti s úvahami o podobách intelektuálního úsilí. *Aktualizací* pak, stručně řečeno, označuje takový druh duševní činnosti, který není zaměřen na konkrétní problém či řešení úkolu, ale sestupuje na obecnější rovinu přemítání nad tématem. Nejen na základě tohoto pojmu je pak stanovena hypotéza přejímaná Deleuzem o prvotním postavení otázky a formulace problé- mu před řešením a odpovědí. Tento model se týká především takových oborů,

210 BRINKER, Menachem. Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeter- minacy. In: *Poetics Today*. Vol. 1, no. 4, 1980, s. 208.

211 Srov. *ibid.*, s. 208.

212 „Ingarden’s reader is asked to be faithful to the basic structures of the polyphonic harmony specific to an individual work. These are structures of (aesthetic and artistic) values. A reading that does not recover these values does not do justice to the work but it does not break by necessity the identity of the work. On the other hand, Iser’s reader has to identify a specific communicative intention in the literary work. A constitution of an aesthetic imaginary object which does not fit the basic ‚blank‘ of the fictional work (its hidden meaning) destroys the identity of the work. Hence, the constitution of the ‚overall meaning‘ is carried out under the full control of the text.“ *Ibid.*, s. 210.

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

jako jsou filozofie či umění.²¹⁴ Při Marasově snaze o přesnou analýzu Bergsonova modelu je zmiňována rovněž teorie *konkretizace*, která je chápána jako protikladná k Bergsonově *aktualizaci*.

Mezi zastánce teorie *konkretizace* řadí Maras Ingardena, Isera a Fishe, přičemž jak Isera, tak Fishe staví do opozice vůči Ingardenovi. Stejnou myšlenku u všech tří představitelů teorie *konkretizace* však nachází v pojetí literárního díla jako autonomní „schematické formace“,²¹⁵ která získává estetický rozměr teprve aktem čtení, které probíhá na základě *aktualizací* dílčích aspektů díla. Za důležitý rozdíl Maras označuje skutečnost, že v těchto teoriích zůstává dílo samé odděleno od svých *konkretizací*, které vznikají jako výsledek jednotlivých čtení. Důsledek toho považuje však Maras za problematický.

*I když čtenáři mohou vytvářet různé nepravé aktualizace podle vlastního mínění, jedná se o aktualizace oddělené od těch, které jsou součástí konkretizačního schématu vytvářeného procesem čtení. Způsob, jakým jsou rozlišovány legitimní a nelegitimní aktualizace, je jednou ze sporných oblastí teorie konkretizace. Postačí, když řeknu, že podle Ingardena je konkretizace spojena s vizualizací „aspektů“ díla, a tím správná aktualizace přispívá k výstavbě plně funkčních představ nebo obrazů struktury.*²¹⁶

Za hlavní nedostatek teorií *konkretizace* považuje proto Maras skutečnost, že předpokládají proces *aktualizace*, ačkoliv je schématická formace literárního díla prohlášena za statickou strukturu. „V teorii konkretizace je schéma určitým virtuálním gestalem představ, který se v procesu čtení postupně zhmotňuje. Schéma a představa se neliší podstatně, nýbrž jen co do stupně konkrétnosti či intencionality, jakkoli je to schéma uvažováno jako ‚onticky autonomní‘.“²¹⁷ Maras namítá, že proces *aktualizace* u Bergsona se odehrává ve vyšších rovinách vědomí, zatímco u Ingardena a dalších zastánců teorie *konkretizace* funguje *aktualizace* pouze jako prostředek *konkretizace* a je tím omezena na realizaci pevně daných aspektů díla, jako například vizualizace u Ingardena, čímž je zploštěna do perspektivy jedné roviny vědomí.²¹⁸

214 MARAS, Steven. The Bergsonian Model of Actualization. In: *SubStance*. Vol. 27, no. 1, 1998, s. 48–50.

215 Srov. *ibid.*, s. 52.

216 „While readers may generate spurious actualizations quite specific to themselves, these are quite separate from actualizations that form part of the concretization of the scheme during the process of reading. How legitimate and illegitimate actualizations are distinguished is one of the more contentious areas of concretization theory. Suffice it to say that, in Ingarden’s case, concretization is linked to the visualization of „aspects“ of the work; and thus proper actualizations contribute to a construction of a fully functional image or picture of the scheme.“ *Ibid.*, s. 53.

217 „In concretization theory, the scheme is a kind of virtual gestalt of the images, gradually granted a material form during the process of reading. The scheme and image are not different in kind but merely different by degree of concreteness or intencionality – although the scheme is granted an ‚ontic autonomy‘.“ *Ibid.*, s. 53.

218 Srov. *ibid.*, s. 54.

Na rozdíl od předchozích příspěvků, kde Ingardenova koncepce *konkretizace* představovala spíše komparační bod pro objasnění jiné problematiky, vyžaduje Mitscherlingova publikace *Concretization, Literary Criticism, and the Life of the Literary Work of Art*²¹⁹ plnou pozornost. Mitscherling zde nejen osvětluje své chápání Ingardenova pojetí *konkretizace* a aktu čtení a kriticky pohlíží na některé jeho důsledky, ale navíc klade pojem *konkretizace* do souvislosti s otázkou literární kritiky.²²⁰ Mitscherling jej vysvětluje v souvislostech Ingardenovy ontologické koncepce, a to i přesto, že klíčové rozpracování teorie *konkretizace* spadá do sféry úvah obsažených v knize *O poznávání literárního díla*: umělecké dílo literární je esenciálně schematickou formací (Gebilde) sestávající ze čtyř heterogenních, vzájemně spolupracujících vrstev, ve kterých čtenář prostřednictvím *estetického prožitku* objevuje literární dílo coby *estetický předmět*. Tento proces označuje pak Ingarden podle Mitscherlinga za *konkretizaci*, podstatně související s aktem spolutvoření (*ko-kreativace*) autora a čtenáře. Jinými slovy, autor a čtenář se spolupodílejí na odhalování literárního díla jako *estetického předmětu*, zatímco literární dílo samotné zůstává autonomní entitou.²²¹ Mitscherling dále upozorňuje na důležitost rozlišování dvou základních distinkcí nezbytných pro následující úvahy. První je rozlišování mezi fyzickým a ontickým základem literárního díla, kdy připomíná, že struktura je dle Ingardena produktem kreativní intencionální aktivity autora, dále existující jako intencionální struktura, která je však odlišná od fyzického objektu a ideálně existuje ve významech. Druhou distinkcí je pak odlišení uměleckého díla a *estetického předmětu*, přičemž literární dílo je obecné schéma, se kterým se čtenář seznamuje prostřednictvím intencionálního zaměření *konkretizací*, jež vedou ke konstituci *estetického předmětu*.²²²

Současně však upozorňuje na několik Ingardenových tezí o *konkretizaci*, dohledatelných v *Uměleckém díle literárním*, konkrétně v části věnované životu literárního díla. *Konkretizace* je zde srovnávána se základními subjektivními operacemi a psychickými zkušenostmi čtenáře. Čtenář by tak měl *uzávorkovat* všechna známá tvrzení o reálném světě, jestliže chce porozumět světu představovanému v literárním díle. Na základě této husserlovské teze pak Ingarden koncipuje své pojetí *estetického postoje*, které chápe jako *čisté zření*.²²³ Tento bod Ingardenovy teorie však Mitscherling chápe jako problematičtější, protože v takovém případě nelze mluvit o čtenářově podílu na spolutvoření literárního díla, což je v rozporu s konceptem

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

220 Přičemž, uvážíme-li Beardsleyho chápání estetiky jako teorie umělecké kritiky, jedná se o pohled relevantní pro nahlížení Ingardenova pojetí literárního díla prostřednictvím analytické estetiky.

221 Srov. MITSCHERLING, Jeff. *Concretization, Literary Criticism, and the Life of Literary Work*. In: Chrudzimski, A. (ed.). *Existence, Culture, and Persons*. Frankfurt: Ontos, 2005, s. 137–139.

222 Srov. *ibid.*, s. 139–140.

223 Srov. *ibid.*, s. 145.

konkretizace, jak je představen v knize *O poznávání literárního díla. Estetický postoj* jako čisté nazírání je tedy podle Mitscherlinga v rozporu s myšlenkou o čtenářově vytváření *estetického předmětu*.²²⁴

Jelikož se Ingarden sám k teorii literární kritiky nevyjadřuje, jedná se, jak autor článku upozorňuje, o spekulativní domýšlení možných závěrů na základě dvou Ingardenových tezí, a to teze o odlišnosti uměleckého díla od *estetického předmětu* a teze o roli *autorské intence*. Úkol literární kritiky vnímá Mitscherling jako dvojí: jednak jako hodnocení autorské techniky, za druhé jako hledání *estetické hodnoty* díla. Pouze druhý význam literární kritiky může být zajímavý ve vztahu k Ingardenově teorii. Podle Ingardenovy teorie vrstev lze hodnotit literární dílo podle toho, jak autor jednotlivé vrstvy naplňuje. „Kritickým testem“ by pak zkoumal způsob, jak spolu takto vytvořené vrstvy kooperují a zda se daří vytvořit v literárním díle *polyfonní harmonii*. Přitom však zůstává v platnosti Ingardenovo přesvědčení, že umělecky hodnotné vlastnosti jsou obsahem díla samého, zatímco *estetické kvality* lze nacházet až na úrovni *estetického předmětu*.²²⁵ Nejproblematičtější důsledky pro hledání možností literární kritiky v Ingardenově pojetí vyplývají dle Mitscherlinga z role *autorské intence*. Ingarden popírá, že by *autorova intence* měla jakkoliv ovlivňovat čtenáře při četbě díla, ačkoliv nepopírá, že autorův záměr se podílí na jeho vzniku (tento jev přirovnává Mitscherling ke „smrti autora“, který po vzniku díla ztrácí v Ingardenově teorii jakékoliv další spojení s literárním dílem²²⁶). Ingardenovu pozici proto Mitscherling považuje v tomto bodě přinejmenším za nejasnou, uvážíme-li, že čtenář s autorem má v Ingardenově teorii spolutvořit literární dílo, současně však čtenář nemá odhalovat *autorovu intenci*.

Životem literárního díla pak Ingarden nazývá způsoby projevů literárního díla ve vztahu k čtenáři napříč časem, čímž se stává významným, byť možná již ne tak důkladně explikovaným pojmem Ingardenovy teorie. Z tohoto důvodu i u Mitscherlinga nezůstává bez povšimnutí jako východisko předchozích úvah. Mitscherling upozorňuje na dvojí funkci, kterou zastává tento jev: vyjadřuje mnohotvárnost *konkretizací* a zaznamenává změny způsobené čtenářskými *konkretizacemi*. De facto se jedná o snahu postihnout různorodost interpretačních dopadů na literární dílo. *Život* literárního díla se však vztahuje jak k dílu samotnému a jeho identitě, tak k možnostem jeho čtení ve vztahu k proměnlivému kulturnímu životu. Ačkoliv ona „kulturní“ dimenze *života* literárního díla může teprve rozvíjet identitu literárního díla, která zde zastává roli nutného předpokladu, interpretační praxe přisuzuje zásadní význam zařazení literárního díla do kulturního prostředí. S odkazem na Gadamerovu teorii Mitscherling uzavírá svůj příspěvek s poukazem

224 Srov. MITSCHERLING, Jeff. Concretization, Literary Criticism, and the Life of Literary Work. In: Chrudzimski, A. (ed.). *Existence, Culture, and Persons*. Frankfurt: Ontos, 2005, s. 146.

225 Srov. *ibid.*, s. 148.

226 Srov. *ibid.*, s. 151.

na možnost oboustranné inspirace mezi Ingardenovou teorií a hermeneutikou²²⁷. Ingardenova teorie svými realistickými ontologickými kategoriemi dává pevný rámec hermeneutické interpretaci, hermeneutika pak může svým odkazem na hermeneutický kruh přispět k vysvětlení vztahu díla a *konkretizace* ve smyslu interpretace coby neustálého spirálovitého dourčování *míst nedourčenosti*.

2.4.2. Místa nedourčenosti

Místa nedourčenosti dobře ilustrují odlišný zájem o Ingardenovo pojetí literárního díla v evropské a angloamerické filozofii.²²⁸ Zatímco v kontinentální filozofii představuje tato koncepce jednu z nejnámnějších a nejkomentovanějších Ingardenových tezí, v mimokontinentální filozofii se *místa nedourčenosti* zmiňují nejčastěji pouze v souvislosti s Ingardenovým pojetím *konkretizace* nebo *estetického předmětu*. V roce 1970 byla v časopise *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* publikována část korespondence, kterou mezi sebou vedli Ingarden s Fizerem,²²⁹ přičemž uveřejněná korespondence se týkala právě diskuze o *místech nedourčenosti*. Ingarden zde upřesňuje své pojetí na základě neuveřejněné předchozí korespondence od Fizera. *Místa nedourčenosti* zde Ingarden představuje na základě Husserlova chápání „neurčitosti“ ve smyslovém vnímání a obdobné poznámky v Bergsonových úvahách o selektivní povaze vnímání. Sám Ingarden mluví v tomto smyslu o „schematismu“ a jeho rozdílnému významu pro smyslové vnímání a pro literární dílo.

*Předmětu (věci, procesu či události) je v jeho existenci a určení dána nezávislost na vnímání a jeho kognitivních aktech. V literárním díle existují předměty pouze reprezentované (věci, osoby, procesy, události) a vše z tohoto reprezentovaného světa předkládaného čtenáři je závislé co do své existence a určení na významu textu (konečně množině propozic). To, co není textem explicitně či implicitně dáno, v reprezentovaném světě vůbec neexistuje. Z toho plyne, že v reprezentovaných věcech (procesech) existují místa nedourčenosti; v jejich určení jsou mezery, a proto to, co je řečeno textem, má povahu schématu. Pro literární dílo jako dílo umělecké je důležité nejen to, co je určeno, ale též ony mezery, místa nedourčenosti.*²³⁰

227 Srov. MITSCHERLING, Jeff. Concretization, Literary Criticism, and the Life of Literary Work. In: Chrudzimski, A. (ed.). *Existence, Culture, and Persons*. Frankfurt: Ontos, 2005, s. 154–158.

228 *Místům nedourčenosti* se věnuje rovněž příspěvek polského autora Henryka Markiewicze *Places of Indeterminacy in a Literary Work* (Henryka Markiewicze. *Places of Indeterminacy in a Literary Work*. In: Graff, P., Krzemien-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.). Příspěvek však i přesto, že je publikován v angličtině, nezařazujeme, protože se nejedná o angloamerického autora.

229 INGARDEN, Roman, FIZER, John, CHIPPI, Hershel B. Letters Pro and Con. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 28, no. 4, 1970.

230 „The object (thing, process, or event) is given as independent in its existence and determination from the perceiver and his cognitive acts. In a literary work there are objects represented (things, persons, processes, events),

Lze namítnout, že tato schematizace probíhá obdobně i v běžném jazykovém vyjádření a nejedná se tedy o specifikum náležející literárnímu textu. Podle Ingardena však existuje ještě jeden druh „schematismu“, který ve smyslovém vnímání není možný. Tento se dotýká *schematických aspektů*, pod jejichž působením jsou *znázorněné předmětnosti* v literárním díle reprezentovány. Tento schematismus existuje v mnoha různých modech, které jsou dány jazykovými prostředky a tím do značné míry určeny. Ve vztahu ke smyslovému vnímání pak dle Ingardena nic obdobného možné není, neboť způsob vnímání je nám dán bez možnosti volní korekce. Celou svoji koncepci *míst nedourčenosti* však, jak vyplývá z textu korespondence, sám Ingarden chápe jako okrajové téma ve vztahu k otázce Husserlova *transcendentálního idealismu*. Snad i z tohoto důvodu Ingarden více své pojetí nerozvíjí, protože jej chápe jako účelové.

Bylo důležité ukázat, že reálné věci musí být vymezené ve všech svých aspektech a také ve své individualitě, zatímco čistě intencionální předměty promítané jazykovými prostředky nebo vědomými akty obsahují nezbytně místa nedourčenosti – obsahují je nejen proto, že korelují s jazykovým vyjádřením, ale také proto, že literární dílo (a každé literární dílo) obsahuje pouze konečný počet jazykových formulací.²³¹

Svým zájmem o *místa nedourčenosti* je mezi angloamerickými filozofy a estetiky ojedinělý Strelkův článek *Roman Ingarden's „Points of Indeterminateness“: A Consideration of Their Practical Application to Literary Criticism*.²³² Cílem příspěvku je prozkoumat možnosti Ingardenova konceptu *míst nedourčenosti*, a to často i za hranicemi Ingardenovy teorie samé. Autor se věnuje výkladu *míst nedourčenosti*, zmiňuje umístění fenoménu ve čtyřvrstevnaté struktuře, připomíná rozlišení aktivního a pasivního čtení. Odkazuje také na dva rozdílné typy *míst nedourčenosti*: „(...) *zprvu ty, které lze ze samotného textu díky jeho specifickým vlastnostem „odstranit“*, což je vlastně samo o sobě adekvátním dourčením; a za druhé ta *místa nedourčenosti, pro která*

and all of this represented world that is given to the reader is dependent in its existence and determination upon the meaning of the text (a finite set of propositions). That which is not designated – explicitly or implicitly by the text does not exist in the represented world at all. In consequence of this there are areas of indeterminateness in the represented things (processes); there are gaps in their determination and, consequently, that which is established by the text has a character of a scheme. What is important for the literary work as work of art is not only this which is determined but also the gaps, the areas of interdeterminateness.“ INGARDEN, Roman, FIZER, John, CHIPPE, Hershel B. Letters Pro and Con. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 28, no. 4, 1970, s. 541.

²³¹ *„It was important to demonstrate that real things must be determinate in all their aspects and also in their individuality, whereas pure intentional objects projected from language means or from conscious acts have necessarily areas of indeterminateness in their content they contain them not only because they are correlates of language creations but also because a literary work of art (and every literary work) contains only a finite number of propositions and other linguistic determinations.“* *Ibid.*, s. 542.

²³² STRELKA, Joseph P. *Roman Ingarden's „Points of Indeterminateness“: A Consideration of Their Practical Application to Literary Criticism*. In: Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.

stavy věci, o nichž daný příběh mluví, samy o sobě vyvolat rozličná adekvátní doplnění nestací“.²³³ Podle Strelkova výkladu Ingarden rozlišuje mezi správnými a chybnými způsoby zaplňování míst nedourčenosti a právě tuto možnost zkoumá na řadě dále uváděných příkladů. Právě ve volnosti aplikace Ingardenova konceptu se zdá, že Strelkova interpretace překračuje původní vymezení teorie míst nedourčenosti. Strelka sám upozorňuje na skutečnosti, že Ingardenova teorie míst nedourčenosti nabývá v jeho pojetí literárního díla spíše okrajového významu, která zaujímá rozsahem pouze deset stran v *Uměleckém díle literárním* a pouze sedm stránek je tomuto problému věnováno v knize *O poznávání literárního díla*.²³⁴ Proto jsou v textu následujícím za výkladovou částí Strelkova příspěvku na základě příkladů zpracovány možnosti využití míst nedourčenosti i za hranicemi Ingardenova vymezení. Poukazuje například na možnosti srovnání novely Thomase Manna *Josef v Egyptě*, ve které je popisována hlavní postava ve srovnání s biblickým popisem. Thomas Mann při líčení přechodu Izraelitů přes Mrtvé moře popisuje Josefa oděného do pláště s kapucí a nesoucího svitek. Mann podle Strelkova výkladu sám podléhá působení míst nedourčenosti v námětu a přejímá je i do své tvorby. *Místa nedourčenosti*, která zaplnil coby čtenář Písma, pak explicitně popisuje ve své tvorbě. Dochází de facto ke *konkretizaci* svého druhu, současně však vytváří další *místa nedourčenosti*, která však mohou být čtenářem zaplněna i na základě znalosti námětu jeho novely. Je proto jasné, že Josef je líčen právě v plášti s kapucí, jak třímá v rukou svitek, a to i přesto, že v historických pramenech není o Josefově odívání žádná konkrétní zmínka.

*Spisovatelé si mohou, ale nemusí být vědomi toho, že vytvářejí místa nedourčenosti. V tomto případě by Thomas Mann nedokázal vysvětlit, jak by měl být naplněn tento konkrétní bod nedourčenosti, i kdyby byl požádán bezprostředně po napsání této pasáže. Chcete-li být přesnější: samozřejmě mohl vysvětlit doslovný význam slov, ale ne mýtický význam skrytý i jemu samému.*²³⁵

233 „(...)firstly, those which can be „remove“ due to specific qualities of the text itself which make adequate completion possible; secondly, those points of indeterminateness for which the states of affairs expressed by a certain literary work don't suffice to bring about a limited variety of adequate completions.“ STRELKA, Joseph P. Roman Ingarden's „Points of Indeterminateness“: A Consideration of Their Practical Application to Literary Criticism. In: Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990, s. 160.

234 *Ibid.*, s. 157.

235 „Writers may or may not be aware of creating points of indeterminateness. In this case, however, Thomas Mann could not have explained how this particular point of indeterminateness should be filled, even if he had been asked directly after writing the passage. To be more precise: he could have explained, of course, the obvious literal meaning of the words, but not the mythical meaning hidden even to himself.“ *Ibid.*, s. 161.

V poznámce pod čarou se ve známém Currieho článku *Work and Text*²³⁶ objevuje Ingardenovo jméno v souvislosti s jeho pojetím textu díla jako předmětu temporální variace. Dle Currieho se Ingarden domnívá, že je možné text díla vylepšovat. V souvislostech s jeho teorií představovanou v příspěvku *Work and Text* tento postoj hovoří ve prospěch textualistického přístupu k literárnímu dílu. Currie hovoří o rozdílu mezi textualistickým a antitextualistickým přístupem. Ingarden pravděpodobně zastává v problematice díla a textu originálním způsobem stanovisko textualistů. Ti tvrdí, že libovolný počet stejných textů představuje stále stejné dílo. Antitextualisté²³⁷ naopak zastávají tezi, že stejné texty představují různá díla. Klasickým příkladem je Borgesova povídka o Pierrovi Menardovi – zastánci textualistické teorie tvrdí, že jde o jedno dílo, antitextualisté, že jde o díla dvě. Ingarden říká, že dílo je neměnné, protože je autonomní, přesto tvrdí, že *konkretizace* jsou různé a tedy i *estetické předměty* jednoho díla jsou odlišné. Podle Currieho teorie lze tedy Ingardena označit za textualistu zvláštního druhu.

Předmětem kritiky Brinkerova článku je Ingardenova teze o intencionálním modu znázorněných předmětností v konkretizaci. Maras naopak srovnává Ingardenovo statické pojetí struktury literárního díla s Bergsonovým dynamickým procesem konkretizace. Ve srovnání s Bergsonovým termínem aktualizace se pak jedná o podmíněnost konkretizace aktualizací. Pravděpodobně z hlediska kritiky nejpřínosnější Mitscherlingův příspěvek pak systematicky upozorňuje zaprvé na terminologický rozpor mezi výkladem konkretizace v *Uměleckém díle literárním* a v knize *O poznávání literárního díla*. Současně upozorňuje na rozpor, který nastává mezi tezí o konkretizaci ve smyslu spolupovrby autora a čtenáře a tezí o „smrti autora“ – odmítání autorovy intence jako součásti podstaty literárního díla. Koncept *míst nedourčenosti* je v angloamerické recepci opomíjený – Strelka v něm však vidí potenciální využití v širším hermeneutickém kontextu.

2.5. Estetický postoj, estetický předmět, estetický prožitek²³⁸

Můžeme-li hodnotit míru zájmu o Ingardenovo dílo v angloamerických recepcích na základě počtu příspěvků komentujících jednotlivé teze Ingardenova myšlení,

236 CURRIE, Gregory. *Work and Text*. In: *Mind*. Vol. 100, no. 3, 1991.

237 Jinými slovy lze textualisty označit za přívržence platonismu, antitextualisty pak za zastávce kon- textualismu.

238 Při používání pojmu *estetický prožitek* vycházíme z českého překladu Antonína Mokrejše. V textech anglosaských badatelů však většinou nedochází k rozlišení mezi pojmy *estetická zkušenost* a *estetický prožitek*, ačkoliv Ingarden rozdíl ve významu těchto pojmů zavádí (srov. INGARDEN, Roman. *O poznání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 162.). Proto i v překladech původních textů budeme užívat pojmu *estetický prožitek*. Stejně tak v případě pojmu *estetický postoj* se nejedná o Ingardenův termín, ale o obecně estetický pojem označující jeden z momentů Ingardenova chápání procesu poznávání literárního díla.

pak je zjevné, že Ingardenovy závěry v oblasti teorie poznání vyjádřené v díle *O poznávání literárního díla*, jsou komentovány výrazně častěji než Ingardenovo hlavní dílo *Umělecké dílo literární*. Ze strany filozofů a estetiků anglofonní jazykové oblasti představují závěry týkající se *estetické hodnoty literárního díla* a s tím úzce související Ingardenovo pojetí *estetického předmětu*, *estetického postoje* a *estetického prožitku* asi nejvíce komentované téma Ingardenova pojetí literárního díla. Lze říci, že právě z těchto tezí vyplývají přímé důsledky pro Ingardenovo pojetí *estetické hodnoty*. Již roku 1961 byl v časopise *Philosophy and Phenomenological Research* publikován Ingardenův text *Aesthetic Experience and Aesthetic Object*,²³⁹ který je jinak součástí knihy *O poznávání literárního díla*. Dvanáct let před překladem celé publikace je tak alespoň částečně zprostředkováno Ingardenovo myšlení mimokontinentální filozofii v anglickém jazyce. Tvrzení, že výběr právě této části měl vliv na čtení Ingardenova díla prizmatem epistemologickým, by byl nanejvýše spekulativním, nicméně počet příspěvků zkoumající problémy epistemologické báze Ingardenova pojetí literárního díla, jak jsme již uvedli, výrazně převyšují počet příspěvků, které se zabývají původně klíčovou ontologickou bází.²⁴⁰

S myšlenkou, že na základě *estetického postoje* recipienta je konstruován *estetický předmět*, polemizuje mnoho kritických studií,²⁴¹ které se sice, tak jako tomu bylo i v případě problému *intencionality*, nevztahují přímo k Ingardenově koncepci, nicméně jejich argumenty je nutno brát v potaz v případě obecné studie tohoto problému. I přesto se však nyní zaměříme pouze na příspěvky polemizující s koncepcí Roman Ingardena. Mezi takové patří Isemingerův příspěvek *Roman Ingarden and Aesthetic Object*,²⁴² který vyšel v reakci na výše zmíněný Ingardenův příspěvek z roku 1961. Iseminger zde rekonstruuje Ingardenovo pojetí *estetického předmětu* do podoby argumentu. Iseminger reaguje na Ingardenovo tvrzení, že předmětem *estetického prožitku* nemůže být předmět reálného světa. Isemingerova formulace této teze v podobě argumentu je následující:

- (1) *Existují estetické prožitky (odlišující se od „kognitivního vnímání“, „jednoduchého smyslového vnímání“, nebo „vjemů výzkumného postoje“).*
- (2) *Každý prožitek má předmět.*

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

240 Tématem *estetického předmětu* se zabývá rovněž příspěvek polského autora Wladzimirze Galewicze. *The Aesthetic Object and the Work of Art: Reflections on Ingarden's Theory of Aesthetic Judgement*. (GALEWICZ, Wladzimirz. *The Aesthetic Object and the Work of Art: Reflections on Ingarden's Theory of Aesthetic Judgement*. Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.). Příspěvek však, i přesto, že je publikován v angličtině, nezařazujeme, protože se nejedná o angloamerického autora.

241 Za všechny zde jmenujme alespoň Dickieho *The Myth of the Aesthetic Attitude* (1964).

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

(3) *Předmět estetického prožitku není totožný s žádným reálným předmětem.*

(4) *Proto: (4) Existují estetické předměty (rozdílné od reálných předmětů).*²⁴³

Ingardenovo popření totožnosti *estetického* a *reálného předmětu* leží ve třetí premise, jejíž opodstatnění je klíčové pro celou koncepci Ingardenova pojetí *estetického předmětu*. Není-li opodstatněná, pak se dle Isemingera Ingarden dopouští porušování Ockhamova principu o zmnožování nepotřebných entit.²⁴⁴ Ingardenův *reálný předmět* interpretuje Iseminger jako „časoprostorovou entitu“ či „fyzický objekt“ a využívá Ingardenova příkladu sochy Venuše Milétské.²⁴⁵ Na té Ingarden ilustruje své pojetí *estetického předmětu*, který sice na počátku je vnímáním na základě vlastností *reálného předmětu* – kusu mramoru, dále se však percepce modifikuje na základě našeho *estetického postoje*.

*(Ingarden) je ochoten přiznat, že v případech, jako je tento (Venuše Milétská), „začneme s vnímáním reálného předmětu“, ale otázkou zůstává, „zda, když tedy od skutečného předmětu začínáme, v něm také nezůstáváme, v jeho hranicích, zatímco estetické vnímání probíhá uvnitř nás samotných“. Ingarden chce popřít, že takto činíme a následkem toho je tvrzení (3). Zdá se, že tvrdit, že v průběhu estetického vnímání zůstáváme „v hranicích“ skutečného předmětu by znamenalo tvrdit, že neexistují žádné vlastnosti, které předmět naší estetické zkušenosti má, a které by skutečný předmět neměl. Hodláme-li tedy popřít, že „zůstáváme v hranicích“, můžeme se odvolat na princip, který by se dal nazvat Principem Rozlišitelných Entit a odvodit z něho, že předmět naší estetické zkušenosti není se skutečným předmětem totožný.*²⁴⁶

Ingarden se dle Isemingera tak snaží obhájit tvrzení, že *estetický předmět* Venuše Milétská má vlastnosti, které jsou v rozporu s vlastnostmi *reálného předmětu* stejného jména. Podle Isemingera není však dostatečně průkazný předpoklad rozdílu mezi *estetickým vnímáním* a *prostým smyslovým vnímáním*. Ilustrováno na příkladu

243 „(1) There are aesthetic experiences (as distinct from what are variously called „cognitive perceptions,“ „simple sense perceptions,“ or „perceptions in an investigative attitude.“) (2) Every experience has an object. (3) The object of an aesthetic experience is not identical with any real object. Therefore: (4) There are aesthetic objects (as distinct from real objects).“ ISEMINGER, Gary. Roman Ingarden and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973, s. 417.

244 Srov. *ibid.*, s. 417.

245 Srov. INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, s. 135–139.

246 „He is willing to admit that, in cases such as this, „we begin with the perception of a real object,“ but the question remains „whether, when starting from a real object, we remain within, its limits while an aesthetic perception is taking place in ourselves.“ Ingarden wants to deny that we do, and he wants this denial to entail (3). It seems, then, that to maintain that we „remain within the limits“ of the real object in aesthetic perception would be to maintain that there are no properties that the object of our aesthetic experience has which the real object does not have. If we can then deny that we thus „remain within the limits,“ we can invoke a principle which might be called the Principle of the Diversity of Discernibles and conclude that the object of our aesthetic experience is not identical with the real object.“ ISEMINGER, Gary. Roman Ingarden and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973, s. 418.

Venuše Milétské, která se v jednoduše *smyslovém modu percepce* zdá být tu a tam poškozená či flekatá, je dle Ingardena při *vnímání estetickém* jednolitě zbarvená a hladká.²⁴⁷ V *estetickém modu percepce* dle Ingardena přehlédneme nebo naopak dovtváříme skutečnost tak, jak se v jednoduše *smyslovém modu* nejeví. Dle Isemingera však toto není důkazem rozdílných vlastností, které by zakládaly dva odlišné předměty. Jedná se dle něj o vícero nekontradiktorických vlastností, které mohou náležet jednomu předmětu. Proto považuje první premisu za neprokázanou, v důsledku čehož nelze uznat ani premisu třetí.²⁴⁸

Jako druhou námitku uvádí Iseminger problém související s *intencionalitou*. Má-li být obsahem *estetického prožitku estetický předmět*, který Ingarden charakterizuje jako intencionální, pak se jedná o předměty ontologicky neutrální.²⁴⁹ Nejedná se tedy o jiné předměty než *předměty reálné*, které by mohly splňovat srovnatelné ontologické závazky.²⁵⁰ Shrnutí Isemingerova rozboru Ingardenova argumentu je následující:

Vždy jsem měl za to, že rozdíl mezi estetickým prožitkem a „prostým smyslovým vnímáním“ (1) a také teze o intencionalitě v přijatelné podobě (2), můžeme tvrdit bez závazku k premise (3), a že obtíže, které (3) přináší, se musí řešit jiným způsobem. Zdá se mi tedy, že to, co chce Ingarden říct, lze říct bez závazku k (4).²⁵¹

Úvodní podezření, že Ingardenovy *estetické předměty* porušují Ockhamův princip nez množování nadbytečných entit, se tak v závěru jeví autorovi příspěvku jako oprávněné.

Iseminger se k problému *estetického prožitku* vrací obsáhleji rovněž ve svém příspěvku *Aesthetic Experience*,²⁵² kde sice není Ingardenova koncepce hlavním tématem, nicméně v podobě poznámky se v této souvislosti i zde Ingardenovo jméno vyskytuje. Cílem Isemingerova příspěvku je popis a zhodnocení angloamerického přístupu k problémům estetiky a umění řešených za pomoci zapojení psychologické

247 Ingardenův známý příklad Venuše Milétské zpracovává v příspěvku *Roman Ingarden and The Venus of Milo* Rudnick (Srov. RUDNICK, Hans H. *Roman Ingarden and The Venus of Milo*. In: Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.). Autor přistupuje k námětu z hlediska historie a dějin umění.

248 Srov. ISEMINGER, Gary. *Roman Ingarden and Aesthetic Object*. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973, s. 419.

249 Tato úvaha vede k meinongovské ontologii.

250 Srov. ISEMINGER, Gary. *Roman Ingarden and Aesthetic Object*. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973, s. 419–420.

251 „What I have been urging is only that the distinction between aesthetic experience and „simple sense perception (1) and the thesis of intentionality in any plausible form (2) can be maintained without commitment to (3) and that the difficulties which (3) appears to be required to resolve admit of other solutions. It seems to me, then, that everything else that Ingarden wants to say can be said without commitment to (4).“ Srov. *ibid.*, s. 420.

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

kých konceptů ve smyslu akceptace stavů myslí jako nutné podmínky pojetí umění. Mezi takové koncepty lze podle autora příspěvku řadit přístupy, jejichž koncepce zahrnuje pojmy, jako jsou *estetický prožitek*, *estetický postoj* či *estetická percepce*. Za typickou myšlenku těchto konceptů pak označuje *estetický prožitek*, respektive *estetickou zkušenost*. Přitom právě zkušenost bývá považována za nejvlastnější a současně nejméně určený druh stavu myslí.

Podle Isemingera lze rozlišovat dva přístupy ke zkušenosti, které jsou v anglickém jazyce vyjádřeny společně pod pojmem *zkušenost* (v českém jazyce i v původně polsky psaném vydání *O poznávání literárního díla* nalezneme pro toto rozlišení dva odlišné pojmy: *zkušenost a prožitek*). V pojetí fenomenologickém je *zkušenost* chápána jako prožitek toho, že „něco je nějaké“. Oproti tomu je postaven epistemický přístup, vnímající *zkušenost* jako zdroj neodvozené a přímé znalosti.²⁵³ Právě ve fenomenologickém přístupu je za obhájce tohoto druhu přístupu k *estetické zkušenosti*, respektive *estetickému prožitku* jmenován Ingarden jako předchůdce stejného postoje, který je dohledatelný v pozdějších dílech u Clive Bella nebo Johna Deweyho. Za charakteristický znak tohoto přístupu pak označuje tezi o *estetickém prožitku* jako introspektivně identifikovatelné a fenomenologicky přímé zkušenosti.

Z hlediska literárněvědného nahlíží na Ingardenovo pojetí *estetického předmětu* Falk ve svém článku *Ingarden's Concept of the Aesthetic Object*,²⁵⁴ ve kterém se zabývá aplikací Ingardenovy koncepce na literární dílo a čtenáře. Falk prohlašuje Ingardenův koncept literárního *estetického předmětu* za projekt literární estetiky. Falk vychází z předpokladu, že je daný rozdíl mezi kompetentním čtenářem a čtenářem – konzumentem, tzv. naivním čtenářem, který čtený text vnímá pouze jako prostředek reprezentace předmětů ve světě literárního díla. Literární dílo podle něj funguje jako adaptace reálného světa, zobrazující předměty empirického světa. Takový naivní čtenář vnímá literární dílo bez jeho uměleckého rozměru a nevnímá možnost *estetického prožitku*, kterou dílo samotné nabízí. *Estetický prožitek* pak Falk interpretuje jako: „*Vidět skrze imaginativní vnímání a vědomě porozumnět prezentovanému světu v rámci vlastností v harmonické souhře.*“²⁵⁵ Základní vlastnost každého uměleckého literárního díla totiž Ingarden podle Falka vidí ve schopnosti efektivně vyvolávat v čtenáři imaginativní vnímání reprezentovaného světa. Nejedná se tedy o pouhé vnímání artefaktů jako reálných předmětů a jejich vlastností (jako například mramor u sochy), ale i místa vlastnostmi nedourčená, která je nutno zaplňovat. K takovému zaplňování *míst nedourčenosti* (v průběhu *konkretizace*) pak

253 ISEMINGER, Gary. Aesthetics Experience. In: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005, s. 100.

254 FALK, Eugen H. Ingarden's Concept of the Aesthetic Object. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981.

255 „It means that we see through the imaginatively perceived and cognitively apprehended presented world a realm of qualities in harmonious configurations.“ *Ibid.*, s. 230.

umělecké dílo přímo vyzývá.²⁵⁶ *Estetický prožitek* tak získává recipient prostřednictvím *estetických vlastností*. *Estetické vlastnosti* se objevují intuitivně během našeho vnímání základních předmětů, přičemž časově omezená percepce dále pokračuje uchováním vnímaných vlastností v naší paměti.²⁵⁷ *Estetický předmět* je tak ve Falkově interpretaci složen ze systému harmonických „shluků“ *estetických vlastností* formující jednotné uspořádání a zakládající tvarovou (gestalt) kvalitu *estetického předmětu*.²⁵⁸

*Je zřejmé, že estetický prožitek literárního díla je výsledkem tvůrčího procesu, který vede k odhalení a rozjímání o harmonickém uspořádání estetického předmětu. Teprve na základě tohoto odhalení může následovat fáze estetického hodnocení. Základní úroveň literárního díla jsou tedy patrné: postupně se zpřístupňující stratifikované umělecké dílo literární je základem imaginativní představy konkretizovaného světa. Taková konkretizace zakládá harmonii sbíhajících se estetických vlastností, které zakládají estetický předmět. A nakonec zakládá tento estetický předmět svůj celkový gestalt. Literární dílo se tedy stává uměleckým tehdy, když prostřednictvím svých uměleckých proků zakládá estetický předmět.*²⁵⁹

Falk zvažuje, zda je možné Ingardenovo pojetí *estetického předmětu* aplikovat na soudobou literární estetiku. Jeho cílem proto není ani tak kritický výklad, ani historická interpretace Ingardenovy koncepce, jako spíše shrnutí inspirativních momentů pro vlastní, literárně vědecký přístup, který autor článku zastává. Ingardenův přístup proto hodnotí jako přínosný především ve dvou ohledech. 1/ *Estetické vlastnosti* v Ingardenově pojetí nejsou pouze nehybnými přívlasky *znázorňovaných předmětů*, ale podílí se na celkovém tvaru díla samého. Díky tomu je nelze chápat izolovaně, ale pouze v procesu jejich modulační funkce. 2/ I jednoduché a dílčí vlastnosti obsahují současně výslednou celkovou kvalitu díla (gestalt). *Estetický předmět* tak nikdy není jen součtem *estetických vlastností* tvořících dané „shluky“ či „klastry“ struktury díla, ale je utvářen i vzájemně modulovanými celkovými tvarovými vlastnostmi těchto „shluků“.²⁶⁰

256 Srov. FALK, Eugen H. Ingarden's Concept of the Aesthetic Object. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981, s. 231.

257 Srov. *ibid.*, s. 233.

258 Srov. *ibid.*, s. 235.

259 „Clearly, an aesthetic experience of a literary work of art is a creative process that leads to the discovery and contemplation of the harmonious design of the constituted aesthetic object. Once this discovery has been achieved, the phase of aesthetic valuation may ensue. We can see, then, several founding levels in a literary work of art: the unfolding stratified literary work of art founds the imaginal appearance of the concretized presented world. This concretion founds the harmony of congruous aesthetic qualities, which found the aesthetic object. Finally, the aesthetic object founds its Gestalt quality. A literary work is, then, a literary work of art when by virtue of its artistic elements it proves to found an aesthetic object.“ *Ibid.*, s. 235.

260 Srov. *ibid.*, s. 236.

Spíše v historicky přehledové a na výklad orientované studii představuje problém *estetického postoje* Dziemidok.²⁶¹ Předem upozorňuje na časté přehodnocování tohoto Ingardenova konceptu Ingardenem samým. Podle Dziemidoka lze dohledat tři rozdílné koncepty *estetického postoje*. První z roku 1933 byl formulován v Ingardenově studii *Formy obcowania z dziełem literackim*. Druhý příspěvek vyslovuje Ingarden v *O poznávání literárního díla*, třetí pak v obdobném znění ve dvou příspěvcích: *Dzielo literackie i jego konkretyzacje* (1947) a *Wartości artystyczne i wartości estetyczne* (1964). V každé ze tří fází Ingarden klasifikuje postoje k literárnímu dílu odlišně a Dziemidok se pokouší jejich klasifikace shrnout do sedmi následujících charakteristik, kterými se *estetický postoj* odlišuje od dalších možných postojů zaujímaných k uměleckým dílům. *Estetický postoj*: 1/ s uměleckým dílem nezachází jako s prostředkem dosažení vnějších cílů, ale chápe dílo samo jako objekt emocionální zkušenosti; 2/ odhaluje podstatu a záměr uměleckého díla; 3/ přivádí *esteticky hodnotné kvality* díla k přímému bytí; 4/ určuje podobu *estetického předmětu*; 5/ slouží k rozpoznávání hodnoty díla; 6/ se předpokládá u každého studenta umění či estetiky za prvořadý, protože i u každého uměleckého díla je prvořadá *estetická hodnota*, která je odhalována právě *estetickým postojem*; 7/ nejbližší *estetickému postoji* je tzv. zkoumavý (inquiring) postoj.²⁶² Dziemidok však ve shrnutí Ingardenových tvrzení nachází i několik momentů, které označuje za nedůvěryhodné. Jedná se o skutečnost, že se Ingarden zabývá pouze *estetickým postojem* ve vztahu k uměleckému dílu, nikoli už *estetickým postojem* ve vztahu k předmětům mimouměleckým, přestože vzhledem k jeho pojetí mimoestetických postojů ve vztahu k uměleckým dílům se dá předpokládat, že naopak i k mimouměleckým předmětům bude možné zaujímat *estetické postoje*. Druhým takovým momentem je nejasné vymezení *estetického postoje* a *estetického prožitku*, kteréžto dva pojmy jsou v Ingardenově terminologii tak úzce prostoupeny, že není přesně stanoveno jejich rozlišení. Třetí námitkou, která bude více zmiňována i v následujícím příspěvku, je přísné rozlišení *estetické postoje* samého od ostatních mimoestetických postojů recipienta.²⁶³ Podle Dziemidoka nelze v běžné čtenářské praxi akceptovat důsledné rozlišení *estetického postoje* od ostatních postojů, se kterými čtenář k literárnímu dílu přistupuje. Uvažovat čtenářskou praxi pouze v rovině *estetického postoje* (a ne již s ohledem na postoj mimoestetický) považuje Dziemidok (a následně i Brinker) za omezující.

Brinkerův příspěvek *Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art*²⁶⁴ se, jak název napovídá, zaměřuje na téma *estetického*

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

262 Srov. *ibid.*, s. 14.

263 Srov. *ibid.*, s. 30.

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

postoje. Ve skutečnosti se však jedná o příspěvek, který k otázce *estetického postoje* přistupuje na základě širokého tematického okruhu zahrnujícího problematiku *konkretizace*, *quasisoudů* a jiných témat. Jinak řečeno shrnuje velkou část Ingardenových epistemologických důsledků plynoucích z jeho pojetí literárního díla. Ačkoliv je tento postup s ohledem na provázanost pojmů na snadě, problém *estetického postoje* se v závěru Brinkerova příspěvku jeví být spíše dílčí záležitostí. V úvodu Brinker upozorňuje, že „vhodného“ *estetického postoje* nelze docílit bez procesu *konkretizace* a současně, nepřístupuje-li čtenář ke *konkretizaci* díla bez *estetického postoje*, není možná tvorba *estetického předmětu*. Ingarden, jak Brinker připomíná, uvažuje několik možných přístupů k literárnímu dílu, přičemž *estetický postoj* je jeden z možných, nikoliv však nutných přístupů. Na příkladu literárního historika či jiného badatele ilustruje možnost přístupu k literárnímu dílu jako k historickému pramenu, přičemž *estetická hodnota* díla samotného stojí v tomto případě mimo badatelův zájem. Hledání identity díla tak rovněž podle Brinkera nesouvisí s hodnotou literárního díla. Pro nahlédnutí literárního díla jako díla uměleckého je však *estetický postoj* naopak podmínkou nutnou.²⁶⁵

Proces ustanovování *estetického postoje* rozděluje Brinker do tří fází, označených jako pre-estetický, estetický a post-estetický postoj, které jsou určeny podle postupu procesu čtení. Během pre-estetického postoje zkoumá čtenář dílo jako schematickou formaci. Nelze jej ještě označit za *konkretizaci*, protože se čtenář zatím nesnaží o zaplňování *míst nedourčenosti*, ale snaží se vymezovat a odhadovat adekvátní *konkretizaci*. Za *estetický postoj* par excellence označuje Brinker druhou fázi, kterou lze ztotožnit s procesem *konkretizace*, kdy čtenář zaplňuje *nedourčená místa* v literárním textu, přičemž může docházet k vytváření vícera rozlišných *estetických předmětů*, přičemž ty mohou být více či méně adekvátní dílu samému. Post-estetický postoj se pak v postavení čtenáře zdá být podobný pre-estetickému postoji. Nezaměřuje se však již na literární dílo, ale na *estetický předmět* z něj vytvořený.

*V jedné důležité věci má však Ingarden jasno: pokud jde o umělecké dílo literární, základním a významným postojem je postoj estetický (tj. postoj estetické konkretizace). Postoj estetický nutně předpokládá jiné dva postoje: postoj preestetický, kdy se anticipuje a formuje schematické vymezení postoje estetického, a postoj postestetický, kdy je předmětem úvah samotný postoj estetický. Samotný estetický postoj není s oněmi dvěma svázán nutně.*²⁶⁶

265 Srov. BRINKER, Menachem. Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. In: *Poetics Today*. Vol. 5, no. 1, 1984, s. 129–131.

266 „However, Ingarden is quite clear on one important point: In regard to the literary work of art, the basic and most important attitude is the aesthetic attitude (i.e., the attitude of aesthetic concretization). The other two attitudes necessarily presuppose it: the preaesthetic, in anticipating it and forming a schematic delineation of it, and the post-aesthetic, in considering it reflectively. The aesthetic attitude itself is not necessarily tied to the two other attitudes.“ *Ibid.*, s. 135.

Brinker tak současně upozorňuje na jednu důležitou skutečnost – literární dílo umělecké patří do dvou skupin děl současně: do skupiny literárních děl a do skupiny uměleckých děl, přičemž tyto dvě množiny se ne ve všech bodech překrývají. Vhodným *estetickým postojem* je tak přístup čtenáře k literárnímu dílu uměleckému v tomto vymezení.

Jako zdánlivě okrajový problém, který pro Brinkera však představuje zásadní kritické stanovisko k Ingardenově teorii, vnímá autor článku vztah mezi referenčními významy v literárním díle uměleckém a *konkretizací*. Kritika spočívá v pojmu *estetický prožitek*, na kterém stojí předpoklad „vhodného“ *estetického postoje*.²⁶⁷ Jak Brinker připomíná, podle Ingardena jsou věta a větné komplexy v literárním díle uměleckém ve skutečnosti *quasisoudy* bez vztahu ke skutečnosti.

*Z tohoto tvrzení zdá se vyplývat, že absence referenčních významů v literárním díle uměleckém vychází z fenomenologie literárního díla, a nikoliv ze samostatné fenomenologie estetického prožitku, která je navrstvena nad dříve uvedenými pojmy vhodných a nevhodných estetických postojů. Čtenář tedy, zdá se, nemůže v žádném možném čtení přiřadit referenční významy uměleckému literárnímu dílu.*²⁶⁸

Ingarden neuvažuje o nemožnosti rozumění dílu prostřednictvím referenčních významů k neznámým předmětům, uvažuje však o vytváření *quasireality*, v jejímž rámci je vztah čtenáře k referenci určující pro „vhodný“ *estetický postoj*. Je-li však vhodnost *estetického postoje* dána zaujetím adekvátního postoje k čtenářskému procesu odhalování *quasireality*, pak, jak Brinker upozorňuje, v čtenářské praxi dochází k četbě literárního díla ideálně pouze v hranicích díla samého, v hranicích daných jeho *quasirealitou*. Žánrová pestrost literárních děl však často požaduje od čtenáře víc.

Ingardenova koncepce „vhodných estetických postojů“ je ve skutečnosti agentem klasické estetiky působícím na území teorií již dávno překonaných. Ústřední role přiřazená tomuto konceptu vede ke značnému uměleckému omezení čtenářské zkušenosti. Je jasné, že čtenář Běsů, který nikdy nepřekročil čistě intencionální svět Dostojevského románu je nutně lepší než ten, který se čas od času zastaví a popřemýšlí o ruských věřících i kacířích, ruských dějinách nebo o povaze lidského konání? Zdá se mi, že Ingardenův důraz na čistotu a kontinuitu estetického prožitku vytváří krajní idealizaci čtení. Její problematický vztah k praxi čtenářského procesu se projevuje zejména na příkladech bohatých a složitých děl. V důsledku tak jeho fenomenologie nevysvětluje

267 Srov. BRINKER, Menachem. Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. In: *Poetics Today*. Vol. 5, no. 1, 1984, s. 137.

268 „These claims may seem to imply that the absence of referential meaning in a LWA follows from the phenomenology of the literary work and not from the separate phenomenology of the aesthetic experience superimposed upon the former through the notions of an ‚appropriate‘ and a ‚non-appropriate‘ aesthetic attitude. They may seem to imply that the reader simply cannot – in any possible reading – attribute referential meaning to the LWA.“ *Ibid.*, s. 138.

*reálné vztahy mezi racionálně referenčními a imaginativně estetickými faktory, které leží v srdci každé čtenářské zkušenosti.*²⁶⁹

Estetický postoj, estetický předmět a estetický prožitek jsou tři základní pojmy Ingardenova epistemologického přístupu k literárnímu dílu. V angloamerické recepci představují zdroj četné reflexe a kritiky. V Isemingerově příspěvku *Roman Ingarden and Aesthetic Object* je formulována Ingardenova teze o *estetickém předmětu* v podobě argumentu. Na základě toho dochází Iseminger k závěru, že Ingarden zavádí nadbytečné rozlišení mezi *estetickým předmětem* a *reálným předmětem* a současně mezi *estetickou* a *smyslovou percepcí*. V druhém příspěvku Iseminger zkoumá Ingardenovo pojetí *estetického prožitku* a vysvětluje jej ve vztahu k fenomenologickému pojetí. Falkův výkladový příspěvek hodnotí Ingardenův přínos pro soudobou literární teorii a k Ingardenově koncepci *estetického předmětu* přistupuje de facto nekriticky. Konceptem *estetického postoje* se pak zabývají Dziemidok a Brinker, přičemž Dziemidok předkládá tři Ingardenova odlišná pojetí *estetického postoje*. Jako problematické pak vidí nedůsledné odlišení pojmů *estetický postoj* a *estetický prožitek* a nedostatečné propojení *estetického postoje* s běžnou čtenářskou praxí. Brinkerův výklad *estetického postoje* pak v kontextu celého Ingardenova epistemologického pojetí literárního díla uměleckého poukazuje na vzájemnou podmíněnost *konkretizace* a *estetického postoje*. Brinker jako problematické chápe spadání uměleckého díla literárního jak do množiny děl uměleckých, tak do množiny děl literárních (přičemž obě množiny kladou v některých ohledech odlišné podmínky na své prvky). V neposlední řadě pak Brinker s odkazem na vztah *estetického prožitku* a *quasisoudů* chápe jako problematickou referenci *quasisoudů* k neznámým předmětům.

2.6. Estetická hodnota a kritérium hodnocení

Bezesporu nejznámějším původním Ingardenovým textem v angloamerickém světě je jeho studie *Artistic and Aesthetic Values*, která byla v anglickém překladu

269 „Ingarden’s concept of the appropriate aesthetic attitude is actually an agent of classical aesthetics operating within the territory of a theory that has already gone far beyond it. The central role assigned this concept results in a drastic and artificial restriction of the reading experience. Is it so obvious that the reader of *The Possessed* who never steps outside the purely intentional world of Dostoevsky’s novel is necessarily superior to the one who pauses from time to time to reflect on Russian believers and heretics, Russian history, or the nature of human action? It seems to me that Ingarden’s insistence on the purity and continuity of the aesthetic experience creates an extreme idealization of reading. Its problematic relation to the realities of the reading process is revealed especially in the case of rich and complex works. Consequently, his phenomenology does not do much to clarify the very real interrelations between the intellectual-referential and the imaginative-aesthetic factors that do exist at the heart of the reading experience.“ BRINKER, Menachem. Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. In: *Poetics Today*. Vol. 5, no. 1, 1984, s. 147.

poprvé publikována roku 1964 v *British Journal of Aesthetics*.²⁷⁰ Skutečnost, že je tento příspěvek v angloamerické filozofii a estetice považován za Ingardenovu nejsignifikantnější studii pak dokazuje i její opakované zařazování do publikací, které představují klíčové texty estetiky, jako jsou například *Philosophy Looks at the Art*²⁷¹ nebo *Aesthetics*.²⁷² Právě vyústění Ingardenových ontologických a epistemologických závěrů do hledání podmínek hodnocení literárního díla se tak jeví v anglofonní jazykové oblasti jako nejdůležitější aspekt Ingardenova pojetí literárního díla. Tato skutečnost není nepochopitelná vzhledem k tradici analytické filozofie, která je pod vlivem Beardsleyho vnímána jako teorie umělecké kritiky, a tedy jako teorie, která by měla odpovídat právě na otázky o hodnotě uměleckých děl a kritériích tohoto hodnocení. Mnoho dříve představených příspěvků k Ingardenově pojetí literárního díla tak právě proto ústilo do axiologie.

V *Artistic and Aesthetic Values* Ingarden navazuje na svoji teorii, v níž rozlišuje umělecký a estetický předmět. V rovině hodnocení tak hovoří o *estetické* a *umělecké hodnotě*, kterou je třeba rozlišovat. *Umělecká hodnota* je charakterizována na pěti základních úrovních: 1/ Nejedná se ani o část, ani o aspekt našich empirických zkušeností nebo mentálních stavů během styku s uměleckým dílem, a proto nepatří do kategorie potěšení nebo požitků. 2/ Nejedná se o jakýkoliv atribut díla na jehož základě je pokládán za prostředek vzrušení nebo formy požitku. 3/ Odhaluje se ve specifických charakteristikách díla samého. 4/ Existuje tehdy a jen tehdy, když jsou podmínky nezbytné k její existenci splněny v kvalitách díla samého. 5/ Podílí se na chápání uměleckého díla jako zcela zvláštní formy bytí odlišné od všech jiných kulturních produktů.²⁷³ *Umělecká hodnota* je tak představena jako něco, co vzniká v uměleckém díle samém a existuje pouze na základě tohoto uměleckého díla. *Estetická hodnota* se naopak projevuje pouze ve vztahu k *estetickému předmětu* a pouze v okamžiku, kdy je dílo vnímáno jako celek.²⁷⁴ Ingarden uzavírá: „(...) *estetická hodnota, vytvořená na základě daného uměleckého díla, není ničím jiným, než konkrétně stanovená kvalita určená výběrem interakce esteticky hodnotných vlastností, které se projevují na základě neutrální kostry díla, znovuutvořeného kompetentním vnímatelem*“.²⁷⁵

270 INGARDEN, Roman. *Artistic and Aesthetic Values*. In: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 4, 1964.

271 MARGOLIS, Joseph (ed.). *Philosophy Looks at the Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.

272 OSBORNE, Harold (ed.). *Aesthetics*. London: Oxford University Press, 1972.

273 Srov. INGARDEN, Roman. *Artistic and Aesthetic Values*. In: Margolis, J. (ed.). *Philosophy Looks at the Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1987, s. 123.

274 Srov. *ibid.*, s. 124.

275 „(...) *aesthetic value, made concrete on the basis of given work of art, is nothing else but a particular quality determination marked by a selection of interacting aesthetically valuable qualities which manifest themselves on the basis of the neutral skeleton of a work of art reconstructed by a competent observer*.“ *Ibid.*, s. 132.

Na uvedený Ingardenův článek navazuje v kritické analýze Dziemidok příspěvkem *Ingarden's Theory of Values and the Evaluation of the Work of Art*.²⁷⁶ Vychází z předpokladu, který Ingarden rovněž nezpochybňuje, totiž že *hodnota* uměleckého díla je vždy závislá na ontologii uměleckého díla. Jako taková je nezávislá na subjektu a odlišná od *estetického prožitku*, prostřednictvím kterého ji recipient zakouší. Na základě výše představené stati *Artistic and Aesthetic Value* rozlišuje *estetickou* a *uměleckou hodnotu*: „(...) *umělecká hodnota existuje v díle samém, které je jako schematická formace esteticky neutrální, a estetické hodnoty se objevují až v estetické konkretizaci díla, tedy v estetickém předmětu*“.²⁷⁷ Pro *estetickou hodnotu* je nezbytný *estetický prožitek*, *umělecká hodnota* však, která není kvalitativním fenoménem, ale jak říká Ingarden „specifickou dovedností“, nemůže být detekována přímo v *estetickém prožitku*. Vlastnosti uměleckého díla tak lze rozdělit na takové, které vzbuzují *estetický prožitek* a na ty, které tvoří *estetický předmět*.

Zásadní otázkou, ke které Dziemidokův kritický článek směřuje, je otázka po možnosti objektivního hodnocení uměleckých děl. Zda je *hodnota* subjektivní či objektivní odpovídá Ingarden podle Dziemidoka odkazem na způsob existence „nosiče“ – předmětu, jehož *hodnota* je popisována. Vracíme se tak zpět k Ingardenově výchozí otázce, zda je umělecké dílo samo ideální či reálné. Ingardenovo pojetí literárního díla jako intencionálního předmětu podle Dziemidoka nestačí k jednoznačné odpovědi, uvážíme-li, že z Ingardenovy koncepce lze odečíst nejméně dvě teze podporující subjektivismus: 1/ *estetická hodnota* není onticky autonomní, je závislá na předmětu, na kterém závisí heteronomně jako intencionální entita; 2/ existence *estetické hodnoty* závisí nepřímou na autorovi i recipientovi. Náchází však i tři další teze podporující objektivitu hodnocení: 1/ *estetická hodnota* se neobjevuje v subjektu, ale v předmětu; 2/ *estetická hodnota* je nezávislá na poznávacích aktech recipienta; 3/ *estetická hodnota* může být shledána jako objektivní, je-li dostatečně podmíněna předmětem a jeho vlastnostmi.²⁷⁸

Vzhledem k těmto tezím pak Dziemidok zvažuje Ingardenovu pozici na třech možných názorových rovinách, které lze k otázce sporu o subjektivitě či objektivitě hodnocení zaujmout. Ingardena nelze označit za subjektivistu, který tvrdí, že hodnocení je čistě subjektivní akt závisející na vůli a predispozicích hodnotícího subjektu, protože Ingarden *hodnotu* uměleckého díla klade do díla samého. Nelze jej podle Dziemidoka zařadit ani mezi zastánce názoru, že akt hodnocení je podmíněn pouze vlastnostmi hodnoceného předmětu, protože by nebylo mož-

276 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.

277 „(...) *artistic values existing in the work itself, which by virtue of being a schematic formation is aesthetically neutral, and aesthetic values appearing in the aesthetic concretization of the work of art, that is to say, in the aesthetic object*.“ *Ibid.*, s. 74.

278 Srov. *ibid.*, s. 76.

né stanovit míru přesnosti hodnocení, neboť všechna hodnocení by byla eo ipso správná. Ingardenovo pojetí hodnoty literárního díla je podle Dziemidoka nejbližší pozici třetí, která představuje střed mezi prvními dvěma tvrzeními. Hodnocení předmětu závisí jednak na vlastnostech hodnoceného, jednak na dovednostech a postojích hodnotícího subjektu.²⁷⁹

Ingardenovu teorii hodnocení uměleckého díla tak považuje Dziemidok sice v mnohém za nejednoznačnou, nicméně za pozoruhodnou a přínosnou přinejmenším ve třech ohledech: 1/ zavedl rozlišování mezi primárním (přímé emocionální hodnocení, které je součástí *estetického prožitku*) a sekundárním hodnocení (čistě intelektuální hodnocení, které se objevuje v soudech o *estetické hodnotě*), a tedy odlišení *umělecké hodnoty* díla samého a *estetické hodnoty* objevující se prostřednictvím *konkretizace* díla; 2/ označil v díle příčiny rozdílnosti *estetického* a *uměleckého hodnocení*, které interpretoval způsobem, vyvracejícím estetický skepticismus i radikální relativismus; 3/ odmítnutím extrémního subjektivistického relativismu prokázal neplatnost teze „de gustibus non est disputandum“.²⁸⁰

Hodnota uměleckého díla literárního a možnosti jeho hodnocení bude s ohledem na vztah k tradici analytické filozofie klíčovou kategorií. Mnohé závěry pro hodnotu uměleckého díla literárního byly představeny v jiných dílích problematikách. V koncentrovaném shrnutí byly základní uvažované námitky uvedeny ve výše vyloženém Dziemidokově příspěvku ve vztahu k ústřední praktické otázce, zda je hodnocení uměleckého díla objektivní či subjektivní. Tato otázka, ústřední pro axiologii a tím i pro teorii umělecké kritiky, zůstává dle Dziemidoka zodpovězena ve vztahu k Ingardenovu systému prostřednictvím pojmů *estetické* a *umělecké hodnoty*. Ingardenovy argumenty pro subjektivitu i objektivitu hodnocení, které Dziemidok představuje, se zdají být v několika momentech protikladné.

279 Srov. 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, s. 95.

280 Srov. *ibid.*, s. 96.

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 *fyzilogii* 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 problematicky, 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 nezpochybuje. 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 „tvrdící 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, nesplňují podmínku „reálné existence“ předmětných situací, které rozvrhují. Na základě toho nesplňují věty literárních děl podmínku pravdivosti, která může vznikat 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 namíště 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 zastánce 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 spolupřispívá k dílu 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-řikajíc 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

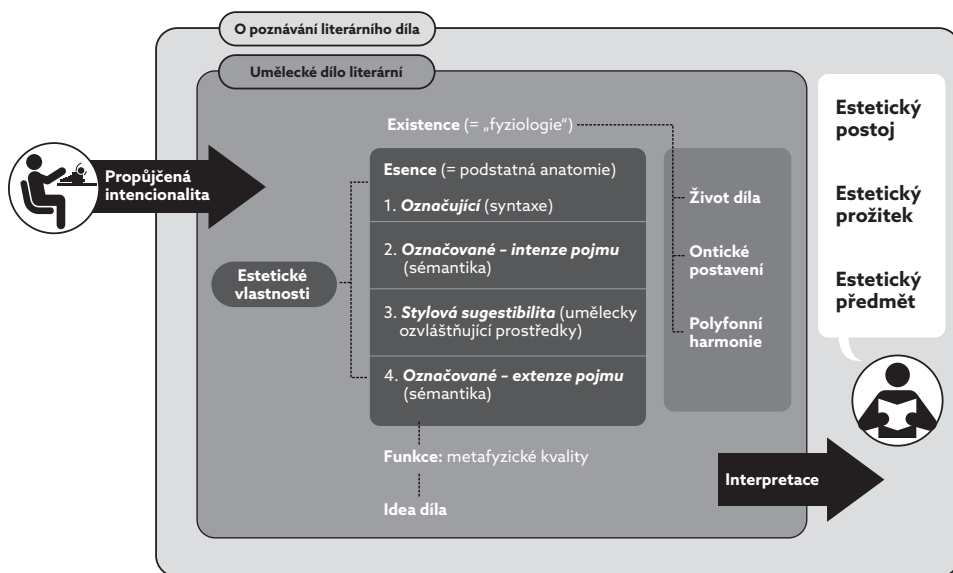
Kritériem hodnoty uměleckého díla jsou tak *metafyzické kvality*, které spolu s *polyfonní harmonií estetických vlastností* vytváří autonomní hodnotu díla. Hodnota díla je však plně aktualizována až na úrovni *estetického předmětu*, tedy za spoluúčasti recipienta.

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 indifferenčnost; a ten konec románu Čapkova vypadá opravdu jako nejistota nebo indifferenčnost*“.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.

ZÁVĚR

Východním bodem našeho zkoumání byla nenápadná otázka skrytě zaznívající v Chojnově textu publikovaném v díle *A Companion to Aesthetics*.³⁷² Jak je možné, že ohlasy Ingardenova dosud pravděpodobně nejkompexnějšího a rozsahem nepřekonaného pojetí literárního díla častěji nezaznívají v soudobé diskuzi o ontologii literárního díla, respektive umění vůbec? Naším cílem bylo proto zaprvé prozkoumat opodstatněnost takového tvrzení, zadruhé nalézt možné příčiny opomíjení Ingardenova příspěvku a zatřetí pokusit se rehabilitovat Ingardenovo pojetí literárního díla s případnými korekcemi prizmatem analytické estetiky.

Před začátkem zkoumání angloamerické recepce Ingardenova díla jsme se mohli opírat o několik skutečností. Soudobá diskuze o ontologii umění, která je v estetice, filozofii a literární teorii aktuální přibližně od 80. let 20. století, je výrazně ovlivněna proudem analytické estetiky, respektive filozofie. Jelikož diskurz analytické estetiky je tradičně rozvíjen především v anglosaské filozofii předpokládali jsme, že právě angloamerická recepce Ingardenova pojetí literárního díla bude znamenat současné srovnání Ingardenovy fenomenologické metody s přístupem analytické filozofie. Nestejně kulturně historické zázemí fenomenologie a analytické estetiky se tak do jisté míry odráží v odlišně se rozvíjejících filozofických tradicích, které mohou být ilustrovány třeba i pozdní reflexí Ingardenova díla v anglosaské filozofii (vzpomeňme jen na více jak čtyřicetiletou prodlevu mezi vznikem Ingardenova *Uměleckého díla literárního* a jeho překladem do angličtiny).

Na tomto základě jsme přistoupili ke studiu příspěvků reflektujících Ingardenovo pojetí literárního díla. I přes obtíže spojené s přesným vymezením ne zcela

372 „Více než 70 let od vydání *Uměleckého díla literárního* zůstal Ingardenův příspěvek k filozofii umění jedinečný – a téměř neznámý, zejména mezi angloamerickými filozofy.“ CHOJNA, Wojciech. Roman Ingarden. In: Davies, S. (ed.). *A Companion to Aesthetics*. Wiley – Blackwell, 2009, s. 365.

jasné hranice textů angloamerické recepcce jsme představili dostupné prameny zkoumající danou problematiku. Mezi nejvýznamnější publikace z tohoto hlediska patří bezpochyby monografie Jeffa Mitscherlinga *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics* z roku 1977, dále pak sborníky prací *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments* editorů B. Dziemidoka a P. McCormicka z roku 1989 a *Existence, Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden* editora A. Chrudzimského z roku 2005. Zajímavým příspěvkem jsou rovněž tři svazky věnované Ingardenově filozofii a myšlení v rámci edice *Analecta Husserliana*. Vedle těchto klíčových prací byly představeny rovněž vybrané příspěvky ze sborníků publikovaných v angličtině a řada samostatných odborných studií. Na základě studia obsahů všech uvedených příspěvků jsme vymezili šest základních tematických celků (*stratifikace; intencionalita; quasisoudy; konkretizace a místa nedourčenosti; estetický postoj, předmět a prožitek; estetická hodnota a kritérium hodnocení*), ke kterým se angloamerická recepcce vztahuje nejčastěji. Pozoruhodným závěrem této části je, že významně komentovanější oblastí jsou Ingardenovy poznatky související s epistemologickými otázkami literárního díla (představených v knize *O poznávání literárního díla*), než s ontologií literárního díla (která je obsahem Ingardenova *Uměleckého díla literárního*), a to i přesto, že je to právě oblast ontologie, jež je hlavním Ingardenovým přínosem estetiky. Zajímavé byly i dílčí rozdíly mezi kontinentální a angloamerickou recepcí. Angloamerická recepcce kupříkladu téměř zcela opomíjí pro evropskou filozofii zajímavou problematiku *míst nedourčenosti* nebo témata související s touto částí uměleckého díla literárního týkající se způsobu jeho existence. Angloamerická recepcce tak úhrnem směřuje spíše ke zkoumání témat, která se vztahují k otázkám spojeným s náměty analytické filozofie, než aby zkoumala, případně rozvíjela Ingardenovo myšlení a problémy, které nabízí jeho teorie. Jinými slovy, kritériem hodnocení Ingardenovy teorie není její vlastní obsah, ale možnosti její aplikace na konkrétní problémy.

Právě omezená explikační schopnost Ingardenovy teorie v oblasti otázek spojených s konkrétní problematikou směřující k umělecké praxi se tak jeví jako jeden ze základních důvodů opomíjení Ingardenova příspěvku v angloamerickém prostředí a v diskurzu analytické estetiky. Druhý důvod, který se ukazuje na základě kritických připomínek vyvstávajících z předložených příspěvků, souvisí s Ingardenovým výkladem pojetí literárního díla. Přistupujeme-li k Ingardenovu systému s interpretační vstřícností, pak lze, jak jsme se pokusili prokázat v kapitole 3.1. *Reakce na angloamerickou kritiku v intencích Ingardenovy teorie*, většinu kritických námitek vzešlých z představených příspěvků zodpovědět v rámci Ingardenovy teorie. Nejzásadnější kritickou připomínku dotýkající se nejasnosti a nesrozumitelnosti klíčových Ingardenových pojmů je však nutno alespoň do jisté míry přijmout. Ačkoliv Ingarden přistupuje k předmětu svého zkoumání v duchu fenomenologické metody, tedy s *uzávorkováním* všech předchozích znalostí o literárním díle, a jeho cílem je budovat teorii uměleckého díla literárního od základu „jasně

a zřetelně“, dochází často k nejednoznačně explikovaným pojmům a procesům. Na mnoha místech dochází ke vzájemným rozporům ve výkladu jednoho a toho samého pojmu a teorie sama tak ve výsledku klade velké nároky na svoji vlastní interpretaci. Pro projasnění sporných momentů Ingardenovy terminologie jsme vycházeli z Ingardenových klíčových publikací, obsah tvrzení jsme se však pokusili vyjádřit ve formě argumentů.

Tyto závěry zakládaly obsah závěrečné kapitoly 3.2. *Ingardenovo pojetí literárního díla prizmatem analytické estetiky*, ve které bylo naším cílem jednak převést některé z Ingardenových pojmů do pojmů obecné estetiky (na základě předchozí „argumentizace“), jednak se pokusit na bázi Ingardenova pojetí nahlédnout možnost umělecké kritiky literárního díla. To vše jsme činili inspirováni Beardsleyho pojetím analytické estetiky v úzkém vztahu právě k umělecké kritice. Výsledkem tohoto snažení je však systém spekulativní, vytvořený volně podle Ingardenova pojetí literárního díla. Hovořit tak lze nanejvýše o ingardenovském systému, který by bylo možné přiblížit diskurzu analytické estetiky.

I přes svoji spíše stylovou a metodologickou odlišnost je však stále patrné, že po obsahové a myšlenkové stránce Ingardenovo pojetí literárního díla zůstává pozoruhodně blízké a aktuální v souvislosti s většinou otázek soudobé diskuze o ontologii umění. Ačkoliv pravděpodobně příliš neovlivníme míru jeho následující recepce ze strany angloamerické či anglosaské estetiky, zůstává Ingardenovo pojetí literárního díla i nadále pravděpodobně nejsouvislejší a nejucelenější (a stále inspirativní) teorií uměleckého literárního díla a jeho estetiky.

LITERATURA

- BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics from Classical Greece to the Present*. New York: The Macmillan Company, 1966.
- BEARDSLEY, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis – Cambridge: Hackett Publishing Company, 1981.
- BLECHA, Ivan. *Proměny fenomenologie*. Praha: Triton, 2007.
- BRINKER, Menachem. Roman Ingarden and the „Appropriate Aesthetic Attitude“ to the Literary Work of Art. In: *Poetics Today*. Vol. 5, no. 1, 1984.
- BRINKER, Menachem. Two Phenomenologies of Reading: Ingarden and Iser on Textual Indeterminacy. In: *Poetics Today*. Vol. 1, no. 4, 1980.
- BRUNIUS, Teddy. The Aesthetics of Roman Ingarden. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 30, no. 4, 1970.
- 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.
- CURRIE, Gregory. Work and Text. In: *Mind*. Vol. 100, no. 3, 1991.
- ČAPEK, Karel. *Hordubal, Povětroň, Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel, 1956.
- ČERNÝ, Václav. Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus. In: *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1992.
- DAVIES, Stephen. Ontology of Art. In: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- DZIEMIDOK, Bohdan, McCORMICK, Peter (eds.). *On aesthetics of Roman Ingarden. Interpretations and Assessments*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.
- 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.
- DZIEMIDOK, Bohdan. Roman Ingarden's View on the Aesthetic Attitude. In: Graff, P., Kazemien-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics: Essays*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.

- FALK, Eugen H. Ingarden's Concept of the Aesthetic Object. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981.
- GALEWICZ, Władimir. The Aesthetic Object and the Work of Art: Reflections on Ingarden's Theory of Aesthetic Judgement. In: Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.
- GRAFF, Piotr, KAZIMIEN-OJAK, Sław (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics: Essays*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.
- HOWELL, Robert. Ontology and the Nature of the Literary Work. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 60, 2002.
- HUSSERL, Edmund. *Idea fenomenologie*. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*. Praha: OIKOYMENH, 2004.
- HUSSERL, Edmund. *Karteziánské meditace*. Praha: Svoboda, 1968.
- HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha: Academia, 1972.
- HUSSERL, Edmund. *Logická zkoumání II/1. Zkoumání k fenomenologii a teorii poznání*. Praha: OIKOYMENH, 2010.
- CHOJNA, Wojciech. Roman Ingarden. In: Davies, S. (ed.). *A Companion to Aesthetics*. Wiley - Blackwell, 2009.
- CHRUDZIMSKI, Arkadiusz (ed.). *Existence, Culture, and Persons: the Ontology of Roman Ingarden*. Frankfurt: Ontos, 2005.
- INGARDEN, Roman, FIZER, John, CHIPPI, Hershel B. Letters Pro and Con. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 28, no. 4, 1970.
- INGARDEN, Roman. A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20, no. 2, 1961.
- INGARDEN, Roman. A Marginal Commentary on Aristotle's Poetics, part II. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 20, no. 3, 1962.
- INGARDEN, Roman. Aesthetic Experience and Aesthetic Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 21, no. 3, 1961.
- INGARDEN, Roman. Artistic and Aesthetic Values. In: *British Journal of Aesthetics*. Vol. 4, 1964.
- INGARDEN, Roman. Artistic and Aesthetic Values. In: Margolis, J. (ed.). *Philosophy Looks at the Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- INGARDEN, Roman. Fenomenologická estetika: Pokus o vymezení oblasti bádání. In: Zuka, V. (ed.). *Umění, krása, šeredno*. Praha: Karolinum, 2003.
- INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Tom 1. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Tom 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- INGARDEN, Roman. *Studia z estetyki*. Tom 3. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- ISEMINGER, Gary. Aesthetics Experience. In: Levinson, J. (ed.). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- ISEMINGER, Gary. Roman Ingarden and the Aesthetics Object. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 33, no. 3, 1973.

- JACOB, Pierre. Intentionality. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/intentionality/>
- JOYCE, James. *Dubliňané*. Překlad Aloys Skoumal. Praha: Odeon, 1988.
- KAELIN, Eugen F. The Debate over Stratification within Aesthetic Objects. In: Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.
- KOCKELMANS, Joseph J. Phenomenology. In: Audi, R. (ed.). *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MARAS, Steven. The Bergsonian Model of Actualization. In: *SubStance*. Vol. 27, no. 1, 1998.
- MARGOLIS, Joseph (ed.). *Philosophy Looks at the Art*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- MARKIEWICZ, Henryk. Places of Indeterminacy in a Literary Work . In: Graff, P., Krzemien-Ojak, S. (eds.). *Roman Ingarden and Contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1975.
- McCORMICK, Peter. Literary Truths and Metaphysical Qualities. In: Dziemidok, B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.
- McHALL, Brian. Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry. In: *Poetics Today*. Vol. 8, no. 1, 1987.
- MITSCHERLING, Jeff. Concretization, Literary Criticism, and the Life of Literary Work. In: Chrudzimski, A. (ed.). *Existence, Culture, and Persons*. Frankfurt: Ontos, 2005.
- MITSCHERLING, Jeff. Ingarden. In: Kelly, M. (ed.). *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998.
- MITSCHERLING, Jeff. Roman Ingarden's „The Literary Work of Art“: Exposition and Analysis. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 45, no. 3, 1985.
- MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Ottawa: University of Ottawa Press, 1997.
- MORRIS, Charles. *Foundations of the Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press, 1938.
- NIEDERLE, Rostislav. *Pojmy estetiky: analytický přístup*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- OSBORN, Harold (ed.). *Aesthetics*. London: Oxford University Press, 1972.
- POLI, Roberto. Nicolai Hartmann. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/nicolai-hartmann/>.
- PROCHÁZKA, M. Roman Ingarden. In: Zeman, M. (a kol.). *Průvodce po světové literární teorii*. Praha: Panorama, 1988.
- RISKA, Augustin. Language and Logic in the Work of Roman Ingarden. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Dordrecht-Holland: Reidel Publishing Company, 1976.
- RUDNICK, Hans H. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.
- RUDNICK, Hans H. Roman Ingarden's Literary Theory. In: Tymieniecka, A.-T. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. IV. Dordrecht – Holland: Reidel Publishing Company, 1976.
- RUDNICK, Hans H. The Historicity of the Literary Work of Art: An Ingardenian Perspective. In: *Comparative Literature Studies*. Vol. 18, no. 3, 1981.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Odeon, 1989.
- SHUSTERMAN, Richard. Ingarden, Inscription and Literary Ontology. In: Dziemidok,

- B., McCormick, P. (eds.). *On Aesthetics of Roman Ingarden*. Dordrecht; Boston: Kluwer Academic, 1989.
- SIMONS, Peter. Strata in Ingarden's Ontology. In: Galewicz, W., Stroker, E., Strozewski, W. (eds.). *Kunst und ontologie*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- SMITH, Barry. An Essay in Formal Ontology. In: *Grazer Philosophische Studien*. Vol. 6, 1978.
- SMITH, Barry. Ingarden vs. Meinong on the Logic of Fiction. In: *Philosophy and Phenomenology Research*. Vol. 41, 1980.
- STRELKA, Joseph P. Roman Ingarden's „Points of Indeterminateness“: A Consideration of Their Practical Application to Literary Criticism. In: Rudnick, H. H. (ed.). *Analecta Husserliana*, Vol. XXX. Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1990.
- SWIRSKI, Peter. Literature and Literary Knowledge. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Vol. 31, no. 2, 1998.
- ŠALDA, F. X. Dvě románové balady z Podkarpatské Rusi. In: *O předpokladech a povaze tvorby*. Praha: Československý spisovatel, 1978.
- THOMASSON, Amie. Fiction and Intentionality. In: *Philosophy and Phenomenological Research*. Vol. 56, no. 2, 1996.
- THOMASSON, Amie. Roman Ingarden. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. <http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/>
- TYMIENIECKA, Anna-Teresa. (ed.). *Analecta Husserliana*. Vol. IV. Dordrecht-Holland: Reidel Publishing Company, 1976.

RÉSUMÉ

The book *The Anglo-American Reception of Ingarden's Conception of the Literary Work* presents Ingarden's ontological and epistemological theory of the literary work from the viewpoint of criticism from Anglo-Saxon philosophy. The remarkable nature of this reception was expressed simply, though aptly, by Wojciech Chojna in book *A Companion to Aesthetics*, in which he wrote, "More than seventy years after the publication of *The Literary Work of Art*, Ingarden's contribution to the philosophy of art has remained unique – and almost unknown, particularly among Anglo-American philosophers." The reasons for the limited interest among Anglo-American scholars in Ingarden's answer to the question of the ontology of the literary work are the result of both the divergent development of the history of philosophy in continental Europe and the English-speaking world during the course of the twentieth century and the differences in the preferred tasks of philosophical investigation arising from this divergent development. The result is a bewildering situation in which Ingarden's theory of the literary work of art, unique to this day in its coherence and thoroughness, is very often neglected in contemporary philosophical and aesthetic discussion of questions of the ontology of art, in which the approaches of analytical philosophy, which tends to accept the phenomenological approach to only a limited degree, are applied to a pronounced extent. The whole situation is underlined by the fact that Ingarden's key work *The Literary Work of Art* of 1931 and his related work *The Cognition of the Literary Work of Art* of 1936, extensively annotated and studied in continental European philosophy, were not published in an English translation until 1973. The two texts are mentioned in the expert Anglo-American literature only extremely rarely, in fact hardly at all, until this time.

Even today, when almost half a century has passed since the translation into English of Ingarden's aforementioned works, the response from Anglo-American philosophy and aesthetics remains limited. The only original monograph is Mitscherling's work *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*. Other papers on the reception of Ingarden's conception of the literary work in this environment have been collected in the anthologies of expert studies *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments* by editors B. Dziemidok and P. McCormick and the set of studies edited by A. Chrudzimski under the title *Existence*,

Culture, Persons: The Ontology of Roman Ingarden. The contribution made by Ingarden to their scholarship is also reflected by, for example, A. Thomasson, B. Smith and M. Brinker. A precise specification of authors and topics is made difficult both by frequent crossover into thematically divergent areas of Ingarden's research and by frequent ambiguities concerning its Anglo-American reception when we consider that much of the linguistically Anglo-American discussion of the available texts originates from Polish and other authors.

Roman Ingarden was one of Husserl's most distinguished pupils, for which reason it was only natural that he applied and developed a phenomenological approach in all his philosophical work. Although *The Literary Work of Art* and his other aesthetic studies in general remain his most famous work to this day, his primary interest was always in ontological questions (his work *The Controversy over the Existence of the World* of 1947–1948 can rightly be considered his most important work in this regard). His interest in the problems of a literary work, or any piece of visual art or film, were, for him, merely suitable examples for the demonstration of what were, first and foremost, philosophical problems. The most important philosophical question to which Ingarden devoted himself was the issue of the conflict between idealism and realism.

For this reason, our publication is, of Ingarden's extensive work, devoted merely to the conclusions arising from *The Literary Work of Art* and *The Cognition of the Literary Work of Art* which represent the basic source of his conception of a literary work. In the first of these texts, Ingarden formulates the fundamentals of his ontological conception of the literary work of art, while in the second, following up from the first, he elaborates questions arising from this "ontological basis" for the problems of recognition of a literary work of art (i.e. the "epistemological basis"). In line with his phenomenological approach, he asks two questions in the very first sentence of *The Literary Work of Art*, and all his further work is, *de facto*, directed towards answering these questions: 1) what is the basic structure of a literary work? and 2) what are the forms of existence of a literary work? He applies this approach in an attempt to achieve a resolution to the problem of "what is a literary work of art?", the essence of which is not unproblematically an ideal entity, nor can it be considered merely a real entity – Ingarden believes that a literary work of art is an example of a purely intentional objectivity. He finds a basic structure in the "essential anatomy" of the work which is comprised of four heterogeneous stratas (the strata of sound structures, the strata of meaning units, the strata of schematized aspects, and the strata of represented entities) which then by the manner of their being (which we label the "physiology of the literary work" in line with Ingarden's terminology) are represented in their polyphonic nature. In *The Cognition of the Literary Work of Art*, Ingarden follows on from the conclusions made in *The Literary Work of Art* and develops their epistemological consequences, first and foremost in connection with the term concretisation which can be understood as the process of reading.

In Anglo-American philosophy and aesthetics, six basic topics from Ingarden's theory, which are more systematically developed, can be found: 1) stratification, 2) intentionality, 3) quasi-judgements, 4) concretization and points of indeterminateness, 5) aesthetic attitude, aesthetic object and aesthetic experience, and 6) aesthetic value and criterion of assessment. There are a number of remarkable facts here: interest in these topics from Anglo-American scholars differs in several instances from the focus of interest of continental scholars (for example, the great interest in points of indeterminateness in Europe contrasting with the lack of interest in the same topic in Anglo-American research); similarly, prob-

lems related to epistemological questions tend to be of greater interest to Anglo-Americans interested in Ingarden's theory, in spite of the fact that the focal point of Ingarden's theory lies, first and foremost, in the ontology of the literary work. The most remarkable aspect is the fact that the Anglo-American reception is characterised by the repeated occurrence of annotations on Ingarden's work that strive to determine the consequences of Ingarden's theory to the assessment of literary works or to issues closely associated with artistic criticism.

Having gathered and reviewed the studies and objections of Anglo-American scholars, we can attempt to answer Chojna's question given at the beginning of our investigation. The reason for the unfamiliarity with Ingarden's conception of the literary work of art in the Anglo-American environment, in spite of interest in the issues examined by Ingarden, is more specifically both the generally limited acceptance of the phenomenological approach to the investigation of philosophical questions, which is reproached for its lack of clarity and the ambiguous nature of certain terms and their meanings, and criticism of the lack of applicability of such knowledge in questions associated with practice, such as, for example, art criticism.

We have, therefore, attempted to gain an insight into Ingarden's theory of the literary work of art in the light of the above. We have studied Ingarden's conception with a view to the critical comments of it, and have tried to shape it into arguments that might contribute to an unambiguous definition of certain terms and issues. We have, by means of this process of "argumentation", created a kind of Ingarden theory that might be better accepted within the environment of Anglo-American philosophy and aesthetics or within the discourse of analytical philosophy. In connection with the second objection, we have taken as our starting point the conception of analytical aesthetics as presented by Monroe Beardsley which emphasises its close correlation with art criticism. We have attempted, against the example of a specific text and criticism of it, to define criteria which may be important in the assessment of a literary work of art on the basis of Ingarden's theory.

Ingarden's conception of the literary work of art remains to this day, in terms of its coherence, an unsurpassed attempt at resolving the ontology of a literary work of art, expanded to take in epistemological issues. Ingarden's work soon attracted extensive comment in the European environment, though his contribution has been neglected in the world of Anglo-American philosophy and aesthetics and, by extension, within the scope of analytical discourse. Despite the differences in the approaches of the phenomenological current and philosophical currents shaping the nature of Anglo-American philosophy, Ingarden's theory can be considered useful and worthy of study in many regards within the framework of analytical discourse.

VĚDECKÁ REDAKCE MU

prof. PhDr. Ladislav Rabušic, CSc. (předseda)
Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.
prof. PhDr. Petr Macek, CSc.
PhDr. Alena Mizerová

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.
doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Mgr. David Povolný
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. David Trunec, CSc.
prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.
Mgr. Iva Zlatušková (místopředsedkyně)
doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FF MU

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
(odpovědná redaktorka Spisů FF MU)
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
(tajemnice ediční rady, výkonná redaktorka
Spisů FF MU)
doc. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.
prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
doc. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

Angloamerická recepce

Ingardenova pojetí
uměleckého literárního díla

Hana Řehulková

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA roku 2015

v edici **Spisy Filozofické fakulty** Masarykovy univerzity / číslo 441

Odpovědná redaktorka / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Tajemnice redakce / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Grafická koncepce edice a návrh obálky / Pavel Křepela

Sazba / Dan Šlosar

Vydání první / 2015

Náklad / 150 výtisků

Tisk a knihařské zpracování / Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-210-8058-4

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8058-2015



#441