

FILOSOFIE UMĚNÍ ROMANA INGARDENA

ANTON MOKREJŠ

V posledních letech jsme svědky rostoucího zájmu o filosofické a hlavně estetické dílo Romana Ingardena. Především jeho estetické práce vycházejí v nových reedicích a jako by teprve v posledních letech dosáhly plného a adekvátního uznání. Tato v jistém smyslu opožděná recepce a uznání nejsou náhodné. Už skutečnost, že Ingarden důsledně zkoumá estetickou problematiku v kontextu filosofickém, nese s sebou některé zvláštnosti ve způsobu, jakým estetické otázky ve svém díle tematizuje. V tomto smyslu lze říci, že Ingarden vlastně čistě estetické práce nepsal. Leckdy může mít čtenář dokonce dojem, že se Ingardenovi v prvním plánu o estetickou problematiku vůbec nejedná, že si na ní pouze ujasňuje a upřesňuje jisté filosofické téze a celou strukturu jejich předpokladů a důsledků.

Seznamujeme-li se s Ingardenovým estetickým dílem, míváme nejednou pocit, že Ingarden nahlíží estetickou problematiku současně z příliš velké dálky a odstupu (tj. diskutuje ji v kontextu tak otažitých otázek, že k estetickým fenomenům vlastně už nic obsažného nevypovídá), zároveň však k ní přistupuje příliš blízko a zaznamenává ji v jakýchsi fragmentárních zvětšeninách (tj. rozebírá natolik detailní otázky, že v této podobě ještě nebývají esteticky relevantní). Nicméně přes tento jistě neřidký dojem je Ingarden právem považován za autora původní a závažné estetické koncepce a jeho dílo si заслужuje, aby bylo pečlivě a pozorně studováno.

Co tedy Ingardena přivádělo k tomu, že s takovou tvrdošijností a mnohdy i za cenu jisté neatraktivnosti pro čtenáře analyzoval estetickou problematiku v úzkém kontaktu s tématy filosofickými? A hlavně, co tímto způsobem dokázal vytěžit pro oblast estetického myšlení?

Odpověď na první otázku se zdá být zřejmá a v globální podobě dává Ingardenovi za pravdu. Ingarden si uvědomuje, jak nejasná a nejistá je posavadní estetická teorie a jak přibližné a zatížené ekvivokacemi jsou i samotné její základní pojmy a výchozí předpoklady, a zároveň zastává názor, že cestou z nepříliš povzbudivého stavu estetického myšlení může být neokamžitě působivý a efektní výkon, nýbrž s perspektivou dlouhodobé kontinuity tvůrčí práce kalkulující budování základů. A zde se Ingardenovi rysuje nezbytnost, aby základní estetické předpoklady a pojmy byly skutečně radikálně osvětleny a analyzovány až do svých filosofických konsekvencí a souvislostí. Jenom takto — soudí — lze estetické myšlení postavit na opravdu solidní základy a otevřít mu možnost skutečné a plodné kontinuity.

Ač však lze v zásadě s Ingardenovým stanoviskem souhlasit, mohou přece jen vznikat pochybnosti, zda pro Ingardena charakteristický přístup k věci byl ve všech směrech šťastný a přinesl dalšímu vývoji myšlení plodné podněty. Neboť stejně jako lze souhlasit s názorem, že Ingardenovo dílo je školou kladení otázek, lze uvést leccos ve prospěch tvrzení — a náš bezprostřední čtenářský

dejem tomu občas také přitakává — že Ingarden leckedy jen násilně konstruuje problémy a jako by zaváděl někdy jenom prázdné a vyumělkované významové a věcné distinkce a propadal občas poněkud scholastickému pojmovému spekulování. Proto musíme uvážit dvě otázky. Předně, v čem tedy tkví osnova Ingardenova estetického konceptu a jaký je jeho přínos platnému estetickému myšlení? Dále, čím, jakými motivy a podněty se Ingardenovo pojetí uplatňuje, resp. může uplatnit v kontextu našeho estetického myšlení, a to hlavně v jeho současné vývojové fázi?

Dnešní stav estetického myšlení charakterisuje stále rostoucí povědomí o tom, že má-li se dobrat platných výsledků, musí být respektována nu'ná souvztažnost empirie a teorie a teorie a dějin. Potud se zdá být zřejmé aspoň to, že kardinální vztah „umění“ — „umělecké dílo“ neznámená ani aplikaci univerzálních charakteristik umění vůbec na jednotlivá umělecká díla, ani samozřejmý průzkum uměleckých děl jako před vším tázáním evidentních a v ukončenosti daných předmětů zkoumání. Ukazuje se spíše, že se tu jedná o jakési krohové odkazování „umění“ na „umělecké dílo“, neboť jen prostřednictvím uměleckého díla může být umění čímsi přítomným a skutečným, stejně jako o odkazování uměleckých děl na horizont umění, vždyť pouze jejich situovanost v tomto kontextu je činí tím, čím jsou. Jak se zdá, tento kruh může být principiálně procházen obojím směrem, tj. od umění přes umělecké dílo k umění, či obráceně, sotva však může být rozlomen.

A zde se vynořuje první pochybnost, zda Ingarden opravdu respektuje uvedenou souvztažnost, neboť při prvním pohledu by se zdálo, že pro'i tomu hovoří Ingardenovo zásadní odlišení analýzy ideje uměleckého díla vůbec a analýzy toho či onoho zcela konkrétního uměleckého díla.

Aniž bychom se pouštěli na rozlehlý a náročný terén problematiky ideálního bytí — jak ji Ingarden chápe — lze konstatovat aspoň tolik, že si Ingarden nebezpečí takové schizofrenní tematizace uvědomuje, a potud se mu pokouší výslovně čelit postupem, který podle jeho názoru neuzavírá další cestu poznání. Ingardenovi patrně neuniká to, že analýza ideje uměleckého díla může přinést pouze dosti povšechné téze, které se svou obecností budou při konfrontaci se zcela osobitým a konkrétním uměleckým dílem jevit jako prázdné a sotva o tomto díle cosi určitějšího vypovídající, avšak domnívá se, že při korektnosti analýzy lze touto cestou získat jisté poukazy, které nás tváří v tvář konkrétnímu uměleckému dílu orientují a umožní toto dílo teprve tematizovat a analyzovat. Analýza ideje uměleckého díla tak předpokládá současně uzpůsobenost ke skutečnému duchovnímu setkání s konkrétním uměleckým dílem, i schopnost jisté distance a rezervy, která umožní, abychom dílo začlenili do jakýchsi obecnějších souvislostí a kontextů. Korektiv živé umělecké zkušenosti je tedy pro badatele nezbytný, má-li se vůbec pohybovat v terénu, který hodlá analyzovat, avšak sebeintenzivnější umělecká zkušenost sama o sobě k tematizaci skutečné povahy umění a uměleckého díla nepostačuje, neboť má-li být naše oblast opravdu osvětlena, je třeba umělecké dílo uvést do řady souvislostí a vztahů, které teprve umožní, aby vystoupilo ve své osobité povaze. Není tedy podstatné, zda o uměleckém díle uvažujeme ve zdánlivě zcela

odlehlem a abstraktním kontextu, pokud ovšem respektujeme prostor, ve kterém je dílo situováno (tj. neumísťujeme je do prostoru, jenž mu neodpovídá), a pokud současně naše téze — třebaže zprvu pouze povšechné a málo obsažné — umožňují, abychom se k tomuto terénu situovanosti uměleckého díla přiblížovali.

V tomto osvětlení se tedy pokusíme pochopit a vymezit strukturu Ingardenovy filosofie umění.

Východiskem Ingardenových úvah je otázka, rozvinutá především v knize *Umělecké dílo literární*, zda je umělecké dílo (v tomto případě literární) reálnou či ideální předměností, nebo předměností nějakého zvláštního druhu, tj. problém, který má svůj přesný smysl v jistém filosofickém kontextu. Jaké výhledy na umělecké dílo nám Ingarden svou analýzou problému otevírá?

Hned na počátku narážíme na skutečnost, že umělecké dílo není nikterak samozřejmým předmětem, který by se nám neproblematicky a bez potíží ukázal. K tomu, abychom si pro ně vůbec osvobodili pohled a mohli je rozpoznat, si teprve musíme vytvořit předpoklady. Je třeba se vzdát různých zdánlivě tak samozřejmých představ a nepředpojatě uvážít, co nám naše zkušenost o uměleckém díle opravdu říká. Tím ovšem neklademe své zkušenosti jednoduchou otázku, za kterou by následovala stejně jednoduchá odpověď. Zprvu nevíme nic víc než to, která díla z dosud nejasných důvodů považujeme za díla umělecká. Toto nejasné vědění nemusí být ve všech ohledech nepochybné, nicméně nám dovoluje, abychom aspoň vytkli, co k uměleckému dílu evidentně nepatří.

V tomto směru nepatří k uměleckému dílu především jeho autor jako konkrétní osoba, se vším, čím je jeho individuální podoba určena, co ho potkává a co prožívá. Poznaček, že autor a jeho dílo jsou dvě heterogenní předmětnosti, existující v rozdílných kontextech, se zdá být triviální, avšak stále se ještě nedosáhlo toho, aby byl ve všech svých konsekvencích plně respektován. K uměleckému dílu dále nepatří divák se svými prožitky a psychickými stavy. Dílo sice odkazuje na diváka a je utvářeno k tomu, aby s ním divák vstoupil do živého duchovního styku, avšak při tomto setkání uplatňuje svůj vlastní hlas a musí být v této své přítomnosti respektováno. Ani zde tedy nevede cesta k dílu z obsahu divákovy psychiky, nýbrž dílo samo rozhoduje o tom, co mu z divákových reakcí odpovídá a co je pouhou subjektivní libovůlí (třebaže z těch či oněch důvodů pro diváka významnou). Konečně — říká Ingarden — musí být z uměleckého díla vyloučena sféra předmětů a skutečností, které mohou být případně považovány za jakýsi předobraz toho, co se v díle předvádí a představuje.

Co jsme tímto vyloučením získali pro další analýzu uměleckého díla?

Především z toho neplyne, že dílo ztrácí jakýkoli vztah ke svému autorovi, divákovi a ke skutečnosti. Právě naopak, ostré odlišení díla a zmíněných polů vztáznosti by teprve mělo umožnit skutečné a diferencované osvětlení podstatných a faktických vztahů, které jsou ve hře. Až na tomto základě bude totiž možné přesně orientovat otázky a rozlišit jejich různé roviny a diferencované kontexty.