

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 odtazitých otázek, že k estetickým jevům 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 zasluhuje, aby bylo pečlivě a pozorně studováno.

Co tedy Ingardena přivádělo k tomu, že s takovou tvrdostí 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 dělin. Potud se zdá být zřejmé aspoň to, že kardinální vztah „umění“ — „umělecké dílo“ neznámá 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 kruhové 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

odlehlelém 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 předmětností, nebo předmětností 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. Poznaťte, 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 vztážnosti 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.

Globálně a ve zkratce řečeno, ukazuje se, že zcela jiný smysl má otázka po vztahu autor — dílo, odkazující k celé složitosti problematiky procesu tvorby, než otázka po vztahu dílo — autor, kdy teprve z analýzy díla a jeho ontologie lze otevřít cestu k otázce, jaká je přítomnost autora v díle. Obdobně se bude zásadně lišit vztah divák — dílo, který aktualizuje všechny možné postoje diváka k dílu (v jejich kontextu tvoří estetický postoj pouze jednu z možností, byť akcentovanou), od vztahu dílo — divák, který teprve otevírá cestu k otázce, jak je dílo uzpůsobeno k tomu, aby s ním divák vsoupil do živého kontaktu, a jakým způsobem na diváka dílo poukazuje. Konečně neméně radikálně odlišná bude souvztažnost skutečnosti a díla, ve které je dílo začleňováno do kontextů a vazeb skutečnosti, od vztahu díla a skutečnosti, kdy dílo svojí výstavbou jistým specifickým způsobem ke skutečnosti odkazuje.

Ingardena samozřejmě zajímá především druhá verze každé ze tří alternativ, neboť je to umělecké dílo jako předmět zvláštního druhu, co ho zajímá a co usiluje tematizovat.

Odtud se otevírá základní struktura problematiky, již se Ingarden zabývá. Je to v první řadě otázka, jaký charakter a ráz má umělecké dílo jako předmět s osobitým způsobem existence a s osobitou výstavbou. Do tohoto okruhu spadají tři z Ingardenova hlediska centrální problémy, které tvoří jakousi osnovu dvou jeho hlavních prací z oblasti filosofie umění — *Umělecké dílo literární* a *Zkoumání k ontologii umění*.

Umělecké dílo se Ingardenovi jeví být předmětem sestávajícím z řady heterogenních komponent, které je třeba v případě jednotlivých druhů uměleckých děl přesně rozpoznat a určit jejich vzájemné vztahy. Tuto problematiku Ingarden formuluje a zkoumá jako otázku vrstevné výstavby uměleckých děl.

Jestliže se však umělecké dílo komponuje z heterogenních složek, nelze pak obejít otázku, jakým způsobem se tyto komponenty spojují do organického celku, neboť umělecké dílo zřetelně rozpoznáváme jako něco organicky uceleného. Klade se tedy otázka, jak se heterogenní vrstvy uměleckého díla spojují do jednotného celku a jakou povahu celek uměleckého díla má.

V těsné souvislosti s tím pak narážíme na další podstatný problém ontologie uměleckého díla. Neboť platí-li umělecké dílo za něco, co je vůči prožitkům autora i diváka transcendentní, co nelze rozložit a převést na komplex prožitků a jejich obsahů (vždyť prožitky se nepopíratelně orientují na umělecké dílo a jsou jím usměrňovány a nesený), musíme výslovně v celé rozvinuté struktuře předpokladů a důsledků zkoumat problém identity uměleckého díla. Proto otázka, v čem spočívá identita uměleckého díla a čím je zaručena a umožněna.

Problematiku vrstevné výstavby uměleckého díla Ingarden v celé šíři analyzuje především na uměleckém díle literárním. Zkoumání literárního díla mu poskytlo základní náhled vrstevné skladby uměleckých děl a jeho výsledky lze rozpoznat i v pozadí těch výzkumů, ve kterých se Ingarden zabývá uměleckými díly dalších druhů umění. Pomineme-li však otázku — nikoli ovšem nepodstatnou — zde se Ingarden při svém přístupu k neliterárním uměleckým dílům nedává neúměrně a jednostranně vést analogiemi, jež mu nabídlý analýzy uměleckého díla literárního, musíme uvážit, jaké esteticky

relevantní motivy z problematiky vrstevné výstavby uměleckého díla vytěžil.

Sama idea heterogennosti komponent, z nichž umělecké dílo sestává, je jistě plodná. V případě uměleckého díla literárního nejenom umožnila zřetelně odlišit čtyři základní vrstvy literárního díla, z nichž každá má svůj osobitý podíl na jeho výstavbě, nýbrž zároveň pootevřela výhled na otázky v estetickém kontextu velice podstatné. Rozhodující je evidentně poukaz na centrální úlohu jazykové složky, a to především složky významové. Právě analýza složitě souhry významových elementů různých stupňů a jejich intencionálních korelátů otevřela Ingardenovi cestu k ostrému odlišení fiktivního světa uměleckého díla a umožnila mu studovat způsoby jeho artikulace.

Ingarden si samozřejmě uvědomuje, že mezi světem uměleckého díla a skutečným světem existují mnohé souvislosti, vztahy a analogie, vidí však zároveň, jak nezřetelné a vágní chápání a odlišení světa uměleckého díla s sebou nese řadu předsudků a nedorozumění, která znemožňují posoudit, čím umělecké dílo ve skutečnosti je. Snaží se proto důsledně ukázat, jak svět uměleckého díla literárního vzniká na základě a z moci jazykového materiálu a jeho organizace, a jak musí být v této genezi ve všech svých komponentách a charakteristikách studován, abychom si nedali zablokovat pohled na dílo setrvačnými, avšak vytrvale přežívajícími předsudky o povaze uměleckého díla a jeho vztahu ke skutečnosti.

Musíme mít ovšem na paměti, že se Ingarden především snaží očistit a připravit terén, a proto leckdy začíná u otázek, jež se nám jeví jako v estetickém kontextu prázdné a nevýznamné (viz třeba jeho centrální kapitola z *Uměleckého díla literárního* o vrstvě významových jednotek). Vždyť na př. celou analýzu vrstvy jazykových významů jakoby nedosáhl nic víc než zjištění a quasi-modifikaci všech vět uměleckého díla literárního.

Uvědomíme-li si však, že právě na základě tohoto zjištění lze teprve přesněji pochopit smysl metafory o uměleckém díle jako v sobě spočívajícím světě, který může být jen jako celek a na základě své vlastní výstavby a organizace uváděn do dalších signifikantních souvislostí, vidíme, že tu Ingarden zahlédl problematiku plodnou a perspektivní.

Odtud bylo pak už možné otevřít výhled na zvláštní povahu představovaných předmětů a představovaného světa vůbec, s akcentem na jeho osobitě intencionální ráz. Ingarden i tu problematiku spíše otevírá a připravuje, než aby ji v celé šíři rozvinul a vytěžil. Analýza míst nedourčenosti představovaného světa, jeho aspektové tvárnosti, zvláštní povahy znázorněného času a prostoru, vrcholící poukazem na úlohu znázorněných předmětů při prezentaci metafyzických kvalit, má v první řadě naznačit, v jakém směru problematika leží a kam se bude třeba zaměřit při dalším bádání. Naproti tomu vlastní Ingardenovy analýzy a rozborů — ostatně neobyčejně inspirativní už svou odstíněností a vyčištěným smyslem pro jemné nuance — mají hlavně dokumentovat, že se tu nejedná o problémy, odvozované na základě apriorní myšlenkové konstrukce, nýbrž vyrůstající a vytěžené z živého náhledu oblasti uměleckých děl.

I v této rovině ovšem Ingarden dokázal využít svých výsledků k diskusi vlastní estetické problematiky. Mám tu na mysli Ingardenovy úvahy o problému

obsahu a formy uměleckého díla, o otázce „pravdivosti“ v umění a o problematice tzv. ideje uměleckého díla. Také zde však je příznačné, že Ingarden zjevně nemá ambici podat jednorázové řešení problému. Spíše usiluje o to, aby celou diskusi teprve otevřel a situoval do odpovídajících kontextů rozlišením jednotlivých problémových komplexů, které se za těmito globálními pojmy a vlastně jenom slovy skrývají, a aby se zároveň neztratilo ze zorného pole to specifické, oč v otázce běží, totiž zvláštní povaha uměleckého díla a jeho osobitá výstavba.

Ve všech těchto souvislostech se pak ukazuje, že Ingardenovo radikální odlišení analýzy ideje uměleckého díla a rozboru konkrétního díla míří zcela nepochybně k tomu, vypracovat dosti hustou a kompaktní soustavu vodítek a poukazů jako jakýchsi koordinát prostoru, ve kterém lze každé konkrétní umělecké dílo, jež je posledním a rozhodujícím objektem teoretického zájmu v oblasti estetického myšlení, postihnout a v celé jeho konkrétnosti analyzovat.

Myšlenka kompozice uměleckého díla literárního z řady heterogenních vrstev s sebou ovšem nese množství plodných implikací. Nejenže umožnila zřetelně a diferencovaně postihnout další podstatnou skladebnou vlastnost uměleckého díla literárního, totiž jeho rozpětí od počátku ke konci (právě vrstevná skladba díla poskytuje bohaté interpretační možnosti k analýze fázového uspořádání díla a k postižení složitě komponované dynamiky díla), nýbrž vyzvedá do centra pozornosti problém díla jako jednotného a organického celku.

V jistém smyslu na otázku jednotnosti díla upozorňuje už samotné fázové uspořádání díla, akcentující momenty celkové komponovanosti a vnitřní dynamiky díla. Avšak vrstevná skladba díla nabízí ještě další výrazné poukazy.

Především je zjevné, že rozlišené vrstvy díla neleží lhostejně a staticky vedle sebe. Zřetelně se totiž rysuje jakási hierarchie vrstev; ne ovšem tolik ve smyslu větší či menší závažnosti jejich podílu na celku díla, nýbrž v tom smyslu, že vrstva takzvaně nižší (hierarchie postupuje od vrstvy zvukových útvarů až k vrstvě znázorněných předmětů), uchovávajíc si svoji autonomii, současně se stává čímśi průhledným a průhledným, co teprve otevírá a umožňuje výhled na zbývající vrstvy vyšší, takže celé dílo pak má ráz jednotného a přece několikanásobně opalizujícího prostředí, jímž probleskává jeho celkový smysl jako cosi ustrojeného a ustaveného zřetelnou spoluúčastí každé z jednotlivých vrstev díla.

Nadto heterogenní vrstvy díla (vrstva zvukových útvarů, vrstva významových jednotek, vrstva schematizovaných aspektů a vrstva představených předmětů), právě proto, že nejsou od sebe ostře odlišeny a nestejnorodé, spolu vstupují do rozmanitých harmonií a disharmonií, vytvářejí mezi sebou napětí rozličných podob a intenzity, a to vše upozorňuje na zvláštní ráz jednoty uměleckého díla jako svérázné polyfonní harmonie, na níž se každá z vrstev díla podílí svým osobitým „hlasem“. Právě v této polyfonní harmonii hodnotových a esteticky valentních kvalit spatřuje Ingarden to, co vedle prezentace metafyzických kvalit činí z díla dílo umělecké, a v ní také shledává objektivní korelát estetického postoje.

Na tomto základě pak Ingarden rozvíjí svou polemiku s relativistickým a subjektivistickým pojetím uměleckých a estetických hodnot.

Pracuje tu s dvojitým rozlišením, jednak s distinkcí hmotná věc a umělecké dílo (na př. malba jako reálná věc vytvořená z nějakého materiálu a na základě jeho organizace a obraz jako intencionální předmět svého druhu, který má základ své existence na jedné straně v malbě a zprostředkovaně v tvůrčí činnosti umělce, na druhé straně v percepční činnosti diváka), dále pak s distinkcí umělecké dílo a estetický předmět (tj. umělecké dílo tvoří jako organizovaný soubor možností a poukazů pro diváka podklad pro estetický předmět, ve kterém se tyto možnosti aktualizují). To mu umožňuje, aby respektoval podstatnou vztáženost uměleckého díla k odpovídajícímu naladění, postoji a aktivní participaci diváka, avšak zároveň, aby z toho neplynuly subjektivistické a relativistické konsekvence v pojetí uměleckého díla a jeho uměleckých a estetických hodnot.

Bylo-li umělecké dílo odlišeno od svého hmotného substrátu, pak tato distinkce s sebou nese podle Ingardenova přesvědčení důležité implikace.

Odtud plyne především poznatek, že musíme rozlišovat mezi tím, co nám umožňuje a zajišťuje intencionální přístup k jistému předmětu, a tímto předmětem samotným, a nedopustit, aby docházelo ke kontaminaci a záměně předmětových vlastností a charakteristik dvojího typu. V tomto smyslu se umělecké dílo jeví být něčím radikálně odlišným od reálného předmětu a v něm zakotvených vlastností a momentů, totiž právě útvarem intencionálním.

Když Ingarden své stanovisko argumentuje, polemizuje v první řadě s přesvědčením, že objektem estetického prožitku je *totéž*, co je předmětem reálného světa a jako takové objektem naší činnosti nebo našeho poznání. Vněm rozkvetlé zahrady a s ním spjatý estetický požitek nedokazuje — jak soudí —, že objektem estetického zájmu je reálný předmět jako takový a jeho percepce. V těchto někdy poněkud matoucích případech musíme při své analýze postupovat velice obezřetně, abychom předmětu estetického zájmu *nepřisuzovali* žádnou z vlastností, jež mu nepřísluší, a zároveň dokázali s dostatečnou výrazností vytknout ty, které jej *charakterizují*.

V daném případě to znamená, že při estetickém požitku od určitého reálného předmětu sice vycházíme, avšak začínáme-li jej vnímat esteticky, že už u něho jako u pouze reálného předmětu nesetrváváme, nýbrž pokročili jsme za něj a nad něj. Ingarden tu hovoří o *kvalitativní individuálnosti* estetického předmětu vůbec a uměleckého díla speciálně, a právě v ní vidí základ toho, že umělecké dílo má ráz zvláštním způsobem nečasové předmětnosti, tj. že je sice něčím individuálním, avšak tuto individuálnost musíme postihovat odlišným způsobem, než jakým postihujeme individuálnost reálných předmětů.

Dále platí, že umělecké dílo musí být jako intencionální útvar odpovídajícím způsobem konstituováno v příslušných aktivitách percipujícího. Z toho však nikterak nevyplývá, že by dílo bylo něčím neuchopitelným, co se rozplývá do nezřetelné, proměnlivé a pouze subjektivně podmíněné množiny svých podob, že by tedy postrádalo jakoukoliv identitu. Je ovšem třeba pozitivně stanovit, v jakém smyslu lze o identičnosti uměleckého díla hovořit (významnou analýzu

uvedené problematiky podává Ingardenova studie o hudebním díle, začleněná do *Ontologických zkoumání umění*), v čem identita díla spočívá a jak je zakořeněna. Povšimneme si tedy, jakým způsobem Ingarden zmíněnou problematiku rozvíjí v souvislosti s uměleckým dílem z oblasti hudby (analogickou problematiku literárního díla Ingarden rozebírá v závěrečných kapitolách *Uměleckého díla literárního*).

Jako východisko slouží Ingardenovi trojí rozlišení:

1. hudební dílo jako umělecký útvar, chápán přesně tak, jak je intencionalně určeno prostřednictvím notového zápisu;
2. hudební dílo jako ideální (optimální) estetický předmět;
3. hudební dílo jako konkrétní estetický předmět.

O hudebním díle v prvním významu slova lze říci, že tu máme co činit se schematickým předmětem, u něhož je třeba především stanovit, co je na něm určeno jednoznačně a jaká místa nedourčenosti obsahuje. Blížší analýza ukazuje, že hudební dílo v podobě intencionálního korelátu partitury tvoří pouhé schéma, v mnoha směrech mezerovité, ovšem také v průběhu dějin bezpochyby neměnné, jež však v tomto tvaru slyšet nelze (partituru můžeme sice číst, avšak i tehdy dochází k nelibovůliému doplňování schématu představovanými jednotlivostmi). Identita pouhého schématu — ač není pro náš problém bez významu — tedy nedosahuje, aby zanikly pochybnosti o identitě vlastního díla. Vždyť během času dochází bezpochyby k rozličným obměnám, jak na ně poukazuje už komplex v průběhu dějin se měnících „reprodukcí“ a „interpretací“ téhož díla.

Samozřejmě, provedení díla v mnoha ohledech překračuje pouhé schéma díla, ježto jeho místa nedourčenosti tak či onak vyplňuje. Objevuje se tedy problém vztahu díla a jeho provedení (jakási analogie vztahu uměleckého díla a jeho konkretizace v percepci diváka). Sotva tu lze operovat s představou „nejvěrnějšího“ provedení, v jejímž pozadí se rýsuje pojetí uměleckého díla jako jednoznačně utvářeného „ideálního estetického předmětu“, totiž právě toho, který chtěl jeho tvůrce údajně „bezpochyby“ vytvořit. Dílo se zjevně vymyká z dosahu tvůrce — i toho nejgeniálnějšího (autor díla není ani jeho nejpovolanějším interpretem, ani své dílo nemůže v celém rozsahu jeho možností znát) — proto patrně nelze řešit problém jeho identity touto cestou.

Schůdnější se zdá být cesta konfrontace schematické podoby díla s jeho konkrétními provedeními, neboť ta naznačuje důležitou skutečnost: ač se dílo jeví být v prvé řadě schematickým útvarem, určeným partiturou, jeho obsah se tím nevyčerpává. Místa nedourčenosti vyskytující se ve schematické osnově díla sama předurčují způsob *možného* vyplnění. Samo dílo však představuje — jak víme — organický celek, a tak mezi těmito rozličnými možnostmi dourčení vznikají rozmanité vazby a napětí, harmonie i disharmonie, které řadu z izolovaného hlediska možných vyplnění eliminují.

Vidíme tedy, že hudební dílo je sice schematickým útvarem určeným partiturou, avšak tento útvar musíme chápat v jeho *plném* obsahu, tj. spolu se všemi *možnostmi dotvoření*, jež místa nedourčenosti — jejich harmonie a disharmonie — předznamenávají. Aby však nedošlo k omylu, k dílu nepatří

pouze ty z možností, které vedou k pozitivně hodnotným konkretizacím, nýbrž i ony, jež podmiňují konkretizace negativně hodnotné. (Proto se *umělecká* hodnota díla jeví jako jistá výslednice celého komplexu hodnot a jejich opaku, jež mohou být v konkretizacích aktualizovány.) Identitu díla tak zajišťuje nejenom schematická osnova díla, nýbrž i jí odpovídající rozptýl možností, jež v nemensi míře determinují plný obsah díla.

Naznačená téze, jednostranně interpretována, by však s sebou mohla nést krajně relativistické konsekvence a mohla by být vykládána tak, že ve skutečnosti znamená opuštění myšlenky identity díla. Musíme proto ještě uvážit problém hranic variability díla.

Dílo mívá zjevně pro každého z posluchačů odlišnou tvářnost a také těmž posluchači se během času jeví v rozličných podobách. A máme přirozenou tendenci považovat v konkretizaci se jevící „tvářnost“ díla za jeho vlastní podobu. Na druhé straně se stejně nepopíratelně utvářejí určité stereotypy ve způsobu percepce díla, ustavuje se jakési jeho syntetické pojetí jako intencionální korelát mínění celého *společensví* posluchačů a interpretů, podmíněného komplexem intersubjektivních vazeb a ovlivnění. Tato pojetí se postupně stávají jakýmsi *regulativními ideami*, ovlivňujícími přístupy k dílu a způsoby jeho interpretace. A bezpochyby se v proměnách času — právě vlivem nových tvůrčích impulsů — mění. Tímto způsobem dochází ke svébytnému dějinnému procesu postupné proměny hudebního díla jako *intersubjektivního*, vzhledem k jistému hudebnímu *společensví* relativního *estetického předmětu*. Co na pozadí uvedených skutečností ještě může znamenat představa identity uměleckého díla?

Uvážíme-li znovu výsledky posavadní analýzy, ukazuje se, že hudební dílo a umělecké dílo vůbec je v jistém smyslu z horizontu dějin vyňatým a naddějinným útvarem, třebaže v konkrétním čase vzniknuvším a dějinně podmíněným. Dějinný proces domnělých proměn díla samotného pak ve skutečnosti znamená pouze proces postupného odkrývání a aktualizace neustále nových možností díla jako těch jeho potencionálních podob, jež přísluší k jeho schematické osnově. Jednotlivé doby pak v kontextu s celou svou typickou soustavou kritérií a hodnot toliko aktualizují a akcentují ty či ony možnosti díla, avšak stále zůstává otevřena možnost ověřit si, zda se ještě jedná o do-tvoření díla v rámci hranic jeho variability.

Na tomto základě také zřetelněji vystoupí smysl Ingardenova rozlišování mezi uměleckým dílem jako takovým a uměleckým dílem jako estetickým předmětem, na jehož horizontu se rýsuje Ingardenovo protirelativistické a protisubjektivistické pojetí estetické hodnoty. Nejprve je třeba uvážit vztah uměleckého díla a jeho konkretizace. Umělecké dílo je útvarem jenom potenciálně ukončeným a konkretizace je v různých ohledech doplňuje a dotváří. Dílo nelze sice zaměňovat s pouhou jeho schematickou osnovou (jeho obsah je v tomto směru mnohem bohatší a zahrnuje i celý komplex potencialit), avšak na druhé straně není ani totožné se žádnou ze svých konkretizací, byť sebe korektivnější. Se vším důrazem se tedy klade problém, jak od sebe odlišit dílo a jeho konkretizaci a jak vymezit jejich vzájemný vztah. Problém se

zdá být o to složitější, že s uměleckým dílem lze esteticky obcovat a živě je postihnout pouze v podobě jedné z jeho možných konkretizací (kromě toho lze ovšem umělecké dílo poznat — postihnout je v kontextu poznávacích aktivit, tj. „rekonstruovat“, sr. § 63 *Uměleckého díla literárního*).

Už samotná konkretizace ovšem není ničím toliko subjektivně podmíněným na základě divákova přís'upu a aktivity. Konkretizace sice jde v mnoha ohledech nad a za přís'usné dílo, které doplňuje a dotváří, avšak i při sebe-volnějším přís'upu ji divák pocituje jako živou podobu díla, tj. právě jako jeho konkretizaci. Spíše tu často dochází k záměně podoby konkretizace a podoby díla.

Odlišit tedy musíme konkretizaci díla od způsobu, jakým se dílo v konkretizaci jeví a rozvíjí. V každém případě lze zjiš'tit, že konkretizace jednak obsahuje oproti dílu něco navíc, a to jak prvky, jež v díle skutečně obsaženy nejsou, avšak dílo je připouš'tí (dílo je dotvořováno ve smyslu svých možností a poukazů), tak i prvky, které bývají dílu zcela cizí a mnohdy směřují proti jeho smyslu (konkretizace dílo překrývá a zakrývá). Dále pak, že žádná konkretizace nesahá tak daleko jako samotné dílo a nemůže vyčerpat všechny možnosti, jež jsou v něm pohotově a divákovi se nabízejí. Umělecké dílo jako toliko potenciálně ukončený výtvor se tak sice v úhrnu konkretizací vyjevuje ve svých možnostech, avšak takovým způsobem, že vždy můžeme odlišit dílo jako východisko konkretizace od vlastní konkretizace.

Konkretizace má však ještě svou druhou stránku. V procesu aktualizace možností, jež dílo nabízí, a vůbec celého dotváření díla, se postupně konštituuje konkrétní estetický předmět, k němuž slouží umělecké dílo jako východisko. Tento předmět znamená něco víc než samotné dílo, a k tomu, aby vznikl, musí dílo projít přímou estetickou zkušeností (na rozdíl od intelektuálního estetického soudu, který vlastně jenom odhaduje estetické možnosti díla). Estetický předmět se takto jeví být výsledným skloubením esteticky valentních kvalit, jež se v průběhu estetického zakoušení díla postupně ustavily. Obrat o skloubení kvalit naznačuje, že se nejedná o pouhou množinu kvalit, nýbrž o jejich sjednocení a organickou skladbu (to ovšem nevylučuje, že se nemůže ustavit jejich opak — estetický předmět totiž nemusí být nutně pozitivně hodnotný — i když jistá míra a určitá podoba disharmonie a napětí nemusí být v rozporu s pozitivní hodnotností předmětu). Na tomto podkladě pak Ingarden rozvádí své, již zmíněné rozlišení mezi uměleckými a estetickými hodnotami díla.

Umělecké hodnoty díla vymezuje jako hodnoty relativní, vztažné. Jsou to hodnoty prostředku, který vede k jistému cíli, a po'ud jsou součástí díla toliko z h'lediska estetické hodnoty, realizované v estetickém předmě'tě. *Umě'ecká hodnota díla* bývá tedy obsažena v těch jeho momentech, jejichž projevy — vnímá-li je divák s patřičnou uměleckou kulturou a odpovídajícím způsobem kultivovanou sensibilitou — jsou *prostředkem* aktualizace estetiky valentních kvalit a estetických hodnotových kvalit v příslušném předmě'tě, který tvoří jakousi nadstavbu zmíněných momentů a souvisí s nimi (v jistém směru je osmysluje a propůjčuje jim jejich funkci).

Kdežto *estetická hodnota* uměleckého díla (jako estetického předmětu!) je hodnotou *absolutní*, neboť „hodnota estetického předmětu není hodnotou prostředku, který vede k nějakému cíli, není něčím, 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 samotného estetického předmětu. Proto také, uznáváme-li tuto hodnotu a chceme-li jí být právi v aktech emociální odpovědi, musíme zůstat v co nejtěsnějším kontaktu s estetickým předmětem a omezit se pouze na něj“ (viz *O poznávání literárního díla*, § 24). Ingarden v této souvislosti razí důležitou tézi, že estetická hodnota nezávisí na hodnocení, nýbrž na určitých konkrétních kvalitách, ztělesněných v estetickém předmětě, tj. estetická hodnota *není produktem* hodnocení a hodnocení není jejím bytostným základem. Samozřejmě, estetický předmět se konstituuje na základě určitého díla a při aktivní participaci diváka, prodávajícího jistou estetickou zkušenost. To způsobuje, že se estetický předmět konstituovat může nebo nemusí, avšak jestliže se ustavil, je v něm estetická hodnota přítomná nezávisle na jeho vztahu k divákovi. Potud nezávisí na *subjektivním ocenění* hodnoty, naopak, toto hodnocení je možné až na základě zkonstituovavšího se estetického předmětu a znamená už jistou nadstavbu nad estetickou zkušeností, která proběhla a ve které se estetický předmět ustavil. Právě proto hodnocení nemůže estetickému předmětu nic přidat, ani v něm něco vyvolat, a může ho toliko v té či oné míře vysílnout (to už nezávisí jenom na příslušném uměleckém díle a jeho estetické percepci; do hry vstupují vlivy, jež strukturují celou situaci vnímání, na př. určité sociální podmínky, jisté kulturní stereotypy a obecně uznávané regulativní ideje a divákův vztah k nim, politické tendence a pod.).

Teprve na tomto základě, tj. teprve tehdy, pochopíme-li, že jak umělecké dílo tak estetický předmět jsou zvláštním způsobem intencionálně budovanými útvary, a jsme-li s to v celé šíři a dostatečně diferencovaně studovat podmínky jejich konstituce, lze adekvátně postihnout objektivnost estetické hodnoty a platný způsob jejího poznání.

V základě tedy stojí téze, že estetický předmět je nám v konečné fázi estetické zkušenosti opravdu dán (na podkladě celé řady prožitků, které lze samy o sobě i v jejich skloubení a souznění studovat), aby k tomu však mohlo dojít, musí být tento estetický předmět ve zmíněných prožitcích nejprve *zkonstituován*, a potud to nikdy není předmět, který *proste nacházíme* jako daný ve smyslovém vněmu.

A tak ač si Ingarden uvědomuje (či snad právě proto), že nelze bezmyšlenkovitě ztotožňovat ve smyslu pozitivistické tradice problém pravdivosti a problém verifikovatelnosti, může na základě svého pojetí estetických hodnot podnětným způsobem otevřít otázku jejich platného poznání.

Jedná se vlastně o dva centrální problémy. Předně o otázku, zda je estetický předmět „věrným“ dotvořením uměleckého díla, které mu slouží za podklad, tj. problém „správnosti“ jeho konstituce. Za druhé o to, zda jsme schopni zkonstituovaný estetický předmět, respektující jeho kvalitativní jedinečnost a aniž bychom rozrušili jeho fragilní a komplikovanou výstavbu, adekvátním

způsobem poznat a toto poznání vhodným (tj. povaze věci odpovídajícím) způsobem tlumočit a objektivizovat.

Odpověď na první otázku plyne v zásadě už z toho, co jsme z Ingardenových tezí ve zkratce reprodukovali. O „věrnosti“ estetického předmětu vzhledem k odpovídajícímu uměleckému dílu můžeme skutečně smysuplně hovořit, a to v následujícím významu: Estetický předmět je „věrnou“ konkretizací odpovídajícího uměleckého díla tehdy, jestliže

1. v sobě obsahuje rekonstrukci těch momentů, jež uměleckému dílu fakticky přísluší a jsou jednoznačné a aktuální;

2. při dotvořování a odstraňování míst nedorůčenosti (to však — jak víme — nemůže být nikdy úplné) setrvává v mezích variability, jež samotné dílo předurčuje;

3. tato místa nedourčenosti odstraňuje a vyplňuje takovým způsobem, že při tom respektuje jejich strukturní souvislosti a spojitosti a činí tak v souladu se základním stylem díla (tj. respektuje organičnost celku díla);

4. estetický předmět jako aktualizace díla v sobě obsahuje právě ty jeho momenty, jež se nacházejí v díle ve stavu potenciální ukončenosti, a respektuje-li jejich souvislosti a vztahy, jak je dílo předznamenává.

Pokud jde o otázku druhou, rysuje se tu celý komplex problémů. Podstatné je především, že podle Ingardenova přesvědčení lze možnost platného estetického poznání zajistit pouze tehdy, pochopíme-li jeho spojitost s estetickou zkušeností a jeho návaznost na ni. Není náhodné — soudí Ingarden — že právě ten, kdo estetickou zkušenost nezaznamenal, kdo nezná nebo si aspoň nevšímá způsobu, jakým se konkrétní estetické hodnoty samy odhalují, kdo nerozpoznal, v čem spočívá vlastní výkon estetického prožitku a zaměřuje svoji pozornost toliko na pouhé soudy o esteticky valentních předmětech, bývá také argumentům estetického subjektivního relativismu mnohem přístoupnější a cítí se proti němu bezbranný. Právě živá estetická zkušenost nám totiž umožňuje, abychom neztratili ze zorného pole předmět našeho zájmu a poznání. A zde se otevírá první problém (vlastně komplex problémů) poznání estetických hodnot.

Estetický předmět aktualizovaný v průběhu estetické zkušenosti k nám má charakteristický vztah; jedná se o něco, co lze nejspíš vysítnout obrazným označením jako *bezprostřední blízkost* estetického předmětu. Tu sice nelze během estetického poznání uchovat v její aktuální plnosti, avšak nesmí být ani zcela potlačena a vyřazena ze hry. To s sebou nese některé osobité rysy estetického poznání, z nichž je nejdůležitější, že v něm musí zůstat zachována *hierarchie výraznosti*, charakteristická pro strukturně členěné kvalitativní skloubení esteticky valentních momentů, neboť právě ona kvalifikuje estetický předmět *chápaný jako celek*. Proto jsme odkázáni na *fenomenálně dané* kvality estetického předmětu, a proto také musí být estetické poznání vždycky názorné a bezprostředně spjaté s probíhající estetickou zkušeností (případně jí korigované), a zároveň *celostně analytické* (tj. vycházet z uchopení výsledné kvality skloubení a diferencovaně vyčleňovat v tomto skloubení jeho kvalitativní podklad).

Estetické poznání, probíhající v těsné návaznosti na estetickou zkušenost a její průběh (Ingarden v ní vyzvedá hlavně moment vstupní emoce, moment aktivního dotváření estetického předmětu jako kvalitativního, strukturovaného celku a moment estetické emociální odpovědi a kontemplanace estetických kvalit), však neznamená jenom to, že jsme schopni předmět poznání *vidět* a rozpoznat. (I zde nás ovšem skutečnost, že musíme respektovat napětí a souvztažnost estetické zkušenosti a estetického poznání, staví před složité problémy, které je třeba v celé šíři analyzovat právě z hlediska možností a podmínek poznání.) To, co je nám v estetické zkušenosti *dáno*, musíme také objektivizovat, diferencovaným způsobem rozčlenit a analyzovat a nakonec pojmově uchopit v takové podobě, aby bylo možné poznání zprostředkovat dalším lidem. Zároveň se nesmí ziraťit ze zorného pole kvalitativní individuálnosti estetického předmětu, neboť toliko ta může být východiskem pro jeho případné další srovnávání s jinými předměty.

Potud klade estetické poznání neobyčejné nároky na adekvátní a plastické jazykové uchopení poznávaného předmětu, jemuž jazyk, jakým běžně disponujeme, není dostatečně uzpůsoben. Každý svébytný estetický předmět nás tak staví před úkol, najít komplex *nových pojmenování*, posilujících jeho charakteristické momenty, a vytvořit rozčleněný a vždy znovu budovaný systém souvztažností, v nichž se vnitřní skladba a strukturní členitost příslušného estetického předmětu adekvátním způsobem projeví. Jazyk tu totiž neplní jen funkci prostředku, umožňujícího intersubjektivní dorozumění a komunikaci, nýbrž má i úlohu nástroje, který zakládá a otevírá intersubjektivní *spolupráci* při získávání bezprostředního poznání.

Ani zde se ovšem není možno spokojit se subjektivistickou a relativistickou interpretací příslušné problematiky. Rozčleníme-li si tedy globálně celou soustavu pojmových prostředků, jimiž při estetickém poznání disponujeme, na dvě základní složky, na deskripci a hodnocení, musíme uvážít podmínky a dosah obecné platnosti obou těchto komponent estetického poznání.

Závazek věrné deskripce estetického předmětu nás tak staví před nutnost, abychom rozlišili prožitky, ve kterých se nám estetický předmět prezentuje a jeví, od prožitků, k nimž nám vlastní tvoří pouze jakousi záminku (můžeme jim z různých důvodů přisuzovat větší či menší závažnost a mohou mít pro nás nejrůznější funkce a význam, zůstává však nepopíratelným faktem, že — ač s průběhem estetické zkušenosti bezprostředně souvisejí — vlastní estetický předmět překrývají a zakrývají). Je to nutné i z toho důvodu, že prožitky, ve kterých se nám estetický předmět prezentuje, tvoří nezbytný předpoklad a východisko pro odůvodnění hodnotících soudů a jejich platnosti.

Pokud se platnosti estetického hodnocení týká — obvyklé stanovisko vyjadřuje maxima: *de gustibus non est disputandum* — je třeba si uvědomit několik, v této souvislosti relevantních skutečností. Umělecké dílo jako schematický útvar nepoukazuje k jediné neadekvátnější konkretizaci, nýbrž připouští řadu konkretizací v podstatě rovnocenných (můžeme však zásadně rozhodnout, zda se v jednotlivých případech jedná o konkretizace, které dílu odpovídají). Z toho plyne, že totéž umělecké dílo může být rozvinuto a dotvořeno ve smyslu rozdílných

hodnotových systémů, podložených odlišnými typy uspořádání a skloubení esteticky valentních kvalit; lze však mezi nimi odlišit ty, které přislušenému dílu neodpovídají (zde všude hraje důležitou úlohu difference mezi uměleckým dílem a konkretizací). Proto připustnost odlišných hodnotových systémů při dotváření téhož uměleckého díla naprosto neimplikuje relativismus a libovůli, spíše umožňuje stanovit podmínky právoplatného estetického ocenění. Ukazuje se totiž, že *právo hodnotit* cosi předpokládá, že je spojeno s určitými nároky a požadavky, kterým je třeba dostát a jež můžeme odpovídajícím způsobem stanovit jen tehdy, nepropadneme-li v přístupu k estetickým hodnotám relativistické optice.

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА Р. ИНГАРДЕНА

Автония Мокреjš

Эстетическое творчество Р. Ингардена мотивировано убеждением, что действительный способ эстетического мышления требует, чтобы все основные понятия были анализированы в целой структуре своих взаимосвязей и предпосылок и чтобы экспликация освещала и их фундаментальные философские контексты. Его интересует прежде всего онтология художественного произведения, поскольку, по его убеждению, только в конфронтации с художественным произведением могут быть открыты важные эстетические проблемы. Ясное постижение художественного произведения требует потом острого различения произведения от основных полюсов, к которым оно относится, т. е. от автора, зрителя и действительности. Необходимо поэтому рассмотреть вопросы, как само произведение своим специфическим построением выдает присутствие автора, как оно указывает на зрителя и приспособлено к тому, чтобы зритель вступил с ним в прямой контакт, и каким способом оно отсылает к действительности. Оттуда Ингардену открывается основная структура проблематики, развиваемой в трех основных направлениях. В первую очередь это исследование слоистого и гетерогенного построения художественного произведения, далее анализ произведения как органического и единого целого и, наконец, разбор предпосылок и гарантий его идентичности.

Но хотя Ингарден исходил из анализа идеи художественного произведения, он не впадал в искушение шизофренической тематизации, т. е. двухколейности абстрактного размышления и живого художественного опыта. Ингарден и в самом отвлеченном анализе последовательно учитывал местонахождение произведения в пространстве, осознавая, что корректив живого художественного опыта необходим для исследователя, должен ли он вообще вращаться в той местности, которую намеревается анализировать. Ориентация на феноменально данное позволила ему развить специфический метод описания и анализа художественного произведения, который находится в радикальной оппозиции к методу безличного и опредмечивающего сциентистского объективизма. На этом он также основал свою антирелятивистскую и отвергающую эстетический субъективизм концепцию эстетических ценностей.

Antonín Mokrejš

The aesthetic work of R. Ingarden is motivated by the conviction that a relevant way of aesthetic thinking requires that all basic notions be analyzed in the whole structure of their coherences and preconditions and that the explication elucidate also their fundamental philosophical contexts. It is, first of all, the ontology of the work of art that is the object of his interest, because, according to his conviction, only in confrontation with a work of art the relevant aesthetic problems can be opened. A clear comprehension of a work of art demands then a sharp differentiation of the art from the basic poles to which the work relates, i. e. from the author, the looker-on and the reality. That is why the questions must be presented how the work itself by its specific structure reveals the author's presence, how it refers to the looker-on and how it is adapted for the looker-on to enter a lively contact with it, and how it refers to the reality. It is from here that the basic structure of the problems, developed in three main directions, opens to Ingarden. It is, first of all, the investigation of stratum and heterogenous construction of the work of art, further the analysis of the work as an organic and uniform entirety and, finally, an analysis of the suppositions and guarantees of its identity.

Although Ingarden started from the analysis of the idea of the work of art, he did not succumb to the temptation of a schizophrenic thematization, i. e. a double line of abstract consideration and of lively artistic experience. Even in the most abstract analyses Ingarden respected consequentially the space in which the work is situated and realized that the corrective of a lively artistic experience is inevitable for the scholar if he is to move in the field to be analyzed. The orientation upon the phenomenally granted enabled him to develop a specific method of description and analysis of the work of art, which is in radical opposition to the method of impersonal and scientific objectivism. On this foundation also his antirealist and the aesthetic subjectivism denying conception of aesthetic values is based.