

Kapitola V

Pohled na některé kriticko-epistemologické problémy poznání literárního díla

§ 30/ Úvodní úvahy

Dosavadní argumentace – i když by bylo třeba je různým způsobem doplnit a nesporně mnohdy i opravit – připravují natolik půdu pro další rozvažování, že je už možno do určité míry tušit, jaké základní kriticko-epistemologické problémy se objeví při různých formách poznávání literárního díla. Pokusím se je zde načrtnout, pokud je to možné za situace, kdy základní otázky obecné epistemologie nejsou ještě v mnoha bodech objasněny.

Jak vyplývá z dosavadního bádání, je třeba – vedle dost náhodně probíhajícího procesu poznávání literárního díla při postoji běžného literárního konzumenta – rozlišit ještě tři obměny poznávání literárního díla (v širším slova smyslu): a) literární estetický prožitek, b) předestetické badatelské poznávání a c) badatelsko-estetické poznávání jeho konkretizace. Všechny tyto tři obměny se vyznačují tím, že se v zásadě skládají ze stejných typů dílčích prožitků. A proto i kriticko-epistemologické problémy, které se objevují v souvislosti s těmito procesy a s výsledky, kterých při nich bylo dosaženo, se částečně opakují. Avšak odchylky, k jakým mezi nimi dochází, působí, že se na podkladě každého z nich – vedle problémů společných – objevují i problémy odlišné, vlastní pouze dané obměně poznávání literárního díla. Bude tedy třeba zabývat se každým z nich zvlášť.

Naše badatelské úsilí se musí brát dvěma směry: a) k určení základních (kladných i záporných) poznávacích hodnot, jaké přicházejí v úvahu při těchto diferencovaných obměnách poznávání literárního díla, b) k objevení zdrojů možných „omylů“ při tomto poznávání.

§ 31/ Kriticko-epistemologické problémy při předestetickém badatelském poznávání literárního díla

Není pochyb, že i v těch prožitcích, které se odehrávají v prostém konzumentovi literárního díla, dochází někdy buď k aspoň fragmentárnímu poznání, nebo k estetickému prožitku daného díla. Protože však je tento proces velmi náhodný a neorganizovaný a v jednotlivých případech směřuje k proměnlivým cílům, je vhodné zaměřit se při dalším zkoumání na zbývající tři rozlišené již formy obcování s literárním dílem. Začnu od předestetického badatelského poznávání literárního díla.

Jak jsem podotkl už výše, jeho průběh je vědoměji nebo méně vědomě veden snahou získat „poznání“ neboli „objektivní“ poznatky o daném literárním díle. Jinak řečeno: snažíme se s konečnou platností získat soubor navzájem spojených pravdivých soudů o určitém literárním díle. Tyto soudy jsou pak „pravdivé“ tehdy, když přisuzují dílu přesně takové vlastnosti nebo vztahy mezi vlastnostmi nebo částmi atd., jaké dílo s a m o o s o b ě m á ve chvíli, kdy je „hotové“ a „ustálené“. Jinými slovy: pravdivost soudů o literárním díle (nazvěme je soudy literárními) je přesně stejná jako pravdivost soudů o jakýchkoli jiných předmětech¹. Proto také i pojem „objektivnosti“ bezprostředního poznání literárního díla, jaké získáme ještě před tím, než jeho výsledky zformulujeme v soudech, je naprosto stejný jako pojem objektivnosti poznání vůbec. Z tohoto hlediska se zdá, že o literárním poznání nelze a není správné říkat něco jiného než o jakémkoli jiném poznání. Přesto však se při literárním poznávání objevují určité problémy a potíže, které se nevyskytují – jak se aspoň zdá – při poznávání jiného druhu. Uvedený pojem pravdivosti literárního soudu a s ním spojené ideje poznání a jeho objektivnosti předpokládají totiž určitý, přesně stanovený pojem p ř e d m ě t u

¹ Při tomto konstatování nezapomínám na všechny potíže spojené s konečným objasněním pojmu pravdy a pravdivosti a s nalezením takových kritérií pravdivosti, které by byly prosty „bludného kruhu“. Jsou to však otázky příliš zásadní a složité, než abychom se jím zde mohli věnovat.

poznání. Předmět poznání je zde chápán jako něco, co a) existuje nezávisle na celém poznávacím procesu a na soudech o něm získaných; b) má svou vlastní určenost, neboli jinak řečeno, má vlastnosti, které mu přísluší nezávisle na tom, zda jej poznáváme a jakým způsobem jej poznáváme². Všude tam, kde je poznávaným předmětem určitý předmět svou existencí autonomní, tj. který má sám v sobě svůj existenciální základ, daný mezi jiným imanentností kvalit, které jej určují – pojetí předmětu poznání, jaké jsme před chvílí uvedli, nepůsobí potíže. Jak jsem se však snažil ukázat už v knize *Das literarische Kunstwerk*, literární dílo takovým předmětem není, ale vyznačuje se existenciální heteronomií, a především pak je předmětem čistě intencionálním, který má základ své existence především ve vědomých tvůrčích aktech, a kvality, které ho určují, mu nejsou v přesném slova smyslu imanentní, ale jsou mu přisouzeny, připsány nebo – chcete-li – dány příslušnými vědomými akty³. A v souvislosti s tím – jak jsem už upozornil – pro poznávací proces a pro soudy, které o něm něco konstatují, je literární dílo předmětem „nalezeným“ a ve svých vlastnostech na těchto soudech nezávislým teprve tehdy, když bylo předem četbou zrekonstruováno. Z existenciálně autonomních předmětů má poznávající subjekt v tomto případě před sebou pouze buď určitý zvukový materiál, anebo soustavu grafických symbolů (kreseb) a všechno ostatní, tj. v podstatě celé literární dílo ve všech vrstvách a částech, si musí čtenář zrekonstruovat svým vlastním úsilím. A přitom – jak vyplývá z úvah v § 8 – tato rekonstrukce začíná tím, že postihujeme typové zvukové podoby slov a zvukově jazykových útvarů vyššího řádu a že zároveň přitom i aktualizujeme příslušné významy slov a smysly vět. Proces badatelského předestetického po-

² Jak známo, někteří teoretikové poznání nesouhlasí s takovým pojetím předmětu poznání; odmítají je totiž všichni tzv. epistemologičtí idealisté. Mezi těmi, kdož toto pojetí přijímají, někteří opět nesouhlasí, že by takto chápané předměty poznání bylo možno poznat; možnost tohoto poznání odmítají právě všichni kantovci realistického zaměření. Ale to jsou opět problémy, které zde obecně nemůžeme analyzovat.

³ Srv. R. Ingarden, *Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus*, „Festschrift für E. Husserl“, 1929. Podrobněji jsem se touto otázkou zabýval v knize *Spor o bytí světa*, Kraków 1947–8.

znávání literárního díla pak probíhá – jak jsem už konstatoval – jako n a d s t a v b a nad procesem č e t b y, při které dochází k rekonstrukci daného díla. O výsledky tohoto poznání se potom opírají literární soudy. Existují tedy do jisté míry tři fáze, v nichž získáváme postupně poznání literárního díla, obsažené pak v soudech: a) rekonstrukce díla v četbě, b) poznávání rekonstruovaného díla, c) formulace soudů na základě výsledků tohoto poznání. Tím se značně komplikuje problém pravdivosti literárních soudů o určitém díle. V každé z těchto fází nebo na každé z těchto úrovní se totiž objevují jiné problémy týkající se pravdivosti literárních soudů. Jde o tyto problémy:

a) v ě r n o s t zrekonstruování díla v četbě, *resp.* věrnost rekonstrukce samé⁴;

b) o b j e k t i v n o s t poznání buď rekonstrukce (*resp.* konkretizace) díla, nebo díla samého;

c) p ř i z p ů s o b e n í obsahu literárních soudů výsledkům poznání rekonstrukce, *resp.* vlastnostem daného literárního díla.

Věnujme se nyní těmto otázkám postupně.

Ad a) Vezmeme-li v úvahu jen případ, ve kterém je literární dílo rekonstruováno pouze proto, aby mohlo být předestetickým badatelským způsobem poznáno, lze říci, že jeho rekonstrukce je věrná tehdy, jestliže je v k a ž d ě m o h l e d u stejná jako dílo samo – a naproti tomu je „nevěrná“, jestliže se v nějakém ohledu liší od rekonstruovaného díla. V souvislosti s tím vyvstávají otázky: 1) v čem může spočívat nevěrnost rekonstrukce díla, 2) jaký dosah mají jednotlivé případy nevěrnosti této rekonstrukce, 3) jak se můžeme přesvědčit o tom, zda a v jakém směru je fakticky získaná rekonstrukce věrná nebo nevěrná dílu, 4) zda – a jestliže ano, tedy jakou – můžeme mít záruku, že získaná rekonstrukce díla je věrná nebo nevěrná.

1) K první otázce je třeba připomenout, že vzhledem k tomu, že dílo je vícevrstvé a nadto ještě má rozsah od začátku do konce, a tím obsahuje nesmírně mnoho a velice

⁴ „Rekonstrukci“ zde chápu ve smyslu předmětném, tj. jako výtvar činnosti rekonstruování. Takto chápaná „rekonstrukce“ je krajním případem konkretizace díla, totiž takovým, v němž zůstala všechna místa nedourčenosti nevyplněna.

různorodých prvků a z nich vyplývajících vlastností, v praxi je jeho rekonstrukce velmi často více nebo méně nevěrná. Tato nevěrnost může být dána buď tím, že a) v rekonstrukci chybí nějaký prvek díla, nebo b) že nějaký jeho prvek vystupuje při rekonstrukci ve zfalšované podobě (je do určité míry pokažen), anebo c) že se při rekonstrukci objevuje nějaký nový prvek, který v díle není, anebo konečně d) že mezi určitými prvky rekonstrukce dochází k jiným spojitostem než mezi korelativními prvky díla.

Dojde-li ke kterémukoli z těchto případů anebo k nějaké jejich kombinaci, setkáváme se při rekonstrukci s perspektivním zkrácením díla, na které jsem upozornil v § 14. Tam však šlo pouze o konstatování faktu, že k něčemu takovému dochází, a zde nám jde o to, že každé z těchto zkrácení je jistým zfalšováním díla už při samém procesu četby. Nevyplyvá ani tak z náhodných okolností, za jakých četba probíhá, jako spíše z kontrastu mezi složitou strukturou díla a komplikovanými prožitky, v nichž toto dílo četbou rekonstruujeme, při poměrně dost úzkém poli našeho vědomí a za poněkud limitovaných různých intelektuálních vloh, které je přitom třeba uvést současně do činnosti. V podstatě však není vyloučeno, že čtenář zvládne všechny různorodé prvky díla a že se tím jeho rekonstrukce přiblíží k hranicím úplné věrnosti.

Nevěrnost rekonstrukce literárního díla má však ještě jeden zdroj, který při četbě nelze odstranit: je jím – jak jsem výše objasnil – nutnost rekonstruovat dílo fázi za fází v různých časových perspektivách. Ze samé četby díla bychom se nikdy nedozvěděli, že k tomuto druhu nevěrnosti dochází, a teprve ontologická analýza obecné ideje literárního díla a způsobů jeho vnímání nás poučuje o tom, že dílo je ve všech svých „fázích“ (nebo lépe: částech) „současné“ a že pouze uspořádání těchto částí působí, že se s nimi při četbě musíme seznamovat v časových fázích následujících po sobě; z toho vyplývají časové perspektivy, v jakých se nám jeví. Takto se dozvídáme o tomto druhu nevěrnosti, který se vyskytuje při každé rekonstrukci literárního díla, a zároveň zjišťujeme, že není možno ji odstranit. Z tohoto hlediska se literární dílo jeví jako transcen-

dentní ve vztahu k našim prožitkům bezprostředního vnímání. Můžeme o tom vědět, ale při samé četbě literárního díla nemůžeme názorně znát tu jeho podobu, jakou by mělo, kdyby bylo možno číst je ne fázi za fází, v různých časových perspektivách, ale celé naráz.

2) Všechny případy nevěrné rekonstrukce díla, s jakými se v praxi setkáváme, nejsou stejně závažné. Nemůžeme tu však z tohoto hlediska podat nějaké zcela obecné a pro všechna díla platné zákonitosti. Vynechání určitého prvku může mít totiž např. při rekonstrukci jednoho díla zcela nepatrný význam, a naproti tomu vynechání stejného nebo velmi podobného prvku při rekonstrukci nějakého jiného díla může být tak závažné, že se takto vzniklá rekonstrukce nakonec nebude vůbec hodit za podklad pro badatelské poznávání díla. Všechno závisí na úloze, jakou má vynechaný prvek v díle jakožto celku. Pouze ve vztahu k určitému konkrétnímu dílu můžeme tedy stanovit, jaký význam má vynechání jednoho nebo druhého prvku při jeho rekonstrukci⁵. A stejně může mít různý význam i to, dodáme-li při rekonstrukci určité prvky, které dílo neobsahuje – a k tomu přece dochází při konkretizování díla neustále. Nevěrnost rekonstrukce, která z toho vyplývá, má v některých případech negativní vliv a v jiných případech vliv kladný (nebo aspoň přípustný), pokud tento fakt hodnotíme ne ve vztahu k předestetickému, ale ve vztahu k estetickému poznávání díla. Vzhledem k tomu, že se při předestetickém poznání požaduje naprostá objektivnost, dodání každého prvku (i kdyby šlo pouze o vyplnění určitého místa nedourčenosti) je zde vadou rekonstrukce. Tato vada však může být větší nebo menší podle toho, jaké důsledky to má pro rekonstrukci jakožto celek. Jestliže si při četbě nějakého románu „dobásníme“ určitý fakt, o kterém se v textu nemluví a který se dostane do rozporu s jinými fakty v díle představenými, a tím např. způsobí, že se chování určité postavy stane nepochopitelné a nedůsledné, půjde o hrubé zfalšování díla. Jestliže si však „dobásníme“ nějakou podrobnost, o které se v textu sice nemluví, ale která pouze doplňuje určitou situaci a nemá už

⁵ Jsou s tím spojeny závažné potíže, o kterých pojednám dále.

potom vliv na další fáze děje, nevěrnost tohoto druhu nebude mít závažnější dosah. Chceme-li však objektivně poznat dílo, musíme každou nevěrnost jeho rekonstrukce odkrýt a odstranit.

Zde je našim úkolem uvědomit si obecně, jaký význam má jakákoli nevěrnost rekonstrukce pro získání objektivního poznání díla. Každá nevěrnost rekonstrukce může být zdrojem určité neobjektivnosti poznání díla. Toto poznání získáváme totiž pouze na podkladě četby díla a jaksi prostřednictvím jeho rekonstrukce. Jestliže tedy není dílo rekonstruováno pod kontrolou badatelského poznávání, ale do jisté míry „samočinně“, a jestliže se snažíme přizpůsobit naše poznání co nejplněji takto získané rekonstrukci a neohlížíme se na její eventuální nevěrnost, pak chápeme dílo falešně ve všech těch bodech, ve kterých se od něho daná rekonstrukce odchyluje. Abychom tedy mohli určité dílo poznat pokud možno objektivně, musíme se nejprve postarat o jeho pokud možno nejvěrnější rekonstrukci. Toho lze dosáhnout spoluúčastí badatelského poznávání při rekonstrukci díla. Když čteme dílo proto, abychom je poznali, můžeme se rovnou při jeho rekonstrukci řídit badatelským (předestetickým) poznáváním. A rekonstrukci už získanou můžeme podrobit kontrole a opravit ji z těch hledisek, ve kterých je dílu nevěrná. Tohoto postupu můžeme použít při analytické i při syntetické fázi badatelského poznávání díla. Tím, že se vracíme k textu, že analyzujeme jeho jednotlivé části, že srovnáváme získané už výsledky se stále novými částmi rekonstrukce atd., konfrontujeme – abych tak řekl – vytvořenou rekonstrukci s dílem, a tím máme možnost opravit ji a tak vytvořit podmínky nezbytné k tomu, abychom získali při poznání díla objektivní výsledky. Někdy přitom můžeme přijít na to, že dosavadní rekonstrukce byla vadná, že je třeba úplně ji zamítnout a začít s četbou díla nanovo a zcela jiným způsobem.

3) V souvislosti s tím vyvstává otázka, které jsem se už dotkl: jak se můžeme přesvědčit o tom, zda a v jakém ohledu je rekonstrukce danému dílu věrná? Právě jsem konstatoval, že při badatelském předestetickém poznávání můžeme věrnost rekonstrukce kontrolovat a opravovat ji. Ale co to znamená? Není to snad jen to, že se znova vracíme

k textu a snažíme se mu podruhé porozumět lépe? A získáváme tím něco jiného než novou rekonstrukci určité části díla, kterou srovnáváme s rekonstrukcí dřívější? A proč má být tato nová rekonstrukce lepší (věrnější) než rekonstrukce, kterou jsme získali už dříve? Možná, že naopak, že právě první byla věrnější než druhá, a možná, že věrná není ani jedna z nich? Vždyť jsme přece stále uzavřeni do okruhu našich rekonstrukcí a k samému dílu nemůžeme nikdy proniknout. A konečně, dovoláváme se textu díla, když už nějakým způsobem víme, nebo aspoň tušíme, že rekonstrukce, kterou jsme získali, je v jistém směru nevěrná. Jestliže však nemáme v tomto smyslu žádné podezření a snažíme se pouze co nejobjektivněji poznat získanou rekonstrukci, na jakém podkladě potom můžeme říci, zda a v jakém stupni je tato rekonstrukce věrná, a v souvislosti s tím, zda a v jakém stupni je naše poznání daného díla objektivní? A jestliže už víme, že naše rekonstrukce je v určitém momentu dílu nevěrná, jak potom můžeme posoudit dosah této nevěrnosti, jestliže platí, že tento dosah je dán především úlohou, jakou má v díle samém prvek, v němž se rekonstrukce od díla odchyluje? Vždyť máme prozatím k dispozici pouze nevěrnou rekonstrukci, neznáme ještě dílo v jeho pravé podobě, a nemůžeme tedy ani znát úlohu onoho prvku v díle.

Samozřejmě, že když se znova obracíme k dílu, abychom odstranili nevěrnost jeho rekonstrukce, získáme tím pouze jeho novou rekonstrukci, ale jestliže jí dosáhneme na základě přesnějšího rozumění smyslům vět a na základě jejich vzájemného spojení ve smyslu pokynů daných jejich obsahem, jestliže při rekonstruování představených předmětů budeme bedlivě dbát, aby tyto předměty byly určeny přesně tak, jak to stanoví věty vystupující v díle atd., pak máme právo – jak se zdá – očekávat, že rekonstrukce takto získaná bude věrnější než rekonstrukce vytvořená bez všeho toho úsilí a obezřetnosti. Často si vskutku sice neuvědomujeme, že rekonstruujeme dané dílo v určitém směru nevěrně, a že potom na základě prostého poznání získané rekonstrukce nemůžeme dosáhnout objektivního poznání díla. Ale na druhé straně už samo badatelské zaměření nás vede k opatrnosti a kritičnosti a analytické poznávací úkony

obracejí naši pozornost na různé prvky a souvislosti v díle, které bychom mohli při prosté četbě pominout. A přitom odchylky od díla, ke kterým dojde při rekonstrukci, jsou různým způsobem signalizovány, např. tím, že dochází k rozporům mezi jednotlivými částmi rekonstrukce, že se objevují různé nejasnosti atp. Sama rekonstrukce nás jaksi varuje, že něco není v pořádku, a vybízí nás, abychom vynaložili nové úsilí na porozumění dílu. Nelze také říci, že bychom nikdy nemohli posoudit význam nevěrnosti objevené už v rekonstrukci díla. Nepotřebujeme k tomu totiž vždycky znát právě ten prvek, který byl při rekonstrukci zfalšován nebo vynechán. O úloze daného prvku v díle nás může poučit soubor jiných prvků, které v rekonstrukci díla máme před sebou. A konečně se můžeme odvolat na cizí výsledky poznání daného díla a tím odkrývat omyly, kterých jsme se při rekonstrukci dopustili.

Přesto však je pravda, že se při rekonstruování literárního díla objevují určité zásadní potíže. Vyplývají z toho, že literární dílo je intencionální existenciálně heteronomní výtvor, vzniklý ze subjektivních operací autora, který nám dává k dispozici pouze rukopis nebo výtisk svého díla. To působí, že k literárnímu dílu nemůžeme při poznávání proniknout tak *b e z p r o s t ě d n ě* jako k libovolnému reálnému předmětu, neboť v reálném světě, který nás obklopuje, nacházíme pouze rukopis nebo výtisk. A proto také, kdyby k poznávání literárního díla bylo třeba poznávat (kromě tisku) ještě nějaké reálné předměty (např. autorovy prožitky, jak to požadují někteří badatelé), potom bychom skutečně nemohli dílo nikdy poznat a všechny naše rekonstrukce díla by měly hodnotu pouze určitých fantazií na jeho téma, fantazií, které by s ním mohly být jen náhodně spřízněné. Tak tomu však není. Abychom si to názorně uvědomili, zeptejme se, kdy je pro nás nějaké literární dílo skutečně zcela nedostupné, třebaže jeho tištěný text vnímáme *na-prosto jasně*. Každý odpoví: když je psáno v jazyku, kterému vůbec nerozumíme. A začínáme pak – můžeme-li to tak říci – pronikat do oblasti díla, když začínáme – aspoň trochu – rozumět jazyku, v němž je napsané. Otevřený přístup k němu máme potom tehdy, když daný jazyk ovládneme jako svou mateřtinu. Nezbytnou, třebaže ne jedinou

podmínkou, abychom získali poznání literárního díla, je znalost jazyka, jímž je napsáno. Naproti tomu k jeho poznání, resp. rekonstrukci není nutno poznat žádné jiné reálné předměty kromě samých grafických nebo fonetických symbolů⁶. Ale tím se zásadní potíže, vyskytující se při rekonstruování literárního díla, přesunují do oblasti problémů týkajících se funkce živého jazyka a způsobu, jak ho používáme a jak mu rozumíme. Na tom, zda je živý jazyk už předem výtvorem intersubjektivním a intersubjektivně srozumitelným a zda a za jakých podmínek je možno zidentifikovat významy jazykových útvarů a funkce (např. syntaktické), které jsou jimi plněny v celcích vyššího řádu atd., záleží, zda a do jaké míry lze potíže při tvoření věrné rekonstrukce literárního díla překonat. Kdyby tyto podmínky nebyly splněny a kdyby skutečně – jak se v jedné době tvrdilo – významy jazykových výrazů byly identické s určitými nevyjádřitelnými a bezprostředně nepoznatelnými psychickými prožitky mluvčího, byli bychom navždy uzavřeni do našich tak nebo onak vytvořených rekonstrukcí díla a nemohli bychom ani proniknout k němu samému, ani bychom se nemohli dorozumět s druhými lidmi o tom, jaké jsou rekonstrukce, které jsme získali. Avšak otázka, zda a jakým způsobem je možné, aby jazykové výtvory byly intersubjektivně srozumitelné a aby bylo možno je v jejich významech identifikovat, patří do problémů filosofie jazyka a přesahuje rámec těchto úvah⁷. V knize *Das literarische Kunstwerk* (§ 66) jsem se snažil ukázat, jak lze tento problém pozitivně vyřešit.

Ale rozumět jazyku, jímž je určité literární dílo napsáno, ještě nestačí k jeho věrnému zrekonstruování, a tím méně k jeho správnému zkonkretizování, neboť k tomu musíme

⁶ To však neznamená, že by při poznávání literárního díla nemohlo pomoci poznávání jiných předmětů; prospěšné mohou být např. určité informace o autorovi a o podmínkách, ve kterých dílo vznikalo. Srv. o tom můj *Dodatek, Studia z estetiky*, I.

⁷ Musíme však zdůraznit, že všechny dosud známé pokusy negativního rozřešení těchto otázek, krajně nominalistické nebo psychologické anebo fyzikalistického typu, jsou poznamenány vnitřní rozporností; odporují tomu, co je podmínkou jejich možné existence. Ve vztahu k psychologismu to dokázal Husserl v I. sv. *Logische Untersuchungen*, ve vztahu k fyzikalismu – srv. mou rozpravu *L'essai logistique d'une refonte de la philosophie*, „Revue philosophique“, 60^e année.

vykonat (jak vyplývá z §§ 10–14) ještě jiné činnosti, které přesahují pouhé rozumění textu (zvukové a významové vrstvě), třebaže jsou realizované na jeho podkladě. Tyto další činnosti by sice mohly probíhat tak, že by jejich pomocí byla získána věrná rekonstrukce díla (pochopitelně s výjimkou nevěrnosti vyplývající z časových perspektiv), ale zároveň tak probíhat nemusejí, neboť akty, kterými rozumíme významové vrstvě, neurčují zcela jednoznačně faktický průběh těchto činností. Přesto však smysly vět vyznačují směr, jakým mají probíhat. A proto nové navázání na text při analyticko-badatelském poznávání díla nám dovoluje zkonfrontovat pokyny, jaké nám text k rekonstrukci dává, s rekonstrukcí, jakou jsme už získali, a tím můžeme aspoň do jisté míry objevit a odstranit nevěrnosti rekonstrukce, kterých jsme se dopustili. V tomto ohledu nám může pomoci i to, že téměř každé dílo má svůj styl a určitý typ konsekvencí. Když tyto konsekvence objevíme, mohou nám sloužit jako určitý druh ukazatele a zároveň jako výstraha, že v těch bodech rekonstrukce, které se odchyľují od stylu a vnitřní konsekvence díla, může jít o případ nevěrnosti. Důležitou úlohu zde má i připomenutý již odkaz na cizí výsledky poznání daného díla a jeho konfrontování s našimi vlastními výsledky. Těmito cestami si můžeme zdokonalit rekonstrukci zkoumaného díla a s jistotou – někdy dosti značnou – pravděpodobností předpokládat, že dílo je vskutku takové, jaké je máme v rekonstrukci před sebou.

4) Tím jsme již odpověděli i na poslední z položených otázek: nemůžeme mít naprostou záruku, že rekonstrukce zkoumaného díla, jakou jsme získali, je absolutně věrná anebo z toho nebo jiného hlediska nevěrná. Ale tento fakt nijak nezlehčuje literární zkoumání. Poznávání díla na základě jeho rekonstruování při četbě je určitým zvláštním případem empirického poznání vůbec a při žádném empirickém poznávání nemůžeme mít záruku ani jeho objektivnosti, a dokonce ani jeho neobjektivnosti⁸. Z tohoto hlediska

nemůžeme od poznávání literárního díla požadovat více než od jiných obměn empirického poznání.

Ad b) V předcházejících úvahách jsem rozlišil objektivnost poznání literárního díla a věrnost jeho rekonstrukce, třebaže – jak se ukázalo – tyto problémy spolu těsně souvisí. Jestliže totiž věrnost nebo nevěrnost rekonstrukce je jistým stupněm podobnosti mezi dílem a jeho rekonstrukcí a může-li tato podobnost v krajním případě dovést až k identičnosti rekonstrukce a díla, tedy mezi poznáním díla a dílem samým nemůže být ani řeči o nějakém takovém vztahu. Žádné poznání jakéhokoli předmětu se poznávanému předmětu nepodobá ani s ním není – jak se někdy říká – „shodné“. Poznání je naše vědění o určitém předmětu, získané v poznávacím procesu a přisuzující danému předmětu přesně ty a přesně takové vlastnosti, jaké má jakožto předmět poznávacím procesem nalezený. Vztah mezi poznáním určitého předmětu a daným předmětem není vztahem „shodnosti“ nebo „neshodnosti“, ale je vztahem mezi domněnkou, přisuzující danému předmětu určitou vlastnost, a jeho kvalitativním určením, které tuto domněnku uspokojuje neboli – jak říká Husserl – vyplňuje. V tomto významu „poznání“ a „objektivní poznání“ znamená totéž. Mluvím však speciálně o „objektivním poznání“ nebo o jeho „objektivnosti“ proto, že poznání můžeme zkoumat ještě z jiných hledisek a můžeme mu přisuzovat jiné rysy. Poznání určitého předmětu může být např. úplné nebo neúplné, názorné nebo nenázorné, přímé nebo nepřímé, jisté nebo pravděpodobné atd. Pojem „poznání“ můžeme chápat i tak široce – jako jakékoli vědění o předmětu získané v poznávacím procese – a jeho obměnamí pak bude i „poznání objektivní“ a „poznání neobjektivní“ (tj. vědění, připisující předmětu vlastnosti, které tento předmět nemá).

Pro naše zkoumání je důležité to, že „poznání“ – v širším slova smyslu – jaké získáváme na základě věrné rekonstrukce literárního díla, může být přesto neobjektivní. Když bereme na vědomí rysy zrekonstruovaného díla, můžeme nejen některé z nich přehlédnout (což vede k neúpl-

⁸ Samozřejmě, že s výjimkou případu, ve kterém se neobjektivnost poznání projevuje rozporností soudů, které toto poznání vyjadřují a jsou mu dokonale příspůsobeny.

⁹ S výše uvedenou výhradou.

němu poznání), ale můžeme je chápat i falešně, nesprávně určovat vztahy mezi nimi, podléhat nejrůznějším omylům atd. A proto v badatelském poznávání literárního díla existuje druhý zdroj možných omylů, který je do jisté míry nezávislý na zdroji omylů přicházejícím v úvahu při rekonstrukci díla. A stejně jako při rekonstrukci můžeme i zde nevědět o tom, že naše poznání je z určitého hlediska neobjektivní, a to tak dlouho, dokud si toho sami nevšimneme nebo dokud nás na to někdo neupozorní. Pokud proces poznávání trvá a pokud sami ještě nepovažujeme získané poznání za „hotové“, neboť všechno je ještě „v pohybu“, máme poměrně značnou naději, že odkryjeme chyby, kterých jsme se při poznávání dopustili. Když se však domníváme, že výsledky, které jsme získali, jsou definitivní a hotové, potom nás obvykle pouze cizí poznávací výsledky, týkající se daného díla a neshodující se s výsledky našimi, mohou upozornit na naše eventuální omyly. Ale aby naše nebo cizí poznání mohlo být dáno na vědomí druhým osobám, musí být formulováno v souboru soudů. A zde se vynořuje další zdroj možných omylů.

Ad c) Protože poznávací výsledky jsou skutečně ustáleny teprve v soudech, a nadto, protože pouze ty poznávací výsledky, které byly vyjádřeny v soudech, jsou přístupné jiným poznávacím subjektům, je při získávání intersubjektivního poznání velice důležité pokud možno dokonale přizpůsobit obsahy těchto soudů kognitivním výsledkům. Obsah (smysl) soudu je přizpůsoben určitému kognitivnímu výsledku tehdy, jestliže v něm vystupují odvozené významové intence stejné a stejně spojené, jako byly prvotní intence v poznání, které daný soud vyjadřuje nebo ustaluje. A není mu přizpůsoben, jestliže k tomu v nějakém směru nedojde.

Je samozřejmě nutno odlišit pravdivost soudu od jeho přizpůsobení kognitivnímu výsledku. Pravdivý soud může být nepřizpůsoben určitému kognitivnímu výsledku (který je v tomto případě neobjektivní) a soud, který by mu byl přizpůsoben, by byl v tomto případě nepravdivý. Pouze soud přizpůsobený objektivnímu kognitivnímu výsledku bude zároveň i pravdivý. Jak vyplývá už z mých předcházejících rozborů, tvořit soudy, jejichž obsah by byl přizpůsoben

kognitivním výsledkům, které jsme získali, je úkolem obtížným a lze jej splnit pouze tehdy, když máme k dispozici příslušným způsobem rozvinutý jazyk. Ale i kdyby byly nejdokonalejším možným způsobem obsahy soudů přizpůsobeny výsledkům objektivního poznání literárního díla, nesmíme si dělat iluze o jedné věci: že by nám totiž soubor soudů o určitém literárním díle, i ten nejuplněnější, jaký by se nám podařilo získat, mohl dát nějaký ekvivalent samého díla, který by nám mohl nahradit přímé poznání nebo věrnou rekonstrukci díla. A to nejen proto, že každý soubor soudů, jaký můžeme o určitém díle v praxi získat, obsahuje pouze konečné množství soudů, v nichž není možno vyčerpávat všechny vlastnosti daného díla, a že tedy vědění, které je nám touto cestou poskytnuto, je vždy neúplné. Existují zde ještě jiné důvody, na které jsem částečně už upozornil, když jsem mluvil o předestetickém badatelském poznávání literárního díla.

Každý soubor ustálených a řádně odůvodněných soudů o určitém literárním díle je sám pomezím případem literárního díla, totiž naukovým dílem o určitém speciálním předmětu. Způsob, jakým jsou navzájem uspořádány jeho části (tj. nakonec jeho jednotlivé soudy), je určen jeho vlastními kompozičními principy, které mohou být v jednotlivých studiích, týkajících se téhož literárního díla, různé. Toto uspořádání v podstatě nezávisí na uspořádání předmětných stavů v literárním díle, o němž dané naukové dílo nebo rozprava pojednává. Tato vzájemná nepodmíněnost je dána rozdílností dvojího uspořádání: a) soudů, resp. jim příslušejících intencionálních předmětných stavů a b) předmětných stavů ve zkoumaném literárním díle. Je samozřejmé, že když tvoříme soudy o určitém literárním díle, snažíme se přitom brát mezi jiným v úvahu spojitosti a závislosti mezi předmětnými stavy, které existují v daném díle, resp. spojitosti mezi jeho vlastnostmi nebo částmi. Ale tyto spojitosti jsou velmi různorodé. A proto si musíme vždy vybírat v díle jakožto celku jen některé linie, jednotlivé směry spojitostí (nebo „průřezy“, jak by řekl Ostap Ortwin) a nikdy nemůžeme jít naráz různými, a tím méně všemi možnými směry. A proto nejen vzhledem k zájmům jednotlivých badatelů nebo kvůli kompozičním principům dané

rozpravy, ale z nutnosti dané strukturou zkoumaného literárního díla vyplývá, že při naukovém zpracování je literární dílo modifikováno způsobem, který se někdy značně odchyluje od jeho vlastní struktury. Do popředí se dostávají jednou ty a podruhé ony jeho stránky, vrstvy nebo části a jiné opět zůstávají v pozadí. Jednou jsou ty a podruhé ony souvislosti nejen výrazněji načrtnuty, ale i těsněji spojeny jednou s těmi a podruhé s jinými soubory vlastností nebo částí daného díla. A s tím se nedá nic dělat. Při četbě dané rozpravy o určitém literárním díle můžeme (a musíme) sice příslušným způsobem objektivizovat (srv. § 10) předmětné stavy a pokusit se o návrat k prvotní strukturální jednotě díla, o kterém daná rozprava pojednává. Ale, jak je známo z výše uvedených argumentací, i tato objektivizace může být realizována různými způsoby. A tím pak, abych tak řekl, i literární dílo nabývá různých tvárností, které získáváme touto cestou. Která z nich je jeho pravou tvárností? Všechny, nebo jenom některé, anebo žádná z nich? A jak o tom můžeme rozhodnout, neodvoláme-li se znova na přímé poznání daného literárního díla?

Zdá se tedy, že každé představení literárního díla prostřednictvím souborů soudů je do jisté míry neadekvátní vzhledem k dílu samému. Budeme-li se však snažit, abychom odstranili tuto neadekvátnost tím, že se vrátíme k bezprostřednímu poznání díla, pak – až toto poznání získáme a přistoupíme k formulování jeho výsledků v soudech, kterými bychom je zpřístupnili jiným poznávajícím subjektům – budeme stát před stejnou potíží: může se nám sice podařit, že přizpůsobíme obsah jednotlivých soudů získaným částečným výsledkům našeho poznání, ale nebudeme moci přizpůsobit smysl teoretického celku, vytvářejícího se na základě těchto soudů, celku kognitivních výsledků (pokud bychom i připustili, že tento konečný celek je vztahu ke zkoumanému literárnímu dílu adekvátní). Soustava soudů, v nichž chceme uzavřít výsledky přímého poznání, je nejen jistým druhem síta, jehož oky protékají někdy i velmi důležité momenty zkoumaného literárního díla, ale nadto je i jistým druhem difrakčního sítká, které vyvolává charakteristické a pro ně příznačné „odchylky“.

Na zakončení těchto úvah bych chtěl uvést ještě jeden problém:

Argumentace, kterými jsme se výše zabývali, nás upozornily, že je možno mnoha různými způsoby objektivizovat předměty představené v jednom a též literárním díle. Tento fakt nás přivádí k jedné zásadní obecné otázce: je možno získat – při nejlepší snaze a po překonání veškerých potíží – pouze jediný soubor pravdivých soudů o určitém přesně stanoveném literárním díle? Mluvíme-li zde o „jediném“ souboru soudů, abstrahujeme od možnosti jejich různého uspořádání. Nebo se můžeme zeptat ještě jinak: je zcela vyloučeno, že bychom o jednom a též literárním díle mohli získat z nějakého přesně stanoveného aspektu dva nebo více pravdivých soudů, které by se však přitom navzájem neshodovaly anebo byly přímo protichůdné?

Pomijím zde samozřejmě to, že v literárním díle existují místa nedourčenosti, která mohou být vyplněna různým způsobem, neboť se nyní zabývám obecně poznáním literárního díla, získaným při badatelském předestetickém zaměření, při kterém, jak známo, jde právě o to, že místa nedourčenosti nemají být vyplňována, ale má se pouze konstatovat, jaká jsou a jaké jsou možnosti jejich vyplnění. Pokud tedy jde o tato místa – vzhledem k tomu, že se nevyslovujeme o jejich vyplnění, ale pouze o nich samých – nemáme důvodu dospět k odlišným soudům. Jde tedy pouze o to, zda ve vztahu k těm stránkám díla, které jsou přesně určeny, je vyloučeno získat soudy navzájem neshodné. Neboť jestliže např. je možno různým způsobem objektivizovat tytéž předměty představené v určitém díle¹⁰, zdá se, že když o těchto zobjektivizovaných (jednou tak a podruhé jinak) předmětech budeme vyslovovat soudy, pak můžeme získat soudy navzájem neshodné. Lze však říci – abychom se vyhnuli tomuto nebezpečí – že předmětová vrstva literárního díla je nedourčena nejen v tom smyslu, že jednotlivé předměty, které v ní vystupují, nejsou z určitých aspektů určeny, ale kromě toho i v tom smyslu, že kategoriální struktura představených předmětů je – při-

¹⁰ Srv. příklady, o kterých jsem pojednával v § 10.

nejmenším v určitých případech – nedourčena? Anebo snad platí, že různé cesty objektivizace představených předmětů vedou sice k různým, ale mezi sebou ne neshodným (doplňujícím se) kategoriálním pojetím? V tuto chvíli nehodlám rozhodnout, ke které z těchto možností dochází, přesto však je nutno konstatovat: kdyby docházelo k první z nich, pak už sama objektivizace by nebyla věrnou rekonstrukcí díla, ale jeho k o n k r e t i z a c í, realizovanou jedním z možných způsobů, a v tom případě by nebylo vhodné řadit mezi předestetické soudy o díle samém ty soudy, které by říkaly něco o tak a ne jinak zobjektivizovaných představených předmětech; bylo by však třeba zařadit tam soudy konstatující, že v daném díle to, co bylo představeno, m ů ž e být zobjektivizováno různými přesně stanovenými způsoby. Tyto soudy by patřily do celé skupiny soudů, které by analogicky konstatovaly o jednotlivých místech nedourčenosti, že ve shodě s textem díla mohou být vyplněna pouze určitými přesně stanovenými způsoby. Kdyby naproti tomu přicházela v úvahu druhá možnost, znamenalo by to pouze to, že soudy, o které jde, nejsou ve skutečnosti neshodné mezi sebou, ale že se vyslovují o r ů z n ý c h stránkách kategoriální struktury představených předmětů; všechny tyto stránky jsou v díle o b s a ž e n y a pouze tím, že byly poznáním vysunuty do popředí a formulovány v příslušných soudech, jsou v celku daného předmětu více zdůrazněny a výraznější v něm vystupují. V tom by sice byl moment určitě neadekvátnosti, bylo by však možno jej odstranit tím, že bychom se vrátili k b e z p r o s t ř e d n í m u poznání daného díla a ponořili zvýrazněné a zdůrazněné kategoriální struktury zpět do jednolitého celku předmětu. Buď jak buď, nic nás nenutí soudit, že bychom ve vztahu ke všem těm stránkám díla, které v něm samém jsou j e d n o z n a č n ě určeny, museli získávat soudy s t e j n ě p r a v d i v é, ale navzájem se neshodující. Naopak, všude tam, kde získáváme soudy, které se nám zdají mezi sebou neshodné, buď nejsou všechny pravdivé, anebo se netýkají díla samého, ale jeho různých konkretizací, a potom vlastně nejsou mezi sebou neshodné.

Tím končím úvahy na téma kriticko-epistemologických problémů předestetického poznání literárního díla; chtěl

bych jen ještě zdůraznit, že se zde omezují pouze na podání obecného nárysu prvních perspektiv, jaké se v tomto směru otevírají, a další analýzy z této oblasti ponechávám budoucím badatelům.

§ 32/ Některé kriticko-epistemologické problémy estetického literárního prožitku

Estetický prožitek sám o sobě nemá za úkol poskytnout badatelské p o z n á n í estetického předmětu, a zvláště pak estetické konkretizace literárního díla. Přesto však – jak jsem se snažil ukázat výše – je na jedné straně protkán prvky percepční povahy a na druhé straně je ve své konečné fázi prvotní formou zkušenosti o estetických hodnotách a tím se stává podkladem pro estetické poznání estetického předmětu, který jím byl zkonstituován. Kriticky může být proto zkoumán ze dvou různých hledisek: a) jako s o b ě s t a č n ý prožitek, který vede prožívající subjekt k určitému přesně stanovenému estetickému předmětu a jakožto p r o ž i t e k pro něho znamená určitou zvláštní hodnotu v jeho životě; b) jako – můžeme-li to tak říci – p ř í p r a v a estetického poznání. Tato různá hlediska vedou k různým kritickým problémům. Zmíním se zde aspoň o některých z nich.

Ad a) Jestliže při kriticko-epistemologickém zkoumání předestetického poznání literárního díla je nejdůležitější problém jeho objektivnosti, *resp.* pravdivosti literárních soudů, při kritickém zkoumání estetického prožitku jakožto prožitku soběstačného nemá toto hledisko žádnou úlohu. Do popředí se však dostávají tři jiné problémy: 1. problém n á l e ž i t o s t i estetického prožitku (zvláště literárního), 2. problém p ř í p u s t n ě d i v e r g e n c e mezi estetickými prožitky vzniklými při obcování s t ý m ž literárním dílem, a konečně 3. problém, jakou úlohu má estetický prožitek v lidském životě a jaký je její vztah k náležitosti tohoto prožitku.

1. Co máme na mysli, když mluvíme o „náležitosti“ estetického prožitku? Srovnáme-li různé své estetické prožitky,

kteře vznikly při obcování s týmž literárním dílem, zjistíme, že nás mnohdy přivádějí k charakteristicky odlišným estetickým konkretizacím. Jedny z nich jsou chudší na estetické kvality, souznějící v polyfonní harmonii literárního díla, a jiné opět jsou po této stránce bohatší. Když např. čtu dílo „filologicky“, zužuje se okruh možných estetických kvalit pouze na ty, které se mohou vyskytnout ve zvukové a významové vrstvě, naproti tomu když čtu se snahou postihnout esteticky všechny vrstvy díla a spojit je v celek obdařený jednotnou tvářností, esteticky valentní kvality nabývají značně větší různorodosti atd. A kromě toho při realizaci estetické konkretizace literárního díla mohou být – jak jsem už uvedl – místa nedourčenosti vyplňována různým způsobem v souvislosti s průběhem estetického prožitku nebo v souvislosti s různými předpoklady čtenářovými, jako jsou např. jeho zájmy, jeho představový typ, rozsah jeho fantazie, smysl pro předmětnou konsekvenci, jeho psychologická vnímavost, subtilnost pocitů, schopnost emocionálních reakcí, typ a úroveň estetické kultury atp. A přitom každá případ odlišného vyplnění má při konkretizaci určitého místa nedourčenosti jistý vliv na celkovou konkretizaci, třebaže pro její estetickou hodnotu může mít větší nebo menší dosah¹. Mohou se zde vyskytnout různé případy. Někdy nevyplnění jednoho důležitého místa nedourčenosti nebo jeho vyplnění v rozporu s dílem, eventuálně vyplnění nevhodně zvolené ve vztahu k ostatním prvkům konkretizace ruší, nebo aspoň zásadním způsobem kazí kvalitativní skloubení, které v dané konkretizaci vystupuje. Ale někdy naopak, záměrné nevyplnění některého místa nedourčenosti nebo takové jeho vyplnění, které se jeví – jak se obvykle říká – jako neshodné s „autorovým záměrem“, působí, že je právě odstraněna určitá nepotřebná disonance anebo že se zvýší jednodolitost kvalitativního skloubení, a to přispívá ke zvýšení estetické hodnoty dané konkre-

¹ Vyžadovalo by to zvláštní studium na základě mnoha různých literárních děl, aby bylo možno dokázat různé stupně tohoto dosahu a odkrýt zákonité spojitosti, jaké nastávají mezi typem vyplnění míst nedourčenosti a jejich estetickou funkcí v celkové konkretizaci díla. Pro literární vědce se tu otevírá široké a dosud téměř nedotčené pole bádání.

tizace. Může samozřejmě dojít ještě k jiným případům, které však zde nelze rozebírat, neboť by k tomu bylo nutno nashromáždit předem obrovský materiál týkající se jednotlivých konkrétních případů. V dané chvíli je pro nás důležité pouze to, že estetický prožitek vznikající při obcování s literárním dílem může být v různém stupni a různým způsobem „náležitý“. Nejnáležitější je totiž ten estetický prožitek, který při několikerém obcování prožívajícího subjektu s týmž literárním dílem vede ke zkonstituování estetické konkretizace s největší estetickou hodnotou v rámci hodnot, jaké dílo vůbec připouští². Krajním případem „nenáležitého“ estetického prožitku by pak byl takový prožitek, který by vůbec nevyvolal zkonstituování estetického předmětu a následkem toho by byl pouze zdánlivě estetickým prožitkem. Zdáni, že i v tomto případě jde o estetický prožitek, vyplývá obvykle z toho, že se v jeho průběhu objevují silnější nebo méně silné emoce, jejichž proužívání – i když nejsou emocemi estetickými – je pro danou osobu zdrojem estetického vzrušení³.

Takto chápanou náležitost nebo nenáležitost estetického prožitku nesmíme zaměňovat s jiným případem, který vystupuje tehdy, když estetický prožitek zkoumáme jako průpravu k estetickému poznání, totiž s problémem, zda a do jaké míry daný estetický prožitek „vzdává spravedlnost“ určitému uměleckému dílu (srv. dále *sub b*).

2. Estetické literární prožitky mohou být při obcování s týmž dílem, jak jsem právě uvedl, v různém stupni „náležité“. To se samozřejmě projevuje nejen v tom, jak je vybudována příslušná estetická konkretizace literárního díla, ale i v různém průběhu estetického prožitku, a především pak jeho závěrečných fází. Na stupni náležitosti prožitku závisí mezi jiným především to, jaká je emocionální estetická odpověď na zkonstituovaný estetický předmět (na konkretizaci díla). Náležitější estetický prožitek tím, že po-

² Otevřeným problémem zůstává samozřejmě otázka, co znamená to, že jedna konkretizace má vyšší estetickou hodnotu než jiná. To však je problém obecné teorie hodnot, který zde nemůžeme řešit.

³ O tomto zvláštním posunu estetického prožitku a v souvislosti s tím o teoretických a praktických nedorozuměních, které z toho vyplývají, srv. M. Geigera *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig 1931, a zvláště kapitola *Über den Dilettantismus im künstlerischen Erleben*.

vede ke zkonstituování konkretizace o větší estetické hodnotě, bude – aspoň obecně – vrcholit ve vyšším stupni estetického uznání; nebude to už jen obyčejné „líbení se“, ale určitá forma rozradostněného nadšení, obdivu, pokorného zbožňování atp. Když se zkonstruuje konkretizace s poměrně malou (ale pozitivní) estetickou hodnotou, emocionální estetická odpověď bude příslušným způsobem méně živá a vezme na sebe jiné podoby uznání; dílo se nám např. může líbit, aniž bychom jím však byli hlouběji zaujati, atp. V případech, kdy prožitek vede k negativně hodnotnému estetickému předmětu, nebude už emocionální estetická odpověď uznáním, ale odmítnutím daného díla, projevem větší nebo menší neváznosti k němu, eventuálně se projeví jako odpor, zhnusení nebo nenávisť. Je nutno zdůraznit, že je možný i případ, kdy dva estetické prožitky jsou stejně náležité, tj. že vedou u téhož díla ke zkonstituování dvou estetických konkretizací takové hodnoty, že žádné z nich nelze dát přednost před druhou⁴, a přece se tyto konkretizace budou jedna od druhé lišit tím, že vznikají různým vyplněním míst nedourčenosti, i tím, že se při nich objeví pokaždé jiné skloubení esteticky valentních kvalit, a především pak tím, že u každé z nich bude jiná kvalita celého skloubení⁵. A to se bude odrážet i v průběhu estetického prožitku, a především pak v konečné fázi emocionální odpovědi. Konečné fáze i emocionální odpovědi se budou navzájem zásadním způsobem lišit, tento rozdíl však bude jiný než v případech, o kterých jsme se zmínili výše. Nebude totiž dán vyšším stupněm uznání pro estetické hodnoty, zpřítomněné v dané konkretizaci, ale bude dán jinou podobou tohoto uznání. Abych názorně ukázal, co zde mám na mysli, bude vhodné vzít nejprve jako příklad dvě různá literární díla.

⁴ Bylo by možno říci, že mají stejnou hodnotu, ale to by mohlo vyvolat různá nedorozumění.

⁵ Může to nastat např. ve vztahu k témuž literárnímu dílu, čtenému ve dvou různých historických epochách, z nichž každá odhaluje jiné „půvaby“ daného díla, ale žádná je nefalšuje a ani ve vztahu k druhému období nevede k estetickým konkretizacím nižší estetické hodnoty. Jednotlivé konkretizace se v tomto případě liší pouze zásadně rozdílným stylem, ale žádná z nich proto není ani horší, ani lepší než ostatní.

Jedno s kompozicí křišťálově průzračnou, s dokonalým rozložením důrazů v jednotlivých částech a s jejich harmonickým skloubením, takže se při jeho konkretizaci projeví specifické kouzlo „klasické“ racionální struktury – a druhé, v němž se z hlediska kompozičního nebudou projevovat žádné zvláštní přednosti, které by při estetickém vněmu na sebe strhovaly výrazněji pozornost, ale které zato bude velmi bohaté na různorodé prvky lyrické, jejichž prostřednictvím se v estetickém skloubení projeví osobité kouzlo určité nálady. Nuže tedy, je možné, že každé z těchto děl nás při estetickém vněmu přivede k takové formě uznání, že žádná z nich nebude větší nebo hlubší než druhá. Přesto však naše emocionální odpověď bude kvalitativně zcela odlišná. Zatímco v prvním případě bude mít převahu forma klidného, s jistým kontemplačním odstupem prožívaného obdivu pro dokonalou harmonii struktury, v druhém případě bude mít estetické uznání formu intenzívně citově prožívaného nadšení a opojení oním osobitým kouzlem nálady. K něčemu přibližně podobnému může dojít i při dvou různých konkretizacích téhož díla; můžeme je ze dvou protichůdných hledisek hodnotit stejně vysoko, ale v konkretizacích, v nichž jedna zdůrazní více dokonalost jeho kompozice a druhá upoutá pozornost spíše hodnotami lyricko-náladovými.

Obecně: někdy se může objevit stejně vysoké estetické uznání a na druhé straně i stejně vysoko hodnotné konkretizace díla, třebaže se přitom buď formy uznání, nebo estetické hodnoty, zpřítomněné v konkretizacích, budou navzájem hluboce lišit. Nebo jinak řečeno: v oblasti estetických konkretizací literárního díla nelze určovat – můžeme-li to tak říci – jednopaprskovou mnohost různých stupňů hodnot ani jednopaprskovou gradaci výšky estetického uznání⁶. Existuje mnoho různých systémů ve stupních hodnot, resp. uznání, systémů určených základními typy estetických skloubení (nebo chcete-li – různými kvalitativními kategoriemi estetického předmětu, nebo ještě jinak: různými styly kvalitativních skloubení). Přitom

⁶ Je velmi pravděpodobné, že toto tvrzení lze zobecnit pro všechny estetické předměty, vyžadovalo by to však zvláštní zkoumání, aby byla dokázána tato teze, která se často uvádí bez hlubšího odůvodnění.

však není vyloučeno, že se při jedné a téže konkretizaci určitého díla zkrřížují hodnoty různých systémů, buď navzájem harmonizujících, nebo disharmonizujících.

Této různorodosti nebo divergence estetických prožitků při obcování s tímž uměleckým dílem (a zvláště pak s dílem literárního umění) si badatelé všimli už dost dávno, ale neuvědomili si, čím je dána, a proto od jejího konstatování přecházeli příliš rychle k tezi *de gustibus non est disputandum*, která je výrazem krajního relativismu, nebo spíše estetické skepse a bývá chápána i jako legalizovaná anarchie v oblasti estetických prožitků a hodnot. Tím, že se neodlišovalo umělecké dílo od estetického předmětu, docházelo k názorům, že se *gustus* vztahuje na umělecké dílo – a ne na estetický předmět. A na druhé straně, badatelé si neuvědomovali, že literární dílo – máme-li se zde omezit pouze na ně – je výtvozem schematickým, který dovoluje při estetickém vněmu zkonkretizování různým způsobem a který – právě jako výtvor schematický – vůbec nemůže být předmětem estetického zážitku. Správně položená otázka, *an de gustibus disputandum est*, zní zcela jinak. A to: zda ve vztahu k přesně stanovené konkretizaci určitého literárního díla, zkonstituované při určitém estetickém prožitku, jsou možné různé emocionální estetické odpovědi. Na základě našich posledních úvah je možno rozlišit dvojí chápání této otázky: a) zda určitá, po všech stránkách naprosto stejná konkretizace určitého přesně stanoveného literárního díla může vyvolat různě vysoké hodnocení, eventuálně zda je možno jednou její hodnotu uznat a podruhé odmítnout, a b) zda je za těchto podmínek možno sice danou konkretizaci hodnotit pokadě stejně vysoko, ale různě po stránce kvalitativní. Anebo naopak, zda v obou případech může dojít pouze k ocenění naprosto stejného stupně i stejné kvalitativní podoby⁷. Pouze v případě, kdyby se ukázalo, že na otázku

⁷ Je nutno si uvědomit, že tyto otázky je možno chápat ještě dvojnásobně: a) psychologicky – tj. zda se skutečně stává, že se ve vztahu k přesně stejné konkretizaci určitého literárního díla objevují různé emocionální estetické odpovědi; b) kriticko-esteticky – tj. zda mezi hodnotu estetické konkretizace literárního (nebo obecněji uměleckého) díla a emocionální estetickou odpovědí je taková nutná a zásadní spojitost, že podstatou obou těchto členů je vylou-

a) je nutno odpovědět kladně – a to ne tím, že bychom konstatovali náhodné fakty bez prozkoumání antecedencí⁸, ale tím, že bychom konstatovali určitou možnost, vyplývající z podstaty estetického předmětu a jeho prožitku – bylo by pravda, že skutečně *de gustibus non est disputandum*. Ale na základě dosavadního zkoumání estetického prožitku a jeho předmětu se zdá přinejmenším málo pravděpodobné, že by tomu vskutku tak bylo. Spíše naopak, mnoho z toho, co jsem v § 24 uvedl o estetickém prožitku, svědčí – jak se zdá – že tomu tak není. Rozřešení této otázky však musíme odložit až do chvíle, kdy budou dále dovedeny analýzy, kterým se zde věnujeme, a kdy bude dokázána jejich správnost. Úkolem této kapitoly ostatně není rozřešit, ale pouze formulovat kritické otázky.

Od právě uvedeného problému je třeba odlišit problém druhý, který s ním bývá obvykle zaměňován. Jde totiž o otázku, zda u jednoho a téhož literárního díla a za předpokladu jeho pokud možno věrné rekonstrukce⁹ jsou na

čeno, aby se ve vztahu k téže konkretizaci objevily různé emocionální estetické odpovědi, anebo naopak, zda taková spojitost neexistuje. Jde mi tu samozřejmě o kriticko-estetický problém. Nesmíme také zapomínat, že při všech těchto úvahách nejde o estetické hodnocení, ale o emocionální estetickou odpověď jako zvláštní podobu estetické zkušenosti, ke které dochází při kulminaci estetického prožitku.

⁸ Takové konstatování např. cestou experimentu by nemělo žádnou cenu ani pro psychologii estetického prožitku, pokud by nebylo přesně známo, jaký byl skutečný průběh prožitku a na co vlastně zkoumaná osoba takovým nebo jiným způsobem esteticko-emocionálně odpovídá. A proto způsob, jakým se experimentálně snažil G. T. Fehner – a jeho různí epigoni – realizovat myšlenku estetiky „zdola“, nám dnes musí připadat dosti naivní, při vši úctě k onomu badateli, který otevíral psychologii nové cesty. Není tedy nic divného, že i čistě psychologické výsledky, které byly touto cestou získány, byly více než skromné. Znova se zde tedy ukazuje, že experimentální zkoumání v jakékoliv subtilnější psychologické otázce bez předběžné podrobné popisné analýzy musí zklamat, neboť není známo, jaká je povaha jevu, jehož vnější projevy se při experimentu zjišťují.

⁹ Tato výhrada je nezbytná, neboť teprve jí jsou zpřesněny podmínky celého problému. Je samozřejmé, že kdybychom při tomto zkoumání vzali v úvahu všechna nesprávná přečtení literárního díla, resp. jeho libovolně nevěrné rekonstrukce, potom bychom nemohli předpokládat vůbec nic anebo jinými slovy – „všechno by bylo možné“. Ale ani fakt tohoto druhu by neměl žádný význam pro kriticko-estetické problémy. Něco jiného je, že právě vzhledem k této situaci je v praxi velmi nesnadné získat náležitý estetický prožitek, vzdávající dílu spravedlnost.

jedné straně možné estetické konkretizace s diametrálně (nebo aspoň značně) různou estetickou hodnotou a na druhé straně pak estetické prožitky s příslušně rozmanitými emocionálními estetickými odpověďmi. Anebo ještě radikálněji: zda jsou za uvedených podmínek možné konkretizace jakékoli estetické hodnoty. Anebo naopak, zda pro každé dílo – za předpokladu, že bude pokud možno věrně rekonstruováno – existuje určitý, přesně stanovený a jemu vlastní soubor možných estetických konkretizací, jejichž hodnoty se mohou pohybovat v hranicích přesně vymezených daným dílem.

Ani tuto otázku nemám v úmyslu zde vyřešit, třebaže úvahy, kterými jsem se v předcházejících kapitolách zabýval, přinášejí v tomto ohledu určité směrnice. Chtěl bych tuto otázku pouze jasně odlišit od jiných výše uvedených kritických problémů, a především bych chtěl zdůraznit, že je nesmírně obtížné dát na ni obecnou odpověď. Tato obtíž je spojena především s tím, že v každém literárním díle se vyskytuje velice mnoho míst nedourčenosti, že jsou různorodá, a konečně že existuje velké množství možných vyplnění každého z nich zvlášť. Velký význam zde má i to, že – jak jsem už výše uvedl – pro jednotlivé konkretizace téhož literárního díla mohou mít taková nebo jiná vyplnění jednotlivých míst nedourčenosti různý dosah. Dokonce i u určitého přesně stanoveného díla (např. u III. části *Dziadzi*) není snadné odpovědět na zkoumanou otázku, a což teprve, kdybychom chtěli daný problém vyřešit zcela obecně s platností pro všechna literární díla. Musím však upozornit, že ani negativní odpověď na danou otázku by naprosto nevedla k estetickému relativismu nebo skepsi. Vedla by pouze k závěru, že není možno posoudit jednoznačně uměleckou hodnotu literárního díla a že základním rysem každého takového ocenění je relativnost ve vztahu k možným konkretizacím hodnoceného díla za předpokladu jeho věrné rekonstrukce v mezích možnosti. Kdyby za uvedených předpokladů nebylo možno určit meze souboru možných estetických konkretizací hodnoceného literárního díla, problém ocenění jeho umělecké hodnoty by neměl vůbec žádný smysl. „Hodnocení“ by pak bylo pouze libovolným, nevypočitatelným „zdá se mi“.

3. Jedním ze zásadních omylů mnoha názorů rozšířených v estetice je směšování problémů charakterizovaných výše v bodech 1. a 2. s problémem, jakou úlohu má estetický prožitek v životě jedince, jenž ho prožívá. Jak známo, tyto prožitky jsou okrasou a skutečným obohacením našeho života, poskytují mu mnoho půvabu, a dokonce snad mají určitý vliv na utváření lidské osobnosti, třebaže tento vliv není asi tak silný, jak se někdy tvrdí. Buď jak buď, sám estetický prožitek je v lidském životě určitou pozitivní životní hodnotou. Není proto nic divného, že se na každé úrovni kultury objevuje touha po estetickém prožívání. Hodnota tohoto prožívání není však hodnotou estetickou, ale hodnotou zcela jiného druhu, pokud ovšem nezaujmete vůči vlastním prožitkům estetický postoj a nevnímáme je jako zvláštní estetické předměty, což se nesporně často také stává. Ale takové vnímání estetických prožitků jako nových estetických předmětů je druhotné a je do jisté míry projevem životní dekadence. Horší však je, když tento postoj vyplývá buď z nedostatku estetické kultury, nebo z nenáležitosti estetických (nebo přesněji – zdánlivě estetických) prožitků, vztahujících se k předmětům, které nejsou našimi prožitky. Potom už nejde jen o projev určitého diletantismu – jak by řekl M. Geiger – ale kromě toho to vede k zvláštní mystifikaci, k určitému druhu *qui pro quo*; estetická nebo životní hodnota (zdánlivě) estetického prožitku se považuje za estetickou hodnotu objektu daného prožitku. Tento objekt se stává do jisté míry lhostejným a následkem toho je i nedokonstituován a jeho místo zaujímá neoprávněně prožitek sám. To, co má být vlastním cílem, se stává prostředkem, kterého je neoprávněně používáno k jiným cílům, obvykle naprosto neestetickým: k obohacení individuálního života, k prožívání určitých stavů, které nám jsou příjemné, atd. V teorii to vede k mylným názorům na estetický prožitek, a zvláště pak ke všem subjektivistickým názorům na estetický předmět. V souvislosti s tím jsou mezi jiným zaměňovány dvě zcela různé a do značné míry na sobě nezávislé otázky: náležitost estetického prožitku a to, nakolik je tento prožitek bohatý, a to zvláště na momenty citové. Naivním lidem, kterým jde především o to, aby získali určité prožitky, se zdá, že čím více a roz-

manitěji se při obcování s uměleckým dílem (nebo s příslušným výsekem přírody) vzrušují, tím náležitější je jejich estetický prožitek¹⁰. Odlišil jsem výše (§ 24) emocionální estetickou odpověď od citové reakce, jaké v nás dochází pod vlivem uměleckého díla, resp. už zkonstituovaného estetického předmětu. Nuže tedy, tato citová reakce, svou povahou obvykle zcela cizí estetickému prožitku, i když je s ním často těsně propletena, nejenže bývá prožívajícími subjekty často nejvíce požadována, ale bývá dokonce považována za základní funkci estetického prožitku. V podstatě mu však je cizí, a dokonce obvykle vadí při jeho plném rozvinutí. V mnoha případech právě bohatství citů, spojených s estetickým prožitkem, snižuje jeho náležitost. U některých literárních děl např. tyto vedlejší pocity ani nedovolují, aby se estetický prožitek náležitě rozvinul, a dokonce jej znemožňují. Potom je třeba opanovat se, soustředit a uklidnit se, aby se vůbec mohla vytvořit estetická konkretizace a aby se mohla projevit její estetická hodnota. Právě všechna tzv. hluboká díla, stojící na nejvyšší umělecké úrovni, nesnášejí bouřlivost čtenářových prožitků. Díla laciná, prázdná, senzační atd. vyvolávají živé a různorodé mimoestetické pocity a pouze tím si mohou získat naivní a málo kulturní konzumenty. A proto budovat teorii estetického prožitku na základě výskytu bohatých mimoestetických pocitů, které se s ním nejednou spojují, ztotožňovat jeho náležitost s tímto bohatstvím a směřovat estetickou hodnotu konkretizace s životní hodnotou mimoestetických pocitů – často velmi pochybného druhu – to všechno je velké nedorozumění.

Ad b) Přejdeme nyní ke kriticko-estetickým problémům, které se objevují, když zkoumáme estetický prožitek jako příprvu pro získání estetického poznání.

Především je třeba vzít v úvahu, že stejně jako má rekonstrukce jiný průběh, když slouží za výchozí bod k tomu, abychom získali předestetické poznání literárního díla, tak i estetické prožívání díla neprobíhá už tak svobodně, když jsme zaměřeni na to, abychom získanou estetickou konkretizací poznali z badatelsko-estetického stanoviska. Tento

¹⁰ Neznají samozřejmě pojem náležitosti estetického prožitku. Přesto však ji mají mihavě před očima.

určitý nedostatek svobody má své klady i zápory: na jedné straně nás do jisté míry chrání před nebezpečím, že dílo zfalšujeme a budeme tvořit konkretizace neshodné s jeho strukturou, na druhé straně je však jistým momentem omezení, brzdy, jejíž vinou se eventuálně mohou nerozvinout některé stránky estetického prožitku, vyžadující, aby se vnímatel úplně oddal vnímání a zapomněl na všechno, co není konstituujícím se estetickým předmětem.

Když esteticky prožíváme literární dílo bez jakéhokoliv dalšího úmyslu získávat estetické poznání, potom, pokud je tento prožitek dosti náležitý, je vlastně lhostejné, zda nás dovede ke konkretizaci „shodné s intencemi“ díla anebo ne. Jinak je tomu v okamžiku, kdy se tento prožitek stává přípravou pro estetické poznání. Potom je třeba, nejen aby byl náležitý, ale nadto aby – abych tak řekl – „vzdal dílu spravedlnost“ a aby byl adekvátní. Prozkoumejme to blíže. Estetický prožitek „vzdává dílu spravedlnost“ (je vůči dílu spravedlivý), jestliže vede k takové estetické konkretizaci, jež 1. má za podklad takovou rekonstrukci díla, která mu je – ve vztahu k jeho přesně určeným prvkům – v mezích možností věrná, a 2. v prvcích překračujících rámec prosté rekonstrukce díla, tj. ve vyplnění míst nedo-určenosti, v zpřítomnění esteticky valentních kvalit, v jejich polyfonním skloubení atd. – je realizována v mezích možností vyznačených dílem samým¹¹ a zároveň 3. je mu pokud možno „blízká“. Pojem „spravedlnosti“ prožitku vůči dílu připouští různé stupně – stejně jako pojem „náležitosti“. Nelze jej však s tímto pojmem ztotožnit. A především pak nelze říci, že by náležitější prožitek *ipso facto* musel být vůči dílu i „spravedlivější“. Třebaže se různé estetické konkretizace, které jsou pro jedno a totéž dílo přípustné a které mohou mít různou estetickou hodnotu, nedostávají do rozporu s daným dílem, přece jen mu všechny nemusí být stejně „blízké“. A především dílu nemusí být „blíží“ ty konkretizace, které – na podkladě jeho věrné rekonstrukce – mají v y š š í estetickou hodnotu.

Abychom si objasnili pojem „blízkosti“ konkretizace

¹¹ Předpokládá to samozřejmě, že problém, kterého jsem se dotkl sub a/2, lze rozřešit pozitivně. V opačném případě by byl pojem „vzdát dílu prožitkem spravedlnost“ bezpředmětný.

vzhledem k dílu, bude vhodné použít zvláštního případu estetické konkretizace literárního díla (který je *nota bene* už jeho krajním případem), totiž tzv. divadelního díla¹². Je známo, jak velkou úlohu má při „uvedení“ určitého dramatu (nebo jiné divadelní hry) na scénu způsob režirování, herecké výkony i celé tzv. „scénické zpracování“. Je známo, že i při úplném zachování textu¹³ je možno vzhledem k uvedeným činitelům vytvořit zcela rozdílná představení, lišící se nejen dokonalostí provedení, a tedy stupněm estetické hodnoty, ale i celým „stylem“ představení. A může se stát, že určité inscenace naprosto neznásilňují dílo (jsou s ním shodné), a přece jedna z nich mu je „bližší duchem“ a stylem než druhá. Jinými slovy: třebaže samo dílo ani v nejmenším diktátorsky nerozhoduje o tom, jak mají být vyplněna jeho místa nedourčenosti a jak má být vytvořena celá nadstavba kvalitativního skloubení a pouze – jak je dáno jeho podstatou – vyznačuje určité, mnohdy dost široké hranice svobody, přece jen se v něm samém a někdy i v jiných dílech téhož autora vyskytují určité pokyny (eventuálně určité instrukce, jež autor podal vně svého díla), které nám dovolují rozhodnout, že určité z přípustných konkretizací (způsobů uvedení na scénu) se v i c e hodí k tomu, aby „doplňily“ dané dílo, než konkretizace jiné, někdy stejně hodnotné, a dokonce i hodnotnější. Je známo, jak někdy geniální herec dovede svou hrou „oživit“ dost „papírovou“ úlohu a jak – i když nejsme v rozporu s textem literárního díla – můžeme bezděčně dát jeho konkretizaci trochu jiný „styl“, než dílo zřejmě vyžaduje. Už sám způsob promluv na scéně zde může mít značný význam (srv. např. způsob pečlivě propracované deklamacce herců z Comédie Française, zvláště ve vztahu k tzv. „klasickému“ francouzskému repertoáru, a způsob, jakým by deklamovali např. Racina nebo Corneille polští herci, i kdyby dokonce mluvili francouzsky).

¹² O divadelním díle srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 57. Poněkud dále jsem svou argumentaci v této oblasti dovedl na jednom ze „čtvrtečních večerů“ v Odborovém svazu polských spisovatelů v Poznani roku 1935 v přednášce „Je divadelní dílo literární?“ – „Czy dzieło teatralne jest dziełem literackim?“

¹³ Obvykle k tomu nedochází, a i to je samozřejmě projevem nevěrnosti v rekonstrukci příslušného literárního díla.

Hra souboru a individuální hra „solistů“, výprava, světelné efekty atd., to všechno se může odrážet na stupni „blízkosti“ dané inscenace vzhledem k dílu. K něčemu podobnému dochází nesporně i při estetických konkretizacích čistě literárních děl. Jenomže se to snad tak výrazně neprojevuje.

Je nesporné, že zavádíme-li pojem „blízkosti“ konkretizace ve vztahu k dílu, vystavujeme se nebezpečí určité libovolnosti nebo nepřesnosti. Neboť právě proto, že konkretizace dílu „bližší“ stejně jako konkretizace dílu „vzdálenější“ jsou někdy vzhledem k němu samému stejně přípustné a nejsou s ním neshodné, zdá se na první pohled, že ve struktuře díla samého nemáme vlastně potom postačující podklady k tomu, abychom jednu z jeho konkretizací považovali vzhledem k němu za bližší a jinou za vzdálenější. A zároveň není ani vyloučeno, že dvě konkretizace, r ů z n ě v jednotlivostech i ve svém konečném kvalitativním skloubení, budou danému dílu stejně „blízké“, a že tedy existuje – jak by pravděpodobně řekl W. Conrad¹⁴ – určitá sféra „irlevance“, v jejíž mezích rozdíly mezi konkretizacemi nemají vliv na jejich „blízkost“ ve vztahu k dílu. Naprosto to nepopírám, ba naopak, důrazně na to upozorňuji, přesto však nelze zamítnout pojem „blízkosti“ estetické konkretizace ve vztahu k danému dílu. Bylo by pouze třeba – ve speciálním bádání, pro které zde není místa – dále zkoumat, jaké prvky nebo momenty literárního díla v y v o l á v a j í určité dílu „blízké“ konkretizace, třebaže je kategoricky nevyžadují. Buď jak buď, pojem „blízkosti“ konkretizace ve vztahu k dílu je těsně spojen s faktem, že existuje mnoho konkretizací s různou hodnotou, které však jsou vzhledem k dílu stejně přípustné, a nepřímo tedy souvisí s faktem, že literární dílo je schematické, ale že je na druhé straně opět z určitých aspektů přece jen jednoznačně určeno. Tím je doplněn soubor pojmů, které nutně potřebu-

¹⁴ Srv. W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, 1. c. Musím však upozornit, že u Conrada není velmi mnoho pojmů, které zde uvádím, a dokonce ani velmi mnoho pojmů, kterých používám v knize *Das literarische Kunstwerk*. Jeho práce významným způsobem zahajuje ontologické zkoumání literárního díla, je však pouze počátkem, od něhož je dnešní stadium studií o literárním díle i o estetickém předmětu již dost vzdáleno.

jeme, chceme-li literární dílo a jeho poznávání – v širším slova smyslu – analyzovat trochu podrobněji.

Určitá amorfnost pojmu „blížkost“ konkretizace se odráží do jisté míry i na pojmu „spravedlnosti“ estetického prožitku ve vztahu k literárnímu dílu. A proto také v tomto stadiu zkoumání nelze ještě podat jasná kritéria, podle kterých by bylo možno stanovit, kdy je určitý estetický prožitek „spravedlivý“ a kdy jím být přestává. Buď jak buď, je užitečné odlišit tento pojem od jiných kriticko-estetických pojmů, kterých zde bylo použito¹⁵.

A konečně, co znamená, že estetický prožitek, v němž se konstituuje konkretizace literárního díla, je „adekvátní“? Jde mi přitom o následující problém: při konkretizování díla, když jsme si už byli v jeho počátečních fázích – abych tak řekl – vybrali směr nebo způsob konkretizování tím, že jsme si příslušným způsobem zvolili vyplnění míst nedourčenosti, a zároveň i tím, že jsme zaktualizovali vyskytující se esteticky valentní kvality, začínají před námi vystupovat už nejen určité, přesně stanovené možnosti dalšího konkretizování daného díla, ale i určitá *i d e a* nebo – chcete-li – konečná podoba konkretizace. Tato konečná, ještě nezrealizovaná podoba nebo idea s sebou přináší jistou zákonitost a s ní jsou spojeny určité přesně stanovené postuláty, které musí být zachovány, má-li být zkonstituována konkretizace v dané podobě. Jakmile byl jednou vybrán způsob konkretizování, rýsují se určité pokyny, jaká má být daná konkretizace, aby se co nejvíce přiblížila své „ideji“¹⁶. Nuže tedy, estetický prožitek je „adekvátní“ tehdy, jestliže vede ke zkonstituování právě takové estetické konkretizace literárního díla, která by byla přesným „ztělesněním“ rýsující se ideje dané konkretizace. A naproti tomu je estetický prožitek více nebo méně neadekvátní tehdy, jestliže konkretizace jím vytvářená obsahuje takové nebo jiné *o d c h y l k y*

¹⁵ Pokud dobře rozumím M. Wallisu-Walfiszovi, tedy se mezi různými problémy, které má na mysli, když mluví o „správných“ estetických prožitcích, vyskytuje i „spravedlnost“ tohoto prožitku ve vztahu k uměleckému dílu. Ale zdá se, že přitom má na zřeteli i to, co jsem zde nazval „náležitostí“ estetického prožitku, a možná, že i jiné věci.

¹⁶ Tuto „ideu“ konkretizace, která se během konkretizování pouze mlhavě rýsuje, lze výrazně zachytit tehdy, když se nám už podařilo vtělit ji do konkretizace díla, kterou jsme již skutečně vytvořili.

od ideje konkretizace, anebo – v krajním případě – jestliže tuto konkretizaci vůbec neztělesňuje. Víme z četných zkušeností, získaných při estetickém prožívání literárních děl, jak často sami nejsme spokojeni s estetickou konkretizací, jakou se nám v určitém případě podařilo získat. Jsme nespokojeni ne s daným dílem, ne proto, že jeho četba pro nás byla značně menším potěšením, než jsme doufali, ale jsme výrazně nespokojeni s *v ý t v o r e m* (konkretizací), ke kterému jsme dospěli. Jasněji nebo méně jasně cítíme, že kdyby nám nescházela jistá dovednost nebo kdyby četba neprobíhala za nějakých nepříznivých vnějších okolností, jedním slovem, kdyby nám něco „nepřekáželo“¹⁷, dospěli bychom nakonec ke konkretizaci, která by nás uspokojila, tj. – jinými slovy – která by splnila postuláty, jaké nám dávala tušit předpokládaná nebo mlhavě se rýsující idea takové konkretizace, která by ji v dokonalé podobě ztělesnila a „zrealizovala“ – můžeme-li to tak říci. Někdy za této situace nějaké nově objevené nebo lépe pochopené slovo nebo věta, zkonkretizování nějakého aspektu nebo odlišné zobektivizování předmětů představených v určité fázi daného díla – způsobí, že ona odchylka, nedostatek nebo omyl jsou odstraněny, a potom nás už vytvořená konkretizace „uspokojuje“. To znamená, že estetický prožitek dospěl k adekvátnosti a že se příslušná konkretizace stala takovou, jaká „má být“.

Tím dospíváme k základním problémům teorie hodnot obecně, a zvláště pak hodnot estetických; tyto otázky však nejsou dosud uspokojivě vyřešeny¹⁸. Zavádím-li zde pojem „adekvátnosti“ estetického prožitku, musím se tedy omezit na výše uvedené úvahy a příklady a nemohu blíže určit pod-

¹⁷ Když režisér a s ním herci desetkrát „zkoušejí“ nějakou scénu určitého dramatu a stále něco pozměňují, stále se domnívají, že ve způsobu jejich hry anebo v jiných prvcích je něco „nedotaženo“ (když už se byli rozhodli, jak je třeba celé drama konkretizovat), v tom případě máme před sebou vlastně fenomén uvědomování si neadekvátnosti (v daném případě tvůrčího) estetického prožitku a korelativně konkretizace dané scény. Před nimi „září“ určitá „idea“ dané scény; ve stále nových zkouškách se snaží čím dál tím více se k ní přiblížit, čím dál tím přesněji ji ztělesnit v dané scéně.

¹⁸ Určitý zásadní, i když ještě ne zcela uspokojivý krok k vyřešení těchto otázek učinil H. Elsenberg v rozpravě *Les idées de valeur et d'obligation*, Warszawa 1935, separát ze Zpráv ze zasedání Varšavské vědecké společnosti, XXVII, sekce II. – Sprawozdania z posiedzeń Tow. Naukowego Warszawskiego, XXVII, wyd. II.

mínky, za kterých je určitý estetický prožitek „adekvátní“. Bylo by to možné totiž teprve tehdy, až by byly objasněny tyto základní problémy z teorie estetických hodnot.

Perspektivy, které zde otevíráme na kriticko-estetické problémy, je třeba doplnit úvahami o estetickém poznání a k těm také nyní přecházím.

§ 33/ Některé kriticko-epistemologické problémy poznání estetické konkretizace literárního díla

Kritické otázky, které se objevují ve vztahu k poznání estetické konkretizace literárního díla, jsou obecně dosti podobné problémům týkajícím se jeho předestetického poznání. Stejně jako tam tak i zde je třeba rozlišit určité „stupně“, po kterých se jaksí přibližujeme k poznání estetické konkretizace. Stejně jako tam tak i zde každý z těchto „stupňů“ je jedním ze zdrojů možných omylů, charakteristických pro daný stupeň, a zároveň *ideálně* vyznačuje průběh stupně následujícího a ve svých výsledcích tvoří jeho odůvodnění. Jestliže však tam bylo třeba rozlišit tři stupně, zde jich je o jeden víc. Totiž: 1) rekonstruování díla, 2) estetický literární prožitek, 3) bezprostřední estetické poznávání zkonstituované již konkretizace díla a 4) formulování výsledků a) v soudech, b) v hodnocení.

Rozlišení těchto stupňů má samozřejmě pouze teoretický význam, neboť umožňuje výrazněji od sebe oddělit skupiny kritických problémů; v praxi – jak je patrné už z dosavadních úvah – jsou nejrůznějším způsobem mezi sebou propleteny. Týká se to především rekonstruování díla a jeho konkretizování v estetickém prožitku.

Protože každý z těchto „stupňů“ nebo úrovní je pro následující stupeň zdrojem jeho odůvodnění, ale i možných omylů, je důležité, aby nižší stupně byly pokud možno nejdokonalejší. A tak k tomu, abychom získali v nejrůznějších směrech hodnotné poznání estetické konkretizace díla, je třeba, aby jeho rekonstrukce byla v mezích možnosti věrná a úplná, a nadto ještě, aby estetický prožitek byl náležitý, aby vzdával dílu spravedlnost a aby byl

adekvátní. Budeme-li předpokládat, že tyto podmínky jsou splněny, potom se před námi otevřou další problémy ve vztahu k otázkám formulovaným v bodech 3) a 4).

Jako každé poznání může být i bezprostřední poznání estetické konkretizace literárního díla objektivní nebo neobjektivní, může se vyznačovat různými stupni názornosti, být ve větší nebo menší míře neúplné a konečně může být adekvátní nebo do jisté míry neadekvátní. Různé vlastnosti tohoto poznání jsou na sobě pravděpodobně značně závislejší než v jiných případech poznání. Vyplývá to z kondenzovanosti a organičnosti struktury, příznačné pro každý estetický předmět, a zvláště pak z toho, že estetický předmět je kvalitativním skloubením. Jestliže si např. představíme, že poznání určité estetické konkretizace literárního díla je – i když ne vzhledem ke všem jeho činitelům, vztahujícím se např. k jeho různým vrstvám – stejně názorné, má to už vliv na stupeň adekvátnosti tohoto poznání. Menší názornost poznání se v určitých směrech projevuje menší výrazností a – můžeme-li to tak říci – menším nasycením příslušných kvalit konkretizace a v souvislosti s tím pak dochází ve výraznosti a nasycení jednotlivých prvků estetické konkretizace k takovým rozdílům, jaké jsou jí cizí, a tím je porušeno vzájemné uspořádání jejich napětí, nasycení a výraznosti. A celek tím nabývá poněkud jiné podoby. Poznání, které zachycuje estetickou konkretizaci díla (nebo její části) v této – jí cizí – podobě, je neadekvátní ve vztahu k té její podobě, jaká by se projevila, kdyby k tomuto porušení nedošlo. A stejně i neúplnost poznání estetické konkretizace díla (obecněji – estetického předmětu) se odráží na jeho adekvátnosti. Neúplnost poznání je dána, jak známo, tím, že některé stránky nebo rysy předmětu nejsou poznatkově postiženy. Analýzy, kterými jsem se zabýval v § 24, ukázaly, že každá změna ve struktuře kvalit vytvářejících určitou tvarovou kvalitu skloubení s sebou přináší (i když ne vždy ve stejné míře) změny ostatních kvalit, vystupujících v daném skloubení, i změnu jeho celkové podoby. Vynechání určitého momentu v celkové estetické konkretizaci díla se potom rovná změně struktury kvalit přítomněných v poznání, a nakonec tedy s sebou přináší jistou neadekvátnost jejího poznání. Každá neade-

kvátnost estetického poznání je však zároveň za těchto podmínek i jistým stupněm jeho neobjektivnosti a může vést k naprosté neobjektivnosti, jestliže kvůli ní není v estetickém poznání názorně postižena tvarová kvalita kvalitativního skloubení vystupujícího v dané konkretizaci nebo v jejích jednotlivých fázích. A proto také základním problémem kritiky estetického poznání vůbec a poznání estetické konkretizace literárního díla speciálně je otázka, jaký stupeň a jaký typ a) nenázornosti, b) neúplnosti a c) neadekvátnosti tohoto druhu poznání nevyklučuje ještě jeho objektivnost ve vztahu k tvarové kvalitě kvalitativního skloubení.

Uvědomíme-li si však tuto otázku, zmocní se nás záhy pochybnost, zda je vůbec možno dát na ni zcela obecnou odpověď – a nadto ještě, zda máme vůbec právo takovou otázku položit. Prozkoumejme nejprve první z těchto pochybností.

Kdybychom obecně vyřešili tento problém (který zde budu nazývat problémem podmínek objektivity estetického poznání), museli bychom stanovit určité pravidlo, které by se týkalo všech případů přímého poznání estetického předmětu. Bylo by však třeba uvést v určitém smyslu horní hranici v něm přípustných chyb (z hledisek, na které jsem výše upozornil), při kterých by ještě byl zachován základní klad tohoto poznání, tj. názorné postižení tvarové kvality kvalitativního skloubení. Existuje však taková horní hranice? A můžeme se na ni ptát? Není její existence podmíněna existencí určité obecné zákonitosti, podle které by trvale a obecně souvisel výskyt tvarové kvality skloubení – bez ohledu na to, jaká by tato kvalita byla – s volbou, nasycením, uspořádáním atd. „elementárních“¹ vlastností, na základě kterých by tato kvalita byla vybudována? Nebo jinými slovy – která by určovala z hledisek, která jsem uvedl výše, hranice přípustné proměnlivosti těchto kvalit, tj. přípustné pro zachování jedné a té samé tvarové kvality skloubení?

Zdá se, že taková podmíněnost skutečně existuje. Každá

¹ Dávám to do uvozovek, neboť – jak je známo – *in concreto* neexistují takové „elementární“ kvality. Je však nutno je uvést jako krajní pojem.

změna ve způsobu estetického poznávání a ve výsledku, ke kterému na jejím základě dospíváme, je ekvivalentní změně, která je k tomuto způsobu přiřazena, tj. změně v konkrétní tvárnosti, jaké při poznávání nabývá estetický předmět. Zákonitosti v jedné oblasti odpovídají zákonitostem v oblasti druhé. Ale v tom případě se už ožehavou stává otázka, zda existuje taková obecná zákonitost závislosti mezi tvarovou kvalitou skloubení a kvalitami vstupujícími do jeho struktury. Není tomu snad spíše naopak, totiž tak, že pokud jde o kvalitativní skloubení a jejich tvarové kvality, máme před sebou v každém jednotlivém případě určité *individuum*, které je tak osobité, že je nelze srovnávat se žádným jiným z kvalitativních skloubení a že pravidla vzájemné závislosti jeho „prvků“ a momentů jsou pro každé z nich tak odlišné, že jich nelze použít pro žádné jiné kvalitativní skloubení?

Tato – tak zásadní – pochybnost nesporně není neopodstatněná. Nesetkáváme se snad stále při obcování s estetickými předměty se zcela nečekanými a – jak se zdá – naprosto nepředvídatelnými kvalitativními skloubeními? Nepřesvědčujeme se snad vždy znova, že např. zdánlivě zcela nepatrná změna v provedení určitého hudebního díla s sebou přináší tak radikální změny, že to, co v něm bylo podstatné a co určovalo jeho odlišnost a hodnotu, se buď jakoby zcela rozplývá, anebo naopak, náhle se před námi odkrývá tak plasticky, že oslnění tím objevením, zůstáváme stát v úžase, že vůbec něco takového je možné? Nemáme snad za sebou stovky podobných zkušeností z estetického vnímání literárních děl, děl, která jsme četli vícekrát a která – jak se domníváme – velmi dobře známe? A přece když některé z nich určitého dne čteme ve zvláště příznivém rozpoložení, stáváme se citliví k určitému, do té doby neobjevenému momentu (např. v určité představené situaci nebo ve zvukové vrstvě), který – i kdybychom jej výrazně nepostihli – nám odhalí tak novou kvalitativní tvárnost dané fáze v konkretizaci díla, že teprve v tu chvíli si uvědomíme, jak jsme dříve byli slepi: neviděli jsme právě to, co určuje základní hodnotu daného díla. Kdybychom neudělali ten překvapivý objev, marně bychom hledali nějaké obecné pokyny nebo kritéria, která by nám k němu pomohla a která

by nám p ř e d e m řekla, co právě je třeba mezi esteticky valentními kvalitami změnit, co je třeba doplnit nebo odstranit, přitlumit nebo více nasytit, aby při konkretizaci vystoupila ona osobitá a přitom tak zásadní tvářnost díla. Samozřejmě, *ex post* si to dovedeme uvědomit, ale dochází k tomu až na podkladě zkušenosti získané v daném individuálním případě a vztahující se pouze k němu. Není snad pro tvorbu uměleckého génia příznačné právě to, že nám vytváří příležitosti k takovým nečekaným a nepředvídatelným oslněním nikde jinde nevidanými kvalitami a skloubeními? A dožadujeme-li se, aby byla stanovena určitá o b e c n á zákonitost mezi tvarovou kvalitou v skloubení obecné a „elementárními“ kvalitami, na základě kterých byla vybudována, neodporujeme tím právě tomu, co je tak nesporně nejzákladnějším a nejhlubším rysem každého vysoce hodnotného estetického předmětu, tj. jeho j e d i n e č n o s t i a a b s o l u t n í i n d i v i d u á l n o s t i²?

Existují proto zcela určité závažné motivy, které nás nutí, abychom pochybovali o možnosti obecného vyřešení problému, za jakých podmínek lze dosáhnout objektivnosti estetického poznání. Ale tyto pochybnosti čerpáme z takového zdroje, že uvědomíme-li si jasně jeho charakter, je tím už zvikláno zdání, že tyto pochybnosti jsou oprávněné. Neboť odkud je čerpáme, jestliže ne právě z určitých o b e c n ý c h soudů o struktuře kvalitativních skloubení a o tvarových kvalitách? Vždyť z této jejich obecné struktury vyplývá i tvrzení o jedinečnosti a absolutní nepředvídatelnosti samých tvarových kvalit a jejich spojitostí s „elementárními“ kvalitami, na základě kterých jsou budovány. Je tedy zřejmé, že nejsou vyloučena všechna obecná tvrzení o tvarových kvalitách a kvalitativních skloubeních a že není

² Bergsonův skeptický názor na intelektuální poznání, který je negativní stránkou jeho pragmatistické teorie intelektu, má svůj hlavní zdroj bezpochyby v tom, že Bergson v každé realitě – zvláště v oblasti vědomí – vidí onu jedinečnost a naprostou nepředvídatelnost, s jakou se setkáváme u estetických předmětů. Kdyby Bergson postupoval důsledně, musel by se vzdát všech o b e c n ý c h soudů o skutečnosti a mezi jiným i soudů o různorodém množství bezprostředních faktů vědomí. Ale *de facto* tak nečiní. Srv. R. Ingarden, *Intuition und Intellekt bei H. Bergson* v Jahrb. f. Philos. u. phänom. Forsch., sv. V., I. kritická kapitola.

pravda, že by se zde neprojevovaly žádné obecné zákonitosti. A možná, že tedy nejsou vyloučeny ani ty zákonitosti, které by určovaly podmínky objektivity přímého estetického poznání. Bylo by zřejmě pouze třeba, aby bylo značně dále dovedeno studium kvalitativních skloubení, a tím bychom pak mohli vyřešit i náš kriticko-epistemologický problém.

Tuto naději však nahlodává myšlenka, která skrytě číhá při všech kriticko-epistemologických rozbořech. Připusťme, že by se nám podařilo najít hledanou zákonitost mezi tvarovými kvalitami a „elementárními“ kvalitami, na jejichž podkladě jsou tvarové kvality vybudovány. Mohli bychom však na základě této zákonitosti určit podmínky objektivnosti bezprostředního estetického poznání? Nedopustili bychom se přitom omylu *petitionis principii*? Vždyť už tehdy, když konstatujeme, že tato hledaná zákonitost existuje, vycházíme z předpokladu, že jsme ji objektivně poznali. Zatím však tvrzení o její existenci máme teprve použít k vyřešení problému, za jakých podmínek je možno této objektivnosti dosáhnout.

S touto otázkou i s tvrzením, že se v podobných situacích nutně musíme – podle názoru některých badatelů – dopustit uvedeného omylu, se v kriticko-epistemologické literatuře můžeme setkat poměrně často³. Nezdá se však – aspoň v našem případě – že by toto tvrzení bylo správné. Objektivnost jakého poznání bychom předpokládali při tvrzení, že hledaná zákonitost existuje? Přece n e t a k o v é h o, u něhož by měly být podmínky objektivity z daného aspektu teprve vyřešeny tvrzením o hledané zákonitosti. Poznání, jehož podmínky objektivnosti zkoumáme, je poznáním určitého individuálního estetického předmětu (přesně určené konkretizace určitého literárního díla). Naproti tomu poznání, jehož objektivnost bychom předpokládali, uvádějící takové tvrzení, by bylo poznáním, týkajícím

³ O otázce, zda je vůbec možno v kritice poznání uniknout omylu *petitionis principii*, jsem pojednal v rozpravě pt. *Über die Gefahr einer Petitio principii in der Erkenntnistheorie* („Jahrb. f. Philos. u. phänom. Forsch.“, sv. IV). To, že k tomuto omylu skutečně dochází při určitém způsobu bádání v oblasti teorie poznání, jsem se snažil ukázat v rozpravě *Psychofizjologična teorija poznania i jej krytyka*, Lwów 1930.

cím se obsahu obecné ideje estetického předmětu⁴. Předpoklad objektivnosti tohoto poznání neříká ještě nic o objektivnosti onoho poznání; teprve kdybychom ji z něho automaticky vyvodili, hrozilo by nám při našich úvahách nebezpečí omylu *petitionis principii*. Tohoto omylu se však nedopustíme, budeme-li se odvolávat na tuto hledanou zákonitost ve snaze najít podmínky, za jakých je bezprostřední poznání určitého individuálního estetického předmětu objektivní⁵. A potom tedy máme právo tuto otázku položit a můžeme ji i vyřešit. Jak zní toto vyřešení – to už není úkolem této kapitoly.

Důležité a zásadní kritické problémy se objevují i ve vztahu k soudům a hodnocením estetických předmětů, a zvláště pak estetických konkretizací literárního díla. Na tři z nich bych zde chtěl upozornit. Jeden z nich se týká intersubjektivní kontrolovatelnosti těchto soudů, druhý eventuální neshodnosti mezi soudy o estetických konkretizacích téhož díla a konečně třetí obecné platnosti hodnocení vyjádřeného v těchto soudech⁶.

Ad 1. Estetická konkretizace literárního díla, kterou bezprostředně poznáváme na podkladě estetického prožitku a o které nakonec formulujeme určité množství konstatujících soudů a ocenění, je určitým předmětem individuálním. Nabízí se zde tedy tato úvaha:

Individuální předměty můžeme poznávat z hlediska tzv. „společných rysů“, neboli rysů stejných u mnoha jedinců téhož druhu, anebo z hlediska rysů „zvláštních“, osobitých, které odlišují určitý individuální předmět od všech ostatních předmětů. A za druhé: všechna individua, která se mohou stát předměty vědeckého zkoumání, lze rozdělit na dvě skupiny: a) na taková, která vzhledem ke své podstatě mohou být libovolným množstvím příslušně kvalifikovaných

⁴ O ideách a jejich obsazích srv. R. Ingarden, *Essentiale Fragen*, Halle 1925.

⁵ Samozřejmě, že kdo popírá existenci idejí vůbec i možnost jejich poznání, ten se v tomto případě octne ve velkých nesnázích. Ale pro něho není přístupná vůbec žádná teorie poznání.

⁶ Pomímám zde otázky spojené s problémem pravdivosti těchto soudů a s problémem přízpusobení jejich obsahů výsledkům bezprostředního poznání estetické konkretizace literárního díla, neboť se při nich nevyskytují obtíže nebo problémy zásadně odlišné od těch, o kterých jsem pojednal v §§ 24 a 31.

poznávacích subjektů bezprostředně poznávána jako vždy stejná, b) na taková, která jsou při bezprostředním poznávání dostupná jedinému a pouze jedinému poznávacímu subjektu. Jako příklad prvního typu můžeme uvést materiální předměty a procesy, např. hory, nářadí, živé organismy atp., jako příklad druhého typu – vědomé prožitky psychofyzických individuí (ale ne pouze je). Touž židli vidí, dotýká se jí atd. mnoho různých osob, které mají příslušné smyslové orgány a které se ve vztahu k ní octly v takových podmínkách, že ji mohou vnímat. Naproti tomu mé prožitky, které ve mně probíhají ve chvíli, kdy pší tato slova, mohou já a pouze já vnitřně vnímat a tím způsobem získávat jejich bezprostřední poznání.

První z uvedených individuálních předmětů nazvěme intersubjektivními a druhé monosubjektivními.

Pravdivost tvrzení týkajících se intersubjektivních předmětů si lze ověřit buď přímo tím, že příslušné předmětné stavy učiníme objektem bezprostředního poznání různých poznávacích subjektů, anebo nepřímo tím, že je na základě logických operací převedeme na tvrzení, která lze kontrolovat přímo. Přitom je lhostejné, zda tato tvrzení přisuzují příslušným předmětům rysy „společné“ nebo zvláštní. Naproti tomu toto hledisko je velmi důležité při tvrzení o monosubjektivních předmětech. Jestliže totiž nějaké obecné tvrzení přisuzuje všem monosubjektivním předmětům určitého druhu jistý společný rys, potom si každý, kdo má ve vlastní zkušenosti dán jeden z těchto předmětů, může ověřit, zda je toto tvrzení pravdivé. Následkem toho i individuální tvrzení, která přisuzují určitému monosubjektivnímu předmětu nějaký společný rys, může kontrolovat nejen ten, kdo má dán příslušný předmět, ale i někdo jiný, kdo má dán jakýkoli jiný exemplář předmětu téhož druhu. Je to sice kontrola oklikou a na jiném exempláři, ale je nakonec získána v bezprostředním poznání. Jestliže např. někdo tvrdí, že psychologickým podkladem smutku, který právě prožívá, je určité zjištění (např. smrti drahé osoby), potom sice nikdo jiný nemůže bezprostředně poznat onen smutek, ale přesto si může na

jiném smutku, který sám bezprostředně prožívá, ověřit, že i psychologickým podkladem jeho smutku je zjištění nějakého faktu; je tedy přinejmenším pravděpodobné, že i v onom případě jde o psychologický podklad toho druhu.

Jinak je tomu u tvrzení, která konstatují u určitého monosubjektivního předmětu nějaký zvláštní rys. V bezprostředním poznávání je nemůže kontrolovat žádný jiný poznávací subjekt než ten, pro něhož byl nebo může být dán onen předmět v bezprostřední zkušenosti. Jestliže např. někdo pod vlivem zvláštního narkotika prožívá nějaké mimořádné psychické stavy, které nikdo jiný nezakusil, potom nemáme k dispozici ani přímou, ani nepřímou cestu, jakou bychom zkontrolovali popis uvedených prožitků, a zvláště pak popis všech jejich osobitých rysů. Jestliže za těchto podmínek nemáme žádný důvod pochybovat o pravdomluvnosti informující osoby a nemáme žádné nepřímé náznaky, na základě kterých bychom mohli připustit, že se daná osoba mylí nebo že se nesprávně vyjadřuje, pak nám nezbyvá nic jiného než vzít prostě na vědomí soudy, které podává, pokud samozřejmě jsou tyto soudy srozumitelné. V protikladu k tomu, co se tvrdí ze strany tzv. vídeňských neopozitivistů, pravdivost soudů je totiž něčím jiným než jejich dokazatelnost a naprosto na ní nezávisí. Přesto však soudy o zvláštních rysech monosubjektivních předmětů – tím, že jsou přijímané na plnou odpovědnost osoby, která je formuluje – jsou ve vědě něčím spíše nežádoucím. Akceptujeme-li je, jsme vždy vystaveni určitému nebezpečí, že budeme uvedeni do omylu, který sami nebudeme schopni odhalit. A proto je třeba v každé oblasti zkoumání, ve které toto nebezpečí hrozí, výrazně oddělit skupinu soudů přímo dokazatelných od soudů nedokazatelných. Soudy, které si nelze ověřit, není však nutno zcela vylučovat ani podceňovat, ale je třeba chápat je jako informační materiál – někdy velmi cenný, který nelze ničím nahradit – jehož můžeme používat, zachováme-li patřičnou opatrnost.

Aplikujme nyní tyto obecné úvahy na otázky, které nás přímo zajímají.

Literární dílo ve své schematické struktuře je předmětem intersubjektivním. Naproti tomu je však možno přinejmenším pochybovat, zda je tomu stejně s jeho konkretizacemi,

a to zvláště estetickými. Pochybnosti, které se tu naskýtají, vyplývají především z faktu, že na vznik té které konkretizace určitého díla má vliv – vedle díla samého – i velmi mnoho činitelů čistě subjektivní povahy. Jaká je určitá konkretizace např. *Pana Tadeáše*, to závisí nejen na čtenářově psychické struktuře, na jeho schopnostech, na jeho citovém životě, zájmech, zálibách atd., ale i na psychickém stavu a – abych tak řekl – na psychické atmosféře, v jaké se čtenář nachází právě v okamžiku, kdy vytváří danou konkretizaci⁷. Protože tyto činitele jsou velmi proměnliví a nezávisí na struktuře konkretizovaného díla a protože nadto rozdílly, které se vzhledem k tomu mohou vyskytovat mezi jednotlivými konkretizacemi téhož díla, jsou velmi různorodé a obecně mají velký vliv na konečnou podobu dané estetické konkretizace, je možno předpokládat, že v praxi se zcela určitě nikdy nepodaří, aby dvě konkretizace téhož literárního díla – vytvořené buď jedním, nebo různými čtenáři – byly přesně stejné ze všech aspektů, důležitých pro jejich estetickou hodnotu⁸. A za druhé, ani tehdy, když estetické konkretizace určitého díla vznikají při společném čtení (v určitém kolektivu, např. v divadle při sledování nějakého dramatu) a když následkem toho u čtenářů dochází k určité zvláštní formě vzájemného emocionálního ovlivňování, a tím i k větší spřízněnosti konkretizací vznikajících za těchto podmínek, nelze nikdy poznat přímo estetickou konkretizaci, kterou vytváří někdo jiný. Pouze tehdy, když se na jedné straně odvoláme na věrnou rekonstrukci díla, když na druhé straně použijeme nepřímé cesty a vezmeme na vědomí informace, které nám poskytl čtenář, a konečně když prozkoumáme podmínky, za jakých určitá konkretizace vznikla, můžeme se v myšlenkách pokusit o přibližnou a vždy jen částečnou rekonstrukci cizí konkretizace, přičemž získané výsledky jsou vždy jen pravděpodobné. Zvláště pokud jde o nejdůležitější momenty jednotlivých estetických konkretizací, o momenty, kte-

⁷ Čtenář je ostatně sám také podmíněn mnoha proměnlivými činiteli, nemajícimi nic společného s dílem, které čte, jako je např. literární atmosféra dané epochy a různé kulturní proudy, aktuální v dané chvíli.

⁸ Nechci zde rozhodovat o tom, zda je to vůbec vyloučeno.

rými jsou tyto konkretizace často osobitě charakterizovány, a tedy pokud jde o estetickou kvalitu skloubení neboli o to, co jsem výše nazval „ideou“ díla v užším slova smyslu, pokud jde o metafyzické kvality atp. – nikdy nemůžeme mít jistotu, že cizí konkretizace obsahuje tyto momenty přesně v té podobě, v jaké vystupují v konkretizaci, kterou jsme si vytvořili sami. Nepřímé prostředky, které máme k dispozici, abychom si to ověřili, jsou z různých hledisek klamné, třebaže pro to ještě nejsou zcela bezcenné. Určité detaily cizí konkretizace můžeme např. předpokládat na základě toho, jak se daný čtenář chová, a především, jak se projevují jeho citové reakce. Ale i když abstrahujeme od toho, že tyto cizí reakce můžeme vidět nesprávně, fakt, že k nim dochází, může jen ve velmi hrubých rysech svědčit o tom, že se v cizí konkretizaci vyskytuje určitý kvalitativní moment. Dorozumíme-li se v tomto směru jazykem pomocí konstatujících soudů, dospějeme k výsledkům pouze částečně uspokojivým, a to ze všech těch hledisek, na které jsem upozornil, když jsem charakterizoval potíže spojené s pojmovým postižením estetického předmětu. Samozřejmě, informace, které touto cestou získáme, není třeba podceňovat, ale nelze je ani přeceňovat nebo jim příliš důvěřovat. Když přes četné pokusy o porozumění nemůžeme uhádnout – lze-li to tak říci – určitou zvláštní kvalitu, která se vyskytuje v cizí konkretizaci podle svědectví (popisu) osoby, která tuto konkretizaci získala, potom můžeme připustit, že vzhledem ke zvláštnímu souboru podmínek, za jakých cizí konkretizace vznikla, došlo k tomu, že se uplatnila kvalita zcela osobitá, a potom musíme vzít na vědomí cizí tvrzení o jejím výskytu, ale přitom si nemůžeme názorně představit, jaká kvalita to je. Nepomůže ani odvolat se na fakt, že dva čtenáři zde obcují s tímž dílem a že – ukážeme-li na tytéž momenty díla – určíme i význam výrazů, jimiž popisujeme kvality vystupující v konkretizacích. V tomto případě takové konstatování k ničemu nevede právě proto, že obcování s tímž dílem nestačí k vytvoření přesně stejných konkretizací daného díla u dvou čtenářů. Tím, že budeme kontrolovat věrnost rekonstrukce, která je kostrou obou konkretizací, a že se budeme snažit o stejné psychické, a zvláště emocionální naladění, můžeme sice usilovat, abychom získali konkretizaci

pokud možno podobnou konkretizaci cizí, a na základě poznání jednotlivých prvků vlastní konkretizace můžeme potom usuzovat, jaká je konkretizace cizí. Ale i to pouze v určitých mezích. Nikdy přitom s naprostou jistotou nevíme, zda cizí rekonstrukce určitého díla je zcela věrná, zda estetický prožitek druhého čtenáře je (a do jaké míry je) náležitý a zda vzdává dílu spravedlnost.

Všechno to působí, že jestliže se intersubjektivní poznání literárního díla jakožto výtvoru schematického zdá být možné, potom takové poznání jeho estetických konkretizací je ve vztahu k jejich společným rysům zlomkovité (neúplné), více nebo méně neadekvátní a nejisté, ale přesto je možno do určité míry se k němu přiblížit; naproti tomu pokud jde o zvláštní rysy estetických konkretizací, nelze – jak se zdá – získat intersubjektivní poznání. Buď jak buď, pokud nejsou analýzy realizované v této knížce nesprávné, je pravděpodobné, že je tomu tak, jak zde uvádím. Z toho je třeba vyvodit příslušné důsledky při pokusu o vědomé organizování různých forem literární vědy⁹.

Ad 2. Na to bezprostředně navazuje druhý problém, který je třeba prozkoumat. Faktem je, že o jednom a též literárním díle jsou vyslovovány – v každodenním životě stejně jako při vědeckém zkoumání literatury – soudy diametrálně rozdílné, které se navzájem neshodují, a dokonce si i odporují. Pokud je to projevem nedostatečných schopností badatelů a náhodných nedokonalostí poznání, které fakticky získali, je to fakt, který se projevuje i v jiných vědních oborech a sám o sobě nevyvolává zásadní pochybnosti. Často se toho však využívá k pohrdavému vztahu nejen vůči celé literární vědě, ale nadto ještě a) ke konstatování, že je zásadně nemožné získat o jednotlivých literárních dílech určité soudy, které by si navzájem neodporovaly, b) k tvrzení, že literární vědě vůbec nepřisluší jméno vědy právě proto, že se v ní zdánlivě nutně objevují soudy rozporné a navzájem neshodné.

Co na to máme odpovědět?

Je nutno připustit, že kdyby se v oblasti literární vědy nutně objevovaly soudy rozporné nebo neshodné, byl by

⁹ Srv. R. Ingarden, *Dodatek, Studia z estetyki* I, s. 227.

tím skutečně ohrožen její vědecký charakter. Ale je přinejmenším pochybné, zda je výskyt takto rozporných soudů nutný, a nikdo – pokud je mi známo – ještě nedokázal, že tomu tak skutečně je. V tomto směru existují nanejvýš určitá z d á n í, a to proto, že a) není vzat v úvahu rozdíl, jaký existuje mezi literárním dílem a jeho konkretizacemi, a b) následkem toho se soudy, které se – přesně vzato – týkají jednotlivých konkretizací díla, přenášejí na dílo samé. Ve chvíli, kdy si tento rozdíl uvědomíme a vynasnažíme se přesně formulovat soudy o konkretizacích, zmizí – jak aspoň soudím – tyto zásadní potíže. Neboť fakt, že dva určité soudy o různých konkretizacích téhož díla říkají po každé něco jiného o příslušných momentech těchto konkretizací, nejenže nelze ztotožnit s projevem rozpornosti nebo aspoň neshodnosti mezi těmito soudy, a není tedy nějakým negativním jevem v oblasti literární vědy, ale je dokonce přirozeným důsledkem základní struktury literárního díla a jeho konkretizací. Teprve kdyby některé soudy o témž díle nebo o téže konkretizaci, zvláště estetické, nutně m u s e l y být navzájem neshodné nebo protichůdné, ohrozilo by to literární vědu. Naproti tomu však analýzy, které jsem vykonal v popisné i v kritické části této knihy, upozorňují pouze na to, že se v p r a x i při vědeckém zkoumání literárních děl nebo jejich konkretizací může často stát, že vzhledem k různým nedostatkům příslušného estetického a předestetického poznání budeme dospívat k soudům navzájem neshodným; to se však stává i v nejdokonaleji zpracovaných vědních oborech. Nic však nenasvědčuje tomu, že by v podstatě nebylo možno tyto neshodnosti vymýtit. A přitom to, že jsme při našem zkoumání upozornili na různé zdroje možných neshodných soudů, nám dává do ruky prostředek, jak odstranit skutečně se vyskytující neshody, anebo aspoň jak uvést u soudů, které zde přicházejí v úvahu, příslušné výhrady.

Stejně je tomu s navzájem neshodnými oceněními buď estetické hodnoty různých konkretizací určitého díla, anebo umělecké hodnoty díla samého. Z toho, že někdo neuměl dané literární dílo z estetického hlediska řádně konkretizovat, a že proto dospěl např. k jeho negativnímu ocenění, vůbec nevyplývá, že by toto jeho ocenění bylo nutno

postavit jako stejně hodnotné vedle jiných ocenění a že by na základě zjištění neshod mezi nimi bylo nutno o všech konstatovat, že s nimi nelze vůbec počítat a že jsou pouze jistým druhem nezodpovědného „zdá se mi“. Nejprve je totiž třeba – můžeme-li to tak říci – postarat se o adekvátní, náležitý a dílu spravedlnost vzdávající¹⁰ estetický prožitek daného literárního díla, a teprve potom budeme mít právo vyslovovat příslušné soudy o hodnotě jeho určité, přesně stanovené konkretizace. A za druhé, nesmíme soudy o r ů z n ý c h konkretizacích vztahovat k j e d n é z nich, a tak neprozíravě vytvářet zdání neshodnosti soudů tam, kde tato neshodnost není.

Neshody v ocenění umělecké hodnoty literárního díla (ne už jeho konkretizací) vyplývají v praxi z toho, že oprávněně je možno takto dané dílo hodnotit teprve tehdy, až si uvědomíme, k jakému druhu estetických konkretizací může u kvalifikovaných čtenářů vést. A je opravdu velmi obtížné získat – aspoň v určitých mezích – uspokojivý přehled těchto možných konkretizací a jejich různých typů a obměn. Uměleckou hodnotu díla posuzujeme často už tehdy, když jsme vzali v úvahu pouze jednu jeho konkretizaci, takovou, jakou se nám podařilo právě získat, a vůbec se neohlížíme na bohatství jiných konkretizací, které bychom mohli vytvořit buď my sami, nebo jiní čtenáři. A není proto nic divného, že za těchto podmínek dospíváme k neshodným názorům na hodnotu díla. Tato neshodnost by nás však neměla vést k pohodlné skepsi, ale měla by nás varovat, že jsme příliš spěchali s vyslovením soudu, a měla by nás přinutit, abychom tento soud zrevidovali. Kdybychom pak při každém posuzování umělecké hodnoty daného literárního díla výrazně uvedli výhradu, že přitom máme na zřeteli pouze takové a ne jiné jeho možné konkretizace, a že v tomto smyslu je naše hodnocení částečné a relativní, zmizely by ony zdánlivé neshody mezi hodnoceními. Je jasné, že každý hodnotící soud, který fakticky vyslovujeme o umělecké hodnotě určitého literárního díla, se k němu pouze do jisté míry přibližuje (neboť v praxi přitom bereme v úvahu vždy jen některé jeho konkretizace).

¹⁰ Všechno v mezích možností.

Ideálně správné hodnocení bychom mohli podat pouze tehdy, kdybychom u daného díla vzali v úvahu všechny možné typy konkretizací; nezdá se, že by to bylo zásadně vyloučeno, ale v praxi se to nestává.

Ad 3. Poslední problém, o kterém nám zbývá ještě pojednat, je otázka platnosti ocenění buď estetické hodnoty jednotlivých konkretizací, nebo umělecké hodnoty určitého literárního díla¹¹. Jde o to, zda hodnotící soud, který podá jeden čtenář na základě jemu dostupného materiálu, je závazný, platný i pro ostatní čtenáře. To, zda je „platný“, znamená, zda jiní čtenáři mají právo tento hodnotící soud neuznat, anebo zda jim toto právo nepřisluší. V prvním případě hodnotící soud není platný, naproti tomu v druhém případě platný je. Je však třeba důrazně upozornit, že zde nejde o fakt eventuálního uznávání nebo neuznávání určitého estetického nebo uměleckého hodnotícího soudu, vysloveného různými čtenáři – neboť to by byl problém psychologický, který se nás zde netýká – ale o právo na to.

Promysleme si tuto otázku nejprve ve vztahu k ocenění estetické hodnoty.

Právo, na které se zde ptáme, je spojeno na jedné straně se správností hodnotícího soudu a na druhé straně

¹¹ „Platnost“ hodnocení ve významu, kterého zde užívám, nesmíme směřovat s „platností“ estetických soudů, kterou M. Wallis (srv. M. Wallis-Walfisz, *O estetických soudech – O zdaniach estetycznych*) odlišuje od pravdivosti soudů. Podle Wallise totiž „estetické soudy“ (osobní nebo neosobní) vypovídají, „že nějaký předmět poskytuje nebo neposkytuje estetický zážitek, kladný nebo záporný“ (1. c., s. 12), což Wallis považuje za jednoznačné s tím, „že nějaký předmět je nebo není estetický“. Tato druhá definice má být jen jakoby zkráceným vyjádřením tvrzení prvního. Naproti tomu když já mluvím o posouzení estetické nebo umělecké hodnoty, jde mi o soud, který vypovídá, že určitý předmět má kladnou nebo zápornou estetickou nebo uměleckou hodnotu, ale který netíká nic o tom, zda vnímateli poskytuje takový nebo jiný „zážitek“. Pokud tyto dvě otázky nerozlišíme, potud budeme neoprávněně psychologizovat hodnoty. Hodnota estetického předmětu (v mém chápání) je založena na určitých rysech daného předmětu a je obsažena v něm samém, naproti tomu to, co tento předmět „poskytuje“ vnímateli – neboli tzv. „zážitek“ – je obsaženo ve vnímajícím subjektu. Poskytovat subjektu prostřednictvím předmětu „zážitek“ je pak funkcí předmětu, kterou plní po právu tehdy, jestliže sám má hodnotu. Ani kdyby byly tyto tři otázky k sobě navzájem jednoznačně přiřazeny, nebylo by možno je ztotožňovat, neboť tím by byl do bádání uveden chaos.

s tím, jak je tento soud odůvodněn prožitkem a bezprostředním poznáním estetické konkretizace. Právo neuznat určité estetické hodnocení přichází v úvahu především tehdy, když toto hodnocení není správné, tj. když přisuzuje určité konkretizaci nějakého literárního díla hodnotu, která v ní není obsažena. A za druhé pak tehdy, když adekvátní, náležitý a důlu spravedlnost vzdávající estetický prožitek a bezprostřední estetické poznání nevede ke konkretizaci hodnotné v tom smyslu, jak to uvádí příslušné hodnocení. Tento prožitek spolu s poznáním dokazuje totiž potom, že dané hodnocení je nesprávné. Naproti tomu toto právo čtenáři nepřisluší tehdy, jestliže a) hodnocení je správné a odůvodněné příslušným prožitkem a bezprostředním estetickým poznáním, které má vlastnosti předchvíli uvedené, a jestliže obsah hodnocení je přizpůsoben výsledkům tohoto poznání, anebo jestliže b) čtenář, který neví, zda je dané hodnocení správné, sám nebyl schopen získat ani estetický prožitek (který by měl uvedené vlastnosti), ani příslušné estetické poznání. Právo odmítat estetické hodnocení nemají tedy všichni ti čtenáři, kteří buď vůbec nejsou kvalifikováni pro prožitek, resp. pro bezprostřední estetické poznání určitého estetického předmětu, anebo ti, kteří ve chvíli, kdy uvažují o správnosti určitého hodnocení, nebyli schopni získat prožitek a poznání tohoto předmětu. Na druhé straně pak právo vyslovovat určité estetické hodnocení mají pouze ti, kdož k němu dospívají na základě příslušného prožitku a bezprostředního estetického poznání¹² a kdož obsah svého hodnocení přizpůsobili výsledkům tohoto poznání. Jestliže tak neučinili, potom jejich hodnocení, i kdyby bylo náhodou správné, je neodůvodněné a jeho formulování je jistým druhem „mluvení slepého o barvách“.

Takové chápání problému značně omezuje okruh těch, kdož mají vůbec právo vystupovat v otázce estetické hodnoty konkretizace literárního díla (nebo obecněji, estetického předmětu). To však naprosto neznamená, že by se tím hodnocení a korelativně estetické hodnoty stávaly – jak se

¹² Samozřejmě, že zde stále jde o estetický prožitek a bezprostřední estetické poznání, které mají ty vlastnosti, jež jsem před chvílí uvedl.

někdy tvrdí – „relativními“, neboli, že by byly odkázány na číkoliv „zdá se mi“. Naopak, teprve když takto chápeme daný problém, můžeme získat správná a odůvodněná estetická hodnocení. Neznamená to rovněž žádný estetický „aristokratismus“. Estetický prožitek si nevyhledává – můžeme-li to tak říci – nějaké privilegované společenské vrstvy nebo kotérie. V podstatě je dostupný každému a ze zkušenosti víme, že se vyskytuje často u lidí společensky naprosto nepriviligovaných. Vyžaduje však zvláštní duchovní kulturu, která ostatně velmi často není spojena s kulturou materiální a často je nezávislá i na intelektuální kultuře. Samozřejmě, každý z nás je citlivý pouze k některým estetickým hodnotám, jiné se pouze s námahou učí odkrývat a ještě jiné jsou mu navždy nedostupné. Přiznáme-li někomu právo stanovovat nebo odmítat estetické hodnotící soudy pouze v okruhu hodnot, které mu jsou dostupné, je to spravedlivé vůči němu i vůči hodnotám, které posuzuje. Uvědomit si vlastní ohraničenost v tomto ohledu je pouze projevem náležité pokory vůči hodnotám – v daném případě estetickým – a naprosto to není projevem nějakého povyšování se nad ostatní.

Zdá se, že omezení okruhu těch, kdož mají právo uznávat nebo odmítat hodnotící soudy o určitém estetickém předmětu, jde až tak daleko, že ve vztahu k určitému estetickému předmětu má vždy jen j e d e n člověk právo uznat nebo neuznat určitý hodnotící soud. Neboť pouze on jediný má přímý přístup k estetickému předmětu, který byl zkonstituován v jeho estetickém prožitku. Jiní lidé konstituují ve svých prožitcích jiné estetické předměty a nejsou jim dány estetické předměty zkonstituované v cizím prožitku. Přesně vzato, skutečně tomu tak je ve vztahu k zvláštním rysům konkretizace. Ale – jak už jsem řekl – není vyloučeno, že při obcování s týmž literárním dílem dospějeme ke zkonstituování velmi podobných estetických konkretizací, třebaže se to v praxi stává dosti zřídka. A za druhé tím, že si navzájem sdělujeme výsledky bezprostředního poznání estetické konkretizace ve vztahu k těm jejím rysům a stránkám, které nejsou zcela zvláštními kvalitami, můžeme se nepřímo v určitých mezích dozvědět o cizích konkretizacích, a tím (rovněž nepřímo) zkontrolovat cizí hodnotící soud o cizí

konkretizaci. A konečně, vedle individuálních hodnotících soudů existují i soudy o b e c n é, které se už netýkají určité přesně stanovené jedinečné konkretizace, ale u r č i t ý c h konkretizací, tj. konkretizací, které se v mnoha detailech navzájem liší, ale přesto mají mnoho podstatných rysů stejných („společných“). A zároveň – jak už jsem uvedl – ve vztahu k hodnotám existuje určitá sféra „irelevance“. To znamená, že s t e j n á estetická hodnota může příslušet např. dvěma různým konkretizacím, které se od sebe v určitých prvcích liší. Obecné hodnotící soudy se týkají právě stejných estetických hodnot mnoha různých konkretizací. Při vyslovování o b e c n ý c h hodnotících soudů se okruh lidí oprávněných k jejich stanovení, resp. neuznání, rozšiřuje tedy na všechny ty, kdož mají přístup ke konkretizaci o stejné (nebo velmi podobné) estetické hodnotě. To nevyklučuje, že mohou existovat i estetické hodnoty zcela specifické, které je možno zrealizovat pouze v jedné konkretizaci. Přístup k ní v prožitku a poznání stejně jako i její ocenění je potom – můžeme-li to tak říci – vyhrazeno pouze pro tu jedinou osobu, která příslušnou konkretizaci (obecněji – estetický předmět) zkonstituovala. A proto také teprve u o b e c n ý c h estetických hodnocení mají význam tzv. „kritéria“, tj. soudy, které uvádějí p o d m í n k y, na jakých závisí, objeví-li se v mnoha různých konkretizacích stejná (nebo aspoň přibližně stejná) estetická hodnota. Jaká jsou tato kritéria a jak můžeme zaručit jejich správnost a neomylnost – to všechno jsou otázky, které bude možno řešit teprve tehdy, až popisná a kritická tvrzení uvedená v této knize projdou zkouškou kritiky a budou mými nástupci zdokonalena a šíře odůvodněna. Především je třeba dále posunout obecné studium estetického předmětu a estetického prožitku, aby bylo možno postupovat při zkoumání estetických kritérií způsobem slibujícím úspěšné vyřešení.

A jak je to konečně s otázkou „platnosti“ soudů vyslovujících se o u m ě l e c k é hodnotě literárního (a obecněji – uměleckého) díla? Literární dílo je v tomto případě – jak už jsem naznačil – 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 hod-

noty jeho možných konkretizací (vzniklých za vhodných podmínek) 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 – buď získaných na základě vlastních estetických prožitků, nebo aspoň vzatých na vědomí na základě cizích informací – nebo kdo si aspoň uvědomuje, jaké vlastnosti díla rozhodují o volbě jeho možných konkretizací. Kdo tuto podmínku nesplňuje, ten sice může náhodou získat správný hodnotící soud, ale tento soud pro něho nikdy nebude platný. A stejně neuznat hodnocení (odmítnout jeho platnost) má právo pouze ten, kdo se dostává do styku s hodnocením nesprávným a kdo tím, že se odvolá na příslušný soubor konkretizací díla, může jeho nesprávnost dokázat. Kdo tyto podmínky nesplňuje, pro toho ocenění umělecké hodnoty literárního díla (bez ohledu na to, zda je správné nebo nesprávné) není ani platné, ani neplatné.

Je nesporné, že posoudit platným způsobem uměleckou hodnotu literárního díla je úkolem mnohem obtížnějším než posoudit estetickou hodnotu určité, přesně stanovené konkretizace nebo i než obecně posoudit hodnotu konkretizací určitého typu. Je k tomu totiž nutno objektivně poznat dílo samé i přípustné typy jeho konkretizací. A přitom nesmíme zapomínat, že historická atmosféra, v níž je určité dílo čteno, predisponuje čtenáře ke konstituování konkretizací určitého, přesně stanoveného typu a že je velmi těžké vymanit se z nadvlády atmosféry vlastní epochy. A proto umělecká hodnocení, která podáváme o určitém díle, jsou nejen téměř vždy pouze přibližná, ale nadto je jejich platnost omezena tím, že hodnocení je obvykle jen částečně odůvodněné, neboť se vztahuje pouze k n ě k t e r ý m typům konkretizace daného díla. Tím se vysvětluje, proč fakticky podávané soudy o umělecké hodnotě určitého literárního díla jsou nejspíše tak velmi rozporné. Zda tuto rozpornost lze vůbec (zásadně) odstranit, to je otázka, na kterou bude možno odpovědět, až prozkoumáme problém, zda je závislost literárních vědců na atmosféře literární epochy, ve které žijí, tak velká, že ji ani při největším úsilí nelze překonat, a zda pochopení obsahů a hodnot těch konkretizací literárního

díla, k nimž v prožitku a v bezprostředním estetickém poznání sami nemáme přístup, stačí odůvodnit správné ocenění umělecké hodnoty díla. Za stávajících podmínek musí tato otázka prozatím zůstat otevřená.

d / edice dílna / svazek třicátý /
řídí Otakar Mohyla

Roman Ingarden

O poznávání literárního díla

Z polského originálu *O poznawaniu dzieła literackiego*, vyd. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, přeložila Hana Jechová. Překlad po odborné stránce přehlédl a doslovem opatřil Jan Patočka. Obálku, vazbu a předsádku navrhl a typograficky upravil Zdeněk Seydl. Vydal jako svou 2798. publikaci Československý spisovatel v Praze roku 1967. Vydání první. Odpovědný redaktor Bohumil Doležal. Vytiskl Tisk, n. p., Brno, závod 2. Stran 284. AA 17,66, VA 18,46. 508/21/865, D-14*70167. Náklad 1.400 výtisků. 12/13. 22-150-67

Brož. 16,60 Kčs

Váz. 21,- Kčs