



Sada speciálních kleští NAREX, n. p. Zbiroh

## MUKAŘOVSKÉHO PŘEDNÁŠKA Z TRICÁTÝCH LET

V literární pozůstalosti Jana Mukařovského, jež je umístěna ve sbírkách literárního archívu Památníku národního písemnictví, je uloženo mj. několik přednášek z konce dvacátých a první poloviny třicátých let. Z estetických jmenujme alespoň přednášky *Estetické studie z moderní české lyriky*, *Úvod do estetiky*, *Problém estetické hodnoty*, *Filozofie básnické řeči*, *Filozofie básnické struktury*. V časopise *Estetika* (roč. XVIII, 1981, č. 4) byla již publikována jedna z těchto přednášek — *Problém estetické hodnoty* (Jan Mukařovský ji přednášel ve školním roce 1932–33 v Bratislavě). I přednáška, kterou dnes poprvé tiskneme — *Úvod do estetiky* — byla přednášena v Bratislavě a to v univerzitním běhu 1931–32.

Text přednášky o rozsahu 79 stran byl — až na tři strany strojopisu — psán rukou (perem) na papírech formátu zhruba A4, a nebyl určen k publikování. Zachovali jsme původní členění textu, především v rámci odstavců a kapitol, pouze někdy bylo upraveno tematické členění. Citáty byly ve většině případů ověřeny, příp. upraveny nebo doplněny. Jazykově byl text přizpůsoben dnešním edičním zásadám. Opraveny byly drobné nepřesnosti a omyly. Víceméně souvisle je koncipováno 68 stran rukopisu a k těm jsou na konci připojeny stránky číslované 1–4, 1–6 + 1 nečíslované list; tyto — jelikož mají povahu náčrtků — byly zařazeny do poznámek.

Není třeba příliš zdůrazňovat význam, který má tato přednáška pro naše chápání dějin českého a slovenského myšlení o estetice i pro posouzení vývoje Mukařovského estetických názorů. Kromě jiného nám tvar přednášky (a navíc přednášky, jež nebyla zamýšlena k publikování) dovoluje vidět způsob hledání i řešení problémů v mnohem otevřenější formě, než tomu bylo u rukopisu, jež byl koncipován pro tisk.

MIROSLAV PROCHÁZKA

## ÚVOD DO ESTETIKY

(Univerzitní přednáška z r. 1931–2 v Bratislavě)

JAN MUKAŘOVSKÝ

Estetika je věda minulosti velmi pohnuté. Jméno dostala teprve v 18. století (Baumgarten), ale původ svůj hledá, jako tolik věd jiných — v Řecku (Platón). Její vývoj plný antinomíí. Od svého počátku obírala se uměním, ale nikdy nebylo jisto, smí-li se na ně omezit — má-li právo na umění celé. Vždy první požadavek, který na ni byl kladen, bylo stanovení norem, podle kterých by bylo lze hodnotit umělecká díla, ale kdykoli se tyto normy pokusila stanovit, odešla po každé s prázdnou hrstí — umění, živé umění uteklo jí jako voda z dlaně. Byla dlouho pokládána za součást filozofie, ale tato pozice udržovala ji ve výšinách abstrakce, daleko od živého umění. V 19. století konečně pokládala dobu za zralou, aby se odtrhla a pracovala s konkrétním materiálem. Estetika stala se vědou, ale v té chvíli a tímto krokem ohrozila svou existenci. Byly chvíle, kdy se zdálo, že byla pohlcena vědami jinými, zejména psychologii a vedle toho také sociologií. Dějiny estetiky jsou proto věc velmi komplikovaná a dění velmi dramatické. Nejde mi vůbec o to, abych vám je vykládal. V tomto Úvodu chtěl bych vám jen naznačit dnešní stav a dnešní možnosti. Zdá se mi, že je dnes již doba, kdy je možno i v estetice mluvit jednoznačně a bez eklekticismu. Myslím, že je dnes jasno (byť ne všem), jaký je materiál estetiky, jaké jsou problémy, jaké je

rozdělení této vědy. Nemyslím to ovšem idylicky: neznamená to pro mne: přestáváme se ptát, ale znamená to: máme možnost ptát se systematicky s nadějí, že odpovědi na naše otázky, výsledky našeho zkoumání, mohou se stát základem zákonitě se rozvíjejícího zkoumání dalšího. Mohlo by se zdát slušné, abych vám úvodem podal definici estetiky. Nuže nemyslím, že by to bylo možné. Definice estetiky není jedna — je jich mnoho a velmi různé. Vypočíst je a konfrontovat znamenalo by podávat kritiku dějin estetiky — tedy to, čemu se chci vyhnout. Přijmout některou z definic — to znamená přijmout jisté vymezení materiálu této vědy, jisté stanovisko, s nímž se k tomuto materiálu přistupuje, jistý okruh problémů a jistou jejich hierarchii. Jinak se každá definice rozdrobí pod rukama. Příklad. Úctyhodná definice estetiky: věda o kráse. Dobrá, ale co je to krása: je to platonská idea, jejímž pouhým odleskem jsou umělecká díla, ale která existuje mimo ně a nad nimi? Nebo je to jistá dokonalost imanentní každému dílu zvlášť (např. dílo je krásné tehdy, odpovídá-li jistým způsobem skutečnosti, na které je stavěno)? Anebo hůř dokonce: existuje krása vůbec jako něco objektivního, to znamená daného dílem? Není snad dána jen pouhým poměrem vnímajícího individua, popř. kolektiva (společnosti, doby, generace, prostředí) k danému dílu? Vidíte, jaký roj otázek? Co zbylo z definice?!) Anebo jiný příklad: po definici velmi rozšířené a téměř neutrální, definici vyhraněně omezenou na jistý směr: Estetika je věda o výrazu osobnosti. Ozvou se hned někteří (naše námitka to není). Ale což přírodní krásno? Příroda je také krásná a přece nevyjadřuje tvůrčí osobnost. To je ale námitka, kterou lze vyvrátit. Tím, že se krásno přírodní prostě amputuje. Řekne se: příroda nemá stálé estetické hodnoty — jednou se líbila např. rovina, jindy hory; jednou příroda kultivovaná, jindy divoká. Tyto rozdíly jsou proto, že příroda nabývá estetické hodnoty jen tím, že je nazírána sub specie některé umělecké školy. Zdá se nám, že vnímáme krásu přírody a zatím přírodu apercipujeme v rámci daném jistým uměleckým směrem (např. vidíme krajinu jako impresionistický obraz atd.). Tak tedy tahle námitka definici nerozbije, ale je možná — a účinnější — námitka jiná. Dílo umělecké je prý tedy výrazem osobnosti svého tvůrce; a podle toho, jak dokonalé je jako výraz, řídí se jeho hodnota. Dobrá. Ale pak se mlčky předpokládá, že dílo s apriorní nutností je svázáno s osobností (tj. psychologickou strukturou) svého tvůrce. Ale tento předpoklad není správný. Dalo by se uvést na sta dokladů, kdy umělecké dílo zřetelně diverguje s touto osobností. Např. erotika Máchova Deníku, dokumentu jistě velmi bezprostředního už pro svou intimitu (celé pasáže šifrovány), je úplně jiná než erotika Máje. Řekne někdo: nemyslím na obsah díla, ale na jeho estetickou strukturu. Ta je dána naprosto nutně osobností básnickovou. I tu doklady; např. Pasternak (sdělení Jakobsonovo): začal tvořit tu linii, v té struktuře, kterou později dpracoval Majakovskij — nevěděl o tom; slyšel Majakovského recitovat vlastní práce. Uvědomil si, že Majakovskému tato struktura líp padne než jemu: začal tedy znova a jinak. Co to znamená: jistý okruh možností může být dán, je pravděpodobně dán osobností. (Majakovskému tato struktura líp „padla.“) Ale spojení není jednoznačné, umělec má jistou možnost volby (Pasternak volil). Ostatně netřeba uchylovat se k důkazům individuálním a anekdotickým. Lze provést i důkaz obecný. Dějiny umění (kterékolí) mají svou zákonitost (jinak by nebyly dějinami, nýbrž sbírkou náhod

1) Zde byla Janem Mukařovským vyznačena vsuvka, ale co sem mělo být zařazeno už rukopis neukazuje.

— to musí přiznat každý, ať si problém jejich metody in concreto řeší jakkoli). Nuže věřit, že právě v jisté době, kdy vývojovými nutnostmi byla dána ta a ta forma umění rodili se — nebo chápali se umění jen ti lidé, kterým bylo možno právě touto formou adekvátně vyjádřit svou osobnost — to znamená věřit v předzjednanou harmonii mezi vývojovými zákony a osobnostmi (snad dokonce mezi zákony vývojovými a populačními). Silné víry je třeba — ale vědecké to není. A tak se nám rozpadla pod rukama už druhá definice. Pozorujete, jak nebezpečné by bylo, kdybychom se o definici chtěli pokoušet (nebo některou z daných přejímat) dřív, než si prozkoumáme její předpoklady. S těmito rezervami ovšem v možnost definice estetiky věřím a jsem si jist, že i nám vyplyne jako výsledek. Chtít ji vnucovat jako počátek všech úvah nemělo by smyslu a není ani nutné. I bez definice se lze prozatím zcela dobře porozumět, neboť jedno je nám všem jasné: že hlavním předmětem našich úvah bude umění a že první a základní otázka, kterou si položíme, je otázka po účelu a podstatě umění (ať už umění zabírá celý obor věd estetikých či nikoli a ať umění celé je estetické či jenom zčásti, z jisté své stránky). Ostatně — můžeme si dovolit takový postup — třeba zdánlivě zdlouhavý. Nejde mi o to, abych vám chvatně a schematicky vyložil, co si kdo o estetice myslí. Takový přehled byl by jistě zajímavý — a nebyl by snadný. Mně však jde jen o to, abych teoreticky ospravedlnil základy, na kterých budují ve svých konkrétních přednáškách, abych sobě i nám dokázal, že stojím na pevné půdě a ne na paradoxu. To znamená důsledné domyšlení jediného stanoviska. Má-li to být domyšlení důsledné a kritické, je to dost riskantní. Ovšem — pro mne užitečné. Říkám to jako omluvu, nebude-li v těchto přednáškách vše tak úplně, jak bych chtěl. Pro náš vzájemný styk v budoucnu slibuji si od tohoto kolegia, že si budeme napříště líp rozumět.

☆

Především materiál, na kterém estetika buduje. Otázka: je estetické toliko v umění nebo i mimo ně? Můžeme zaujmout poměr estetický jen k dílům uměleckým anebo i k jiným jevům? A kterým? Jsou nutny nějaké objektivní podmínky estetického prožívání nebo nikoli? Trojí možnost: 1. Jsou nutny objektivní podmínky (jistě uzpůsobení samé věci) a tyto podmínky jsou splněny jen v umění (v tomto případě okruh estetiky jako vědy se kryje s okruhem umění jako materiálu<sup>2)</sup>). 2. Jsou nutny objektivní podmínky, ale mohou být splněny i mimo oblast umění. To je zejména případ přírodního krásna.

2) Na stranu 6 a 6a rukopisu zařadil J. Mukařovský tuto poznámku: Tato možnost má četné přívržence. Včera jsem mluvil o Crocem, jiný příklad francouzský estetik Ch. Lalo: „příroda má estetickou hodnotu jen tehdy, je-li nazírána skrze umění“. „Hory se staly krásnými od té doby, co jsme se my stali romantiky. Pro klasiky řecké, latinské nebo francouzské byly indiferentní nebo dokonce ošklivé.“ Hegel (Ästhetik I, 4, 50, Bäumer): „Die Kunstschönheit ist die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur. Je formell betrachtet ist selbst ein schlechter Einfall, wie er dem Menschen wohl durch den Kopf geht, höher als irgend ein Naturprodukt; denn in solchem Einfall ist immer die Geistigkeit und Freiheit präsent. Dem Inhalt nach freilich erscheint z. B. die Sonne als ein absolut Notwendiges Moment, während ein Schiefer Einfall als zufällig und vorübergehend verschwindet; aber für sich genommen ist solche Naturexistenz, wie die Sonne, indifferent, nicht in sich frei und selbstbewusst, und betrachten wir sie in dem Zusammenhange ihrer Notwendigkeit mit anderem, so betrachten wir sie nicht für sich, und Somit nicht als schön...“

Pak nastává otázka, jaké jsou ty podmínky, které musí splnit krajina (nebo jiný přírodní jev), aby působila esteticky. Je ovšem třeba vyloučit přírodu úmyslně upravenou tak, aby estetické prožívání navozovala (např. zahrady, parky, kde už se úmyslně podtrhují jisté prvky krajinného obrazu. Např. Le Nôtre tvůrce versailleského parku, Tuilerii atd., Ludvík XIV — velké linie — širé rozhledy — architektura izolována — vodní plochy — geometricky pravidelný půdorys). Tu pak už nejde o krásno krajinné, nýbrž o umělecké dílo, jemuž příroda je toliko materiálem; ovšem materiálem mnohem méně poddajným než materiál jiný — daná situace. Tedy o takové případy nejde, nýbrž o přírodu neupravenou. Přiznáme-li, že mohou být v přírodě dány objektivní podmínky estetického prožívání, je třeba tyto podmínky stanovit. To se také skutečně dalo a [existuje] celá literatura o přírodním krásnu, o kráse lidského těla atd. 3. Estetické prožívání je možné i bez objektivních podmínek, třebaže tyto objektivní podmínky dány být mohou (právě v umění) a třebaže dokonce případy, kdy tyto podmínky dány jsou, jsou nejnornálnější. To znamená: esteticky je možno prožívat cokoli, zaujmeme-li k tomu zvláštní poměr (das ästhetische Verhalten). Tedy nejen krása krajiny a jevů přírodních vůbec, nýbrž i zcela subjektivní stavy duševní nebo tělesné. Např. pocity při stoupaní do hor, při tělesném cviku, práci intelektuální atd. Francouzský estetik Guyau (vitalista — Problèmes de l'esthétique contemporaine, Sociologie de l'art) mluví i o estetickém prožívání při vypití sklenice čerstvého mléka. Nuže, pro kterou ze tří možností se chceme rozhodnout?<sup>3)</sup> Prvá a třetí jsou si velmi blízké. Důležitá společná vlastnost, kterou mají obě: omezují objektivní podmíněnost estetického prožívání jen na umění. Tím je zachráněna teleologičnost této objektivní podmíněnosti. Umělecké dílo je tvořeno za tím účelem, aby vzbuzovalo estetické prožívání, aby navozovalo „das ästhetische Verhalten“. To je snad každému zřejmé. Ale jak lze předpokládat ve zjevech přírodních (a to jen některých, jejichž volba je zcela zůstavena libovůli estetikově) takovou účelnost? To je vnitřní rozpor, pro který nutně padá stanovisko, které jsem uvedl na druhém místě. Zbývá tedy stanovisko první a druhé. Rozdíl mezi nimi je ten, že první stanovisko výslovně víže vznik estetického poměru k věci (ästhetische Verhalten) toliko na objektivní podmíněnost, kdežto stanovisko druhé dovoluje předpokládat možnost estetického poměru k věci zcela spontánního, tj. bez objektivních podmínek. Zdá se mi, že první stanovisko skrývá jisté nebezpečí pro další postup zkoumání. Uvažme jen: estetické prožívání je podle tohoto stanoviska spjato s dílem uměleckým nutně. Mimo meze umění se estetické prožívání nevyskytuje. Avšak estetické prožívání samo o sobě je jistý duševní stav. Tedy záležitost čistě subjektivní. Přijmeme-li jeho nutný vztah k uměleckému dílu, stává se tím buď subjektivním i dílo samo (Croce — dílo jakožto výraz osobnosti tvůrce, tzn. že Croce spoléhá na psychologickou reakci vnímatelovu na dílo, jež umožní včítění v osobnost tvůrce) nebo naopak se neprávem objektivuje duševní stav vnímatelův (Hegel — dílo jakožto ztělesnění ideje). Proto raději volíme stanovisko třetí, které nepopírajíc, že jediné v díle uměleckém může být estetické prožívání objektivně podmíněno, přijímá možnost estetického prožívání i tam, kde objektivních podmínek vůbec není. Tímto předpokladem se estetické prožívání udržuje jako jev docela samostatný, nelpí pak na uměleckém díle a je tak dána možnost vsunout mezi dílo objektivně da-

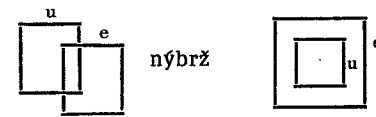
<sup>3)</sup> Na straně 7 rukopisu je škrtnuta tato pasáž: Prvá značně zjednodušuje situaci. Ale její nevýhoda je ta: zbývá pak vůbec ještě něco z estet...

né a duševní stav vnímatelův (i tvůrcův) jakousi fenomenologickou realitu. Kterou nazveme „estetickým objektem“. Estetický objekt pak umožní nám oslovit princip estetické hodnoty ze závislosti na subjektivní libovůli, umožní nám např. vysvětlit, jak je možno, že totéž umělecké dílo může být v různých dobách hodnoceno různě, aniž přitom musíme propadnout estetickému relativismu atd. O tom o všem později, až budeme moci přesně říci, co to estetický objekt je. Prozatím stačí toto: jsme přesvědčeni, že objektivně může být estetické prožívání podmíněno toliko v uměleckém díle, ale způsobilé i možnost spontánního vzniku estetického prožívání, bez objektivní podmíněnosti (esteticky je možno prožívat cokoli). To je naše odpověď na otázku, je-li estetické dáno toliko v umění nebo i mimo ně. Zbývá však ještě otázka druhá, symetrická s první: směřuje každé umělecké dílo jen k vzbuzení estetického prožívání nebo nikoli? Jinými slovy: je v uměleckém díle jediná hodnota a to estetická, která je nutná, kdežto všechny ostatní jsou nahodilé a jsou hodnotě estetické podřízeny? Anebo je tomu naopak: je možno, aby v uměleckém díle bylo několik hodnot navzájem rovnocenných (hodnota estetická, intelektuální, etická, sociální, náboženská atd.), které se mohou navzájem vyvažovat (úbytek jedné nahrazen posílením jiné)? Před chvílí jsme se snažili získat odpověď na otázku, je-li obor estetická širší než umění (to byl smysl trojího možného stanoviska, které jsme vytkli), teď stojíme před otázkou, je-li obor umění širší než obor estetická. Nuže zkusme obojí možnost. Předpokládejme nejdřív na chvíli, že je skutečně možno, aby v díle uměleckém bylo několik hodnot rovnocenných. Co se ukáže především? Že estetika nestačí na umění, že umění, má-li být vědeckým zkoumáním plně zachyceno, musí být zkoumáno vzhledem ke všem druhům hodnot, které v něm jsou (nebo vlastně: mohou být). Proto vedle estetiky a vlastně nad ní, je třeba vytvořit vědu novou, která by byla práva celému bohatství hodnot. Ta věda byla skutečně vytvořena (totiž napsána kniha, která ji kodifikovala). Věda se jmenuje Allgemeine Kunstwissenschaft a tvůrce E. Uitz (charakterologie). Další existence této vědy závisí ovšem na správnosti tezí, na kterých spočívá. Pohlédneme na tyto teze! V uměleckém díle je hodnot — nebo přesněji možných hodnot — víc. To je pravda. Stačí uvést zejména některé druhy, např. v literatuře román. Ten může obsahovat hodnoty ideologické (Tolstoj: Vojna a mír, Holeček: Naši), ale je to možné i v samém lyrickém básnictví. Není jistě pochyby o tom, že by bylo lze vyabstrahovat celý ideologický systém z básní Březinových. Stejně může dílo obsahovat hodnoty např. etické (Dostojevského romány), hodnoty náboženské (např. středověká náboženská drama, duchovní lyrika atd.). Není také pochyby, že umělecké dílo může být vzhledem k těmto neestetickým hodnotám posuzováno a hodnoceno. Také může dílo obsahovat i hodnoty formálního rázu, které přesto nejsou rázu estetického, nýbrž spíš by se daly nazvat hodnotami technickými (např. směle perspektivní zkratky v dílech quattrocenta v době výbojů perspektivních — Masaccio). I vzhledem k takovým hodnotám může být dílo posuzováno. To nelze popřít. Ale jiná je otázka: je ještě při takovém posuzování dílo vnímáno jako dílo umělecké? Ze stanoviska Uitzova, který výslovně mluví o možnosti vzájemné kompenzace mezi jednotlivými hodnotami by bylo třeba odpovědět na tuto otázku kladně. Jak na ni odpovídáme my? Jediná definice uměleckého díla, kterou pokládáme za možnou je tato: artefakt vytvořený za tím účelem, aby navozoval estetické prožívání, aby vyvolával estetický poměr k sobě (das ästhetische Verhalten). Kdybychom od této definice upustili, pak se nám umělecké dílo rozplyne úplně — pak nelze vůbec říci, co to je umělecké dílo, protože nebude zřejmo, k čemu je. Ale ptáme se nyní: je

možno, aby umělecké dílo bylo **současně** nazíráno ze stanoviska dvojí hodnoty? A to dvojí hodnoty úplně rovnoprávné? Je možno — abych uvedl konkrétní příklad — současně užívat meče s rytou rukovětí jako nástroje vyrobeného za účelem bodání i být zaměstnán estetickým nazíráním jeho rytin. Říkává se správně: jakmile nějaká věc praktického užívání (výrobek uměleckého průmyslu) začne být hodnocena především esteticky — stává se předmětem mumsylným. Jíst z talířů, kterým přikládáme vysokou hodnotu estetickou, zdá se nám barbarské atd. Esteticky hodnotit znamená učinit neaktivními všechny ostatní možné hodnoty daného předmětu (v tom je smysl kantovské formule o interesseloses Wohlgefallen). A proto nemůžeme přijmout názor o množství rovnoprávných hodnot v díle uměleckém. Nepopíráme, že dílo může obsahovat několik hodnot různých. Ale v takovém případě jsou neestetické hodnoty nutně podřízeny hodnotě estetické. Nastupuje hierarchie hodnot.

Hodnoty neestetické vstupují do struktury díla jako její součásti, složky a struktura díla to je taková soustava složek, která směřuje k vyvolání estetického poměru k dílu jakožto věci. To, co tady říkám docela teoreticky a k čemu zdánlivě dospívám jen logickou dedukcí, lze konkrétním rozбором děl anebo popřípadě i svědectvím samých básníků dokázat i empiricky. Tak např. Tolstého Vojna a mír. Ideologie: vítězství kolektiva nad individuem. Tento ideologický protiklad [je] ztělesněn dvojicí Kutuzov — Napoleon. Tolstojův Napoleon [je] ubožák — neinteligentní, ješitný; horečně spěchá — a jeho spěch, celá činnost, nemá vůbec vliv na vývoj událostí. Historický Napoleon — [je] úplně jiný. I v Tolstojově myslí vypadal úplně jinak; Rybníkova v knize Kompozicija<sup>4</sup>) uvádí Tolstojův zápis o Napoleonu asi takový (cituji jen aproximativně — z paměti): Napoleon — veliký intelekt — energie — ale bez vzletu; způsobil mnoho zmatku na zemi — zbytečně. Tedy **intelekt**; **způsobil** něco. Právý opak [je] Napoleon ve Vojně a míru. Představme si, že by byl vyličil Napoleona podle historické pravdy nebo aspoň podle své představy. Následek? Úplně jiná struktura díla, jiná kompozice — protože úplně jiný poměr osob. **Ale** i jiná ideologie — protiklad Kutuzov—Napoleon by buď zmizel, nebo by aspoň neznamenal tu ideologii, kterou znamená v dané době díla. Změnila se struktura — a jejím vlivem i ideologie. Ideologická hodnota se ukázala závislou na estetické. A svědectví básníků — Tolstoj sám. Kterýsi kritik vyzkoumal, co chtěl Tolstoj svým dílem říci, tj. vyabstrahoval z díla ideologii. A kdosi se Tolstého ptal: je toto resumé správné? Nato Tolstoj (cituji zase z paměti — je to ze Šklovského Theorie prózy): „Kdybych měl povědět, co jsem chtěl svým dílem říci, musil bych napsat svůj román znova. Ti pánové (kritikové) dovedou víc než já“. Co říká Tolstojova ironie: že pro něho ideologie byla integrující součástí díla. Vyrvána z díla je jiná, přestává být sama sebou, ztrácí zájem básníka, dráždí jeho ironii. Ačkoli — a to je důležité — není přece nikterak nemožno podat přesný obraz ideologie díla i mimo kontext díla. Tím se intelektuální hodnota této ideologie ani za mák nezmění (je-li resumé přesné), ale zato ovšem pozbuje tato ideologie úplně své estetické funkce. A básník se k ní přestane hlásit. Pro něho byla ideologie toliko integrující součástí estetické výstavby díla. Závěr z toho všeho pro nás? Utízovo pojetí mnohohodnotnosti uměleckého díla je logicky nesprávné a neoprávněné i vzhledem k empirickým faktům. Přijímáme proto **plně** druhou z možností, které jsme výše jmenovali: umělecké dílo úplně, ve všech svých složkách, směřuje k vzbuzení estetického prožívání, estetického po-

měru (Verhalten). Ani jediná složka uměleckého díla nestojí mimo dosah estetiky. Poměr estetiky a umění není



☆

Dnes několik slov o kráse, o problematice krásy. Bývá pokládána za základní pojem estetiky — estetika definována jako věda o krásě. Nás nebude daleko tolik zajímat, abychom se jím zabývali pořád. Ale bez povšimnutí jej přec nemineme. Co je to krása? Především krása mimo umění. Někjaká vlastnost některých věcí — vlastnost, kterou objektivně mají — třeba v různém stupni (jsou věci krásné a krásnější), jsou také věci, které ke kráse jsou v poměru záporném, mají vlastnost opačnou — jsou ošklivé. A jsou věci, které jsou vzhledem ke kráse indiferentní. To je empiricky jasné, k tomu není třeba estetiky. Estetika přichází spíš proto, aby věci komplikovala a znejasnila — na první pohled. Tak např. jsou estetikové, kteří tvrdí, že není krásy mimo umění — citoval jsem posledně některé (Hegel, Croce, Lalo). Všude jinde jde buď o nějakou smyslovou libost (krása barev) nebo o konvenci (krása přírody) nebo o dokonalost druhu (krása lidského těla, zvířecí) nebo konečně o dokonalost typu (u lidského výrobku), popřípadě o dokonalou účelnost. To je pravda. Lze dokonce uvést ještě jiný důvod proti běžnému pojmání krásy mimo umění. A to ten: krása zdá se nám — právě mimo umění — věci nespornou, protože se nám jeví jako skutečná vlastnost věci; a zatím stačí jen trochu přihlídnout, aby se nám objevila v celé své proměnlivosti. Vezměme např. krásu lidského těla. Některé znaky krásy lidského těla [jsou] zřejmě věc dobové konvence — např. barva očí, vlasů. Bylo tuším konstatováno (cituji z paměti), že Kollárova Mína byla černovlasá, tmavých očí — básník ji líčí jako plavovlásku modrých očí. Ústupek dobové konvenci. Ale jsou znaky, které se zdají stálé — např. proporce. S těmi zejména počítají ti, kdo psali o kráse lidského těla. Udáván kánon rozměrů: např. vzdálenost očí, šířka hrudního koše, poměr mezi délkou trupu a nohou atp. I to podléhá konvenci (Boticelliho úzkoprsé ženy; dnešní záliba pro typ štíhlý atp.). Podobně např. s krásou barev — jak jednotlivých, tak barevných konvencí. A tak by se dalo konstatovat i o jiných druzích mimoumělecké krásy. Nuže? A přesto nelze s krásou mimouměleckou nepočítat, popřít ji vůbec. Vezměme příklad, který snad většině z nás bude nejbližší: krásu projevu jazykového. Víme všichni, že i tehdy, když píšeme věc zcela neuměleckou, např. text vědecký, lze přihlížet k zřeteli estetickému, ke kráse tohoto projevu. Tak např. jistý intonační spád věty — intonace pokud možno zaokrouhlená — rovnoměrné rozložení intonačních úseků ve větě. Ve spojitosti s tím jistá rytmická úprava. Jistá volba slov: např. vyhýbání se opakování slov. Atd. To je v každé praktické slohové rukověti, podle těchto hledisek posuzuje se sloh žáků ve školách atd. Vezměme např. výslovnost: dobře cítíme (třebaže bohužel u nás — stejně jako jazyková kultura vůbec, je i kultura výslovnosti málo pěstována), že je hezká a méně hezká výslovnost i v projevu zcela neuměleckém — např. veřejné řeči, ba i v hovoru. Zkrátka je v životě celá řada věcí, které esteticky posuzujeme v tom smyslu, že rozeznáváme krásné (nebo chcete-li hezké) a nehezké — třebaže s uměním nikterak v našem povědomí nespojujeme. Ne-

4) M. A. Rybníkova: Po voprosam kompozicii, Moskva 1924.

myslím tím některak věci, které byt byly záležitostí nejběžnějšího života, přece jen souvisí s uměním a jsou hodnoceny esteticky jako výtvoř umělecké, byt jiného řádu než umění samoučelné. Tak např. veškeren tzv. umělecký průmysl, ale i věci tak prosté jako je úprava stolu k hostině nebo úprava domácí zahrádky. To už jsou věci jiného řádu. To jsou hodnoty umělecké. A cílem umění — jak brzy uvidíme — není krása. Krása, tak jak jsme ji zde naznačili, je úměrnost, vyrovnanost. Krásná výslovnost [je] ta, která hladce plyne, nepůsobí mluvidlům obtíž. Krásná věta ta, kde např. není nepoměr mezi rozvinutím jednotlivých členů, kde tónovému stoupání odpovídá stejně dlouhé hlasové klesání atd. Kdežto umění — revoluce, dezautomatizace. — Krása v tomto smyslu jen někdy, v některých dobách, přichází k platnosti.<sup>5)</sup>

☆

Především: krása je tedy vlastností předmětů, ale jakou? Takovou, jako je např. barva? To znamená je dána smyslovým vnímáním? Na první pohled [je] zřejmé, že není. Není vlastností reální, nýbrž ideální — smysly nevnímatelná. To neznamená některak pochybnost o její existenci. Jsou takové předměty a vlastnosti, které existují, aniž je lze smysly vnímat. Barvu vidíme, zvuk slyšíme. Ale např. počet a vztahy. O jejich existenci nelze pochybovat. A přece: rozdíl mezi dvěma tóny neslyšíme; slyšíme jen jeden tón a druhý tón a jen nepřímou si uvědomujeme jejich různost. A vidíme-li tři věci: a — b — c, vidíme každou z těchto tří věcí, ale ne jejich „trojitost“. Trojici, třemi, stávají se jen tím, že je — uviděvše je — shrnujeme v celek. Každá z tří věcí je smysly vnímatelná — jejich počet nikoli. V tom smyslu i krása, ačkoli tím není popřena její existence, je vlastností ideální. Nuže jak je dána tato vlastnost? První možný předpoklad: absolutně, beze vztahu k nějakému vnímajícímu individuu nebo kolektivu. Takové jsou mnohé vlastnosti — např. barva (totiž ten fyzikální děj, který je podkladem barevného vnímání). Nebo počet: není možno nikdy, aby někdo, kdo umí počítat tvrdil, že jsou tři předměty více nebo méně než tři. Předpokládáme-li takovou absolutnost u krásy, pak ji můžeme z jednotlivých projevů abstrahovat a spojit v jedinou kategorii existující v světě věcí (třeba ideálních). Tak např. platonská idea krásy. Ale je krása opravdu takto dána? Je předmět vždy krásný tak, jako tři předměty jsou třemi předměty? Na první pohled zřejmo, že nikoli. Není možno říci, že předmět je krásný i tehdy, není-li vůbec vnímán. Soud: tato věc je krásná, může se měnit od kolektiva ke kolektivu, od individua k individuu. Znamená to, že krása je nutně cosi nahodilého a vlastně — jako obecný pojem — neexistujícího? Nikoli. Znamená to toliko, že krása je vlastnost, která je dána jistým poměrem mezi vnímajícím individuem (popřípadě kolektivem) a předmětem. I když přísouzení vlastnosti „krásy“ v jednotlivých případech kolísá, trvá fakt, že tato vlastnost se přisuzuje těm předmětům, které v nás probouzejí jistý duševní stav nebo spíše: jisté nastrojení, které vyvolává jistý poměr k sobě. Na věci není změněno nic tím faktem, že krása je přisouzena pokaždě jinému předmětu. I tehdy nemění se ještě nutně v nic nahodilého. A proto můžeme a musíme o kráse pojednat 1. mimo umění, 2. v umění. Neboť jak uvidíme, vyžaduje obojí zvláštního pojednání — pokaždě je funkce krásy (nikoli její podstata) jiná.

☆

<sup>5)</sup> Stránky 15—18 Mukařovského číslování neodpovídají vždy tematické návaznosti a krom toho jsou vloženy ještě dva listy nečíslované. Bylo tedy třeba jednotlivé pasáže tematicky uspořádat.

Posledně<sup>6)</sup> podal jsem přehledný obraz rozsahu jevů, které tvoří obor estetiky. Teď nastává otázka, z kterého bodu k tomuto materiálu přistoupíme. Je velmi široký, zejména když jsme řekli, že estetický poměr lze zaujmouti k čemukoli. Pohledneme ještě jednou na tři stanoviska, která jsme posledně vyznačili, třebaže jsme se už rozhodli pro jedno z nich. Poskytnou nám trojí různý pohled na věc. Především stanovisko, které jsme posledně zamítli nejrozhodněji, ale které je nejběžnější, nejbližší docela běžnému způsobu nazírání: [...]

☆

Krása v umění: je krása normou, kterou měříme umělecká díla — a všechna? Lze říci o každém díle, kterému přiznáváme estetickou hodnotu: je krásné? Sotva, ledaže bychom chtěli slově krása označit docela neurčitě mohutnost dojmu, kterým na nás působí. Že nelze každé dílo hodnotit jakožto krásné: cítili dobře estetikové už dávno. Důkazem toho je, že vedle „krásna“ uznávají se odedávna i jiné estetické kategorie — zejména kategorie „vznešeného“ (počet kategorií jinak je kolísavý — neboť vlastně neznamenají nic podstatného; nýbrž jsou jen výrazem rozpaků). Jiný důkaz: krása; to je jistá norma; na té normě měříme jev, který máme prohlásit za krásný — ale jsme-li znenadání postaveni před novou formu umění, máme spíše pocit porušení normy než jejího naplnění. Anekdota o XY poslouchajícím Mozartovo dílo: plně chyb (tj. porušení normy), ale krásné (slovo krásné ovšem tu značí jen mohutnost dojmu, jak jsem právě řekl). — Je tedy krása z umění vůbec vyloučena? Nikoli: jsou díla, která jsou změřitelná normou nám běžnou, která ji neporušují, nýbrž naplňují. Řekneme-li o takovém díle, že je krásné, pak dovedeme také říci, proč je krásné, doložit svůj úsudek právě onou normou. Přitom by byl možný také úsudek asi takového rázu: ano, toto dílo je krásné, avšak ono (třebaže není tak krásné, dokonalé) je silnější (tzn. prožíváme je esteticky intenzivněji). Dále — označíme-li nějaké dílo za krásné ve smyslu vyhovění normě, ukáže se, že toto dílo je snadno rozložitelné na prvky: dílo je krásné, protože má takovou a takovou kompozici, takové a takové uspořádání barev, takové a takové rozměry, takové a takové básnické obrazy, že má zpěvný verš atd. U díla, které na nás působí nově a přitom mohutně, je dojem téměř nediferencovaný. Nedovedeme říci, proč na nás mohutně působí. Dílo krásné ve smyslu normativním má tedy tu vlastnost, že se snadno rozpadá ve složky, je zřejmé jeho složení. A tyto složky potom hodnotíme, každou z nich měříme příslušnou konkrétní normou, kterou máme v povědomí. A co praví taková norma? Že je krásný jistý poměr barev vedle sebe umístěných, jistý poměr tónů znících současně nebo postupně za sebou; jistý výběr a spojení slov, jistý způsob organizace výškových nebo důrazových vztahů v řeči. Zkrátka: jde vždy o jistý (právě ten a ne jiný) vzájemný poměr různých prvků, které sice od sebe odlišujeme, ale zároveň na základě nějakého vztahu shrnujeme v jediný útvar — Gestalt (takové útvary uvnitř uměleckého díla např.: rytmus, melodie, barevná kompozice atd.). Odpovídá-li takový poměr normě — nazýváme jej krásným. Jde teď o to: čím je norma dána? A v souvislosti s tím: jakou má platnost? Je neproměnná nebo proměnlivá? Neproměnná může být jen tehdy, je-li nějak podmíněna samou povahou věcí. Aby to bylo jasné: víte z akustiky, že konsonance bývá uváděna v souvislosti s po-

<sup>6)</sup> Následující pasáž je na samostatném, nečíslovaném listu před stranou 18 rukopisu.

měrem kmitočtu tónů: jednoduchý poměr kmitočtů — konsonance. Tedy objektivní podmíněnost a tedy neproměnnost normy. Ale z druhé strany je známo z vývoje hudby, že konsonanci přibývalo; že to, co bylo kdysi oceňováno jako disonance, se v některých případech časem začalo oceňovat jako konsonance. Na předpokladě neproměnnosti normy krásna osnovány některé estetiké teorie — zejména Fechnerova experimentální estetiká a Herbartův formalismus. Fechnerova experimentální estetiká: je-li norma neproměnná — nebo aspoň v jistých mezích neproměnná (individuální odchylky nemusí vadit, ty lze vyloučit hromaděním pokusů) — pak lze experimentálně zjistit co, jaká seskupení prvků, jsou krásná. Na tomto předpokladě založil své pokusy. Popudem byl mu objev Zeisingův o zlatém řezu (rozdělení kolmice ve dva úseky, z nichž menší [se má] k většímu jako větší k celé přímce); zdálo se — tu zastížena konkrétní norma jakožto objektivně podmíněná in flagranti — [že] zlatý řez [je] aplikovatelný na rozměry lidského těla i na mnohé jiné věci. A tak Fechner založil novou vědu, jejímž úkolem [bylo] experimentálně zjišťovat konkrétní normy; začal jednoduše, od nejjednoduchších prvků. Takto: pokusnému subjektu předložil dva proužky papíru — položeny kolmo na sebe, takže tvořily kříž —, subjektu [bylo] uloženo posouvat vodorovný proužek po kolmém tak, až by vznikl takové rozdělení kolmého proužku na dva díly, které by bylo nejlibější, nejkrásnější. Nebo volba: osobě dány k dispozici různé obrazce (např. papírové pravoúhlé čtyřúhelníky), aby z nich vybral ten, který je podle jeho názoru nejkrásnější. Pokusy prováděny průběhem vyloučení individuálních odchylek — z výsledků pokusů vypočítáván průměr. Experimentální estetiká nezemřela s Fechnerem. V pokusech pokračováno, technika zdokonalena. Výsledek celé práce: ukázalo se, že stanovení opravdu objektivní normy [je] nemožné. [Úsudky v pokusech] se měnily ne jen od osoby k osobě, ale i u téže osoby při postupných pokusech. Není tu čas k podrobnému rozboru experimentální estetiky. Kdybychom jej podnikli, ukázalo by se, že v některých směrech není tato metoda bez užítu, zejména vzdá-li se badatel předpokladu, že existuje objektivně podmíněná neproměnná norma, ke které se musí dostat, a uvědomí-li si, že se může dobrat toliko k těmto směrním v hodnocení převládajících, neurčitých sice a proměnlivých, ale přece jen charakteristických. Nám jde jen o to: jako metoda mající za účel dobrat se morem objektivně podmíněných estetiké experimentální zklamala.

A nyní Herbartův formalismus. Stejně jako měl Fechner předpokladem Zeisinga, měl svůj vývojový předpoklad i tento formalismus. Tímto předpokladem byla tzv. Inhalts-ästhetik Herbartových předchůdců, zejména Hegela. Hegel: dílo jakožto ztělesnění ideje; čím adekvátnější dílo ideu ztělesňuje, tím hodnotnější. Tak hodnotil nejen jednotlivá díla, nýbrž celý vývoj umění (symbolische — klassische — romantische Kunst). Naproti tomu Herbart — krásná díla ve formě: poměr prvků... (spíše empiricky — abstrakci z děl — než experimentálně). Nuže máme z toho, že oba tyto pokusy o zjištění objektivní podmíněnosti normy ztroskotaly, máme z toho soudit, že norma vůbec neexistuje? Nikoli, to usuzovat nelze.

☆

Posledně jsme uvažovali o kráse. Ukázalo se, [že je to] pojem pro některé estetiky tak základní, že jim svou vědu definují; jiní krásu popírají vůbec. Ani jedni ani druhí nemají pravdu. 1. Krása existuje — ne ovšem jako metafyzické jsoucno (idea platonská), ale jako norma (nebo spíše soubor norem). Viděli jste, že existuje mimo umění, ale i v umění. Její poměr k umění je

ovšem zvláštní. Nelze říci, že by každé umělecké dílo bylo krásné. Ba ukázali jsme, že právě nové dílo umělecké, to, které plně esteticky prožíváme nelze označit jako krásné. Že krásy nabývá teprve, když stárne. Pak teprve lze je měřit normou, nebo spíše lze měřit jednotlivé jeho složky. Dokud je dílo živé (ovšem — to uvidíme, až budeme mluvit o umění — kdykoli může ožít i dílo starší), pocítujeme je jako celek — prožíváme je esteticky bez analyzování. Jakmile dílo měříme normami, rozpadá se nám ve složky — takže dokonce ztrácíme z očí to, co tvoří podstatu díla živého: jeho jednotnost. Zajímavým dokladem pro to, co říkám, je názor Herbartův: říkal jsem vám posledně, že Herbart byl přesvědčen, že krása je trvalá norma a že touto normou (jistě poměry jednotlivých složek) lze měřit umělecké dílo. A na základě tohoto přesvědčení došel — musel dojít — k názoru, že jednotnost uměleckého díla, znak základní, jak je i empiricky zřejmo každému, kdo umění vnímá, je cosi nejistého a vlastně v své podstatě neestetického. Poslyšte citát:

Der Stoff und das ihm eigene Interesse dient in der Regel zum Verbindungsmittel (gleichsam zum Gerüste) für ein sehr mannigfaltiges, daran gefügtes Schönes. Die Einheit eines Kunstwerks ist nur selten eine ästhetische Einheit; und man würde in sehr falsche Speculationen gerathen, wenn man sie allgemein dafür halten wollte. Ein Gemälde enthält ästhetische Verhältnisse der Farben: diese bestehen für sich. Es enthält ästhetische Verhältnisse der Gestalt, der Zeichnung; diese bestehen wieder für sich; sie hätten selbst ohne bunte Färbung, (in getuschter Manier, oder im schwarzen Kupferstich) erscheinen können. Es enthält endlich ästhetische Verhältnisse in dem dargestellten Gedanken; diese sind poetischer Art; vielleicht vom Dichter entlehnt, oder sie können doch durch Worte, abgesondert von dem begleitenden räumlichen Schönen, ausgesprochen werden. Nun beruht allerdings der Werth des Gemäldes nicht bloss auf der Summe jener verschiedenartigen Schönheiten, sondern auch auf deren schicklicher Verbindung. Z. B. dem tragischen Gedanken entspricht das düstere Colorit, und der kühne Wurf in der Zeichnung; dem heiteren, lachenden Gedanken schmiegt sich an die Helligkeit der Tinten, die zierliche Ausarbeitung aller Theile, vielleicht selbst die niedliche Kleinheit des Formats. Allein dies Schickliche ist dennoch, ästhetisch betrachtet, etwas Untergeordnetes, und welches vielmehr an der Beschaffenheit des Stoffes hängt, als an irgend einer Gattung des in ihm dargestellten mannigfaltigen Schönen. Die Farbe konnte nicht hinweisen auf die Zeichnung; die gefällige Form noch weniger auf den Gedanken; der Gedanke eben so wenig auf das Ebenmaass der Figuren; der vielseitig gebildete Geist des Künstlers war es, welcher alle diese Schönheiten an Einer Stelle versammelte.<sup>7)</sup>

Dlouhý citát, ale poučný: Herbartovi se malířské dílo, které bere za příklad, rozpadá pod rukama (kresba — barvy — myšlenky). Mimochodem: to, co uvádí jako důkaz ad oculos — že totiž obraz může být reprodukován bezbarvě — to je důkaz velmi povážlivý. Je pravda, že v některém díle, kde struktura nespočívá přímo na barvách, je bezbarvá reprodukce (která však zachovává rozdíly světlosti — Helligkeit — tedy vlastně část barevného dojmu) ne sice úplné dílo, ale přece do jisté míry dílo adekvátní; ale jsou obrazy — např. impresionistické —, kde bezbarvá reprodukce strukturu díla zničí. To ale jen mimochodem. Teď zas k hlavní myšlence: tedy dílo — to jsou

<sup>7)</sup> Herbarts Sämtliche Werke, hsgg. von G. Hartensten, Leipzig 1850, I sv., str. 164.

podle názoru Herbartova jen jednotlivé složky. To, co složky spojuje, to je esteticky „podřízené“, to je „Stoff“. Herbart ovšem žil v době, kdy nebylo umění bez tématu. Dnes — a právě v malířství — je zřetelně vidět, že jednota díla je jinde než v látce. A je-li v díle látka — pak naopak: i tato látka je podřízena jednotě, strukturální jednotě díla. O podstatě strukturnosti promluvíme brzy, ale ne na tomto místě, nýbrž až budeme mluvit o umění. Herbartovi se tedy dílo pod rukama rozpadlo To je jedna nevýhoda — plynoucí ze základního omylu jeho teorie. Druhá — sám poznal a musel doznat, že krása netvoří sama podstatu uměleckého díla, nýbrž že jsou ještě jiné věci, které přispívají k účinku díla. Vyjadřuje to velmi zajímavě:

Wenigstens wo uns zur Betrachtung des Werkes eine länger anhaltende Aufmerksamkeit angemuthet wird, da fordern wird, im Aufmerken unterstützt zu werden durch Abwechselung; wir fordern *Unterhaltung*. Deshalb mischt sich in allen grössern Kunstwerken das Unterhaltende als ein beträchtlicher Zusatz zum Schönen... (Tak „zábavě“ — tj. v daném případě snadnosti pozjetí slouží 3 jednoty klasického dramatu.) Aber nicht bloss Unterhaltendes, sondern auch Reizendes, Theilmahme Weckendes, Imponirendes, — Lächerliches, wird dem Schönen beigemischt, um dem Werke Kunst und Interesse zu schaffen. So erlangt das Schöne gleichsam verschiedene Farben; es wird anmuthig, prächtig, tragisch, komisch, — und es kann alles dies werden, denn das für sich ruhige ästhetische Urtheil erträgt gleichwohl die Begleitung mancher, ihm fremdartiger Aufregungen des Gemüthes... To vše je ovšem proměnlivé — mnohost takových „přídavků“ může umělecké dílo poškodit. Jen estetické hodnoty jsou neproměnlivé (162—163): Die ästhetischen Urtheile allein besitzen den Vorzug der unveränderlichen Dauer, und ertheilen ihn dem Gegenstande, der ihnen entspricht.<sup>8)</sup>

Tedy: umělecké dílo rozpadlé v složky — jeho jednota dána jen obsahem — kromě toho (druhý citát) krása k účinnosti uměleckého díla nestačí — kromě ní obsahuje umělecké dílo jiné hodnoty, které činí krásu méně nudnou. Zato je krása trvanlivá — dílo jí má jednu provzdu. Koneckonců ani pro Herbartu krása a umění nejsou jedno. Pro nás je to zřejmo; citáty z Herbartu (zejména první) jsou nám však také dokladem toho, co jsme řekli posledně — že dílo, které měříme normou, se nutně rozpadá na složky. Nebudu tuto myšlenku dál rozvádět na tomto místě — bude však pro nás důležité, až budeme mluvit o umění. A teď dál. Jak je to s tou „unveränderliche Dauer“, kterou slibuje Herbart dílu dodržujícím estetickou normu? Je příliš známo z dějin umění, ba je to sama podstata jeho vývoje, že hodnota děl je velmi proměnlivá (každé dílo — i největší — má svá „zatmění“, a vzkrísí-li se k novému životu, bývá to už — jak zas uvidíme, až budeme mluvit o umění — dílo jiné). Ale o to zde vlastně nejde. Nám spíš jde o otázku: je norma krásy sama (nehledě k uměleckému dílu jako celku — tedy norma krásy jeho jednotlivých složek) neproměnlivá? Už posledně jsem ukázal, že nikoli — mění se i tak jednoduché normy jako konsonance. Znamená to, že lze krásu jako normu vůbec popřít nebo ji prohlásit za zcela relativní, nahodilou? Nikoli.

☆

Mohlo by se zdát, že norma má platnost iluzorní; při experimentální estetice jsem říkal — liší se úsudek u různých osob, ba i u téže osoby. To však

dokazuje jen nesnáze experimentální estetiky, ale nebrání uznat existenci norem jako jistých tendencí. To ostatně [je] dáno už samým pojmem normy — něčeho co být má, ale nemusí být uskutečněno. Pochopíme-li normu jakožto jistou tendenci, není nesnadné najít svědectví o její platnosti nadindividuální. 1. Především o její existenci už svědčí sám nárok na uznání — kdo uznávají normu cítí navzájem jisté společenství (tak, jak uvidíme, může se uznávání jisté estetické normy stát přímo příznakem sociálního rozvrstvení) — opovrhování tím, kdo normu neuznává (nevzdělanost, tupost); nepřátelství těch, kdo uznávají různé normy, i když není rozdílů společenské vrstvy, vzdělání atp. 2. Sklon k aplikaci normy. Uplatňuje se snaha po estetickém normování všude, tak např. v jazyce: slůh — výběr slov (ne slova „básnická“ — s těmi estetickou normu pro krásu slova ztotožňovat nelze, to je prostě jisté lexikální prostředí, ale slova, která se „líbí“ — to mohou být i vulgarismy, srv. současné z vulgarisování společenské řeči — estetický je důvod přejímání slov a řízení se slangu); výslovnost (např. jistá intonace — to mnohdy živě pocítujeme ocitneme-li se v oblasti jiné intonace, že ji přejímáme z jisté záliby; zas tu nesmíme myslet na hodnocení sociální; proti „pepické“ intonaci máme důvody sociální, ale v svém prostředí je hodnocena esteticky, je „hezká“). Esteticky hodnotíme všechno — i věci na míle vzdálené umění: společenské chování. 3. Další svědectví: objektivní — existuje „vkus“ jisté doby, vkus jistého prostředí, jako fakt nadindividuální vedle vkusu individuálního. A tento vkus se obráží ve všem; co se esteticky hodnotí (způsob oblékání, způsob chování, řeč atd.); jisté objektivní znaky, takže jej lze i historicky zjistit podle dokumentů. Existuje také vkus různých společenských prostředí, který slouží jako jeden z příznaků společenské diferenciacce (vezměme dnešní způsob oblékání — tu není diferenciacce pomocí „módy“, ta je při nivelizaci způsobu oblékání stejná pro všechny, ale diferenciacce společenských se přece pocítuje právě vlivem vkusu, růzností estetických norem). Připomínám jako jeden z objektivních projevů nadindividuální estetické normy módu. Jsem si ovšem vědom, že móda má funkci mnoho — např. jisté sociální, která ovšem dnes je oslabena; funkci individuální (uplatnění osobnosti); funkci erotickou (jde-li o oblékání) atd. Jedna ze základních funkcí módy je však i funkce estetická; přijetí jisté módy motivuje se často tím, že je to hezké. Od jiných estetických norem liší se estetická norma daná módou svou mnohem širší závazností (protože je tu funkce estetická podporovaná ostatními funkcemi, které móda má). S touto obecnou závazností je ovšem spojena i její snadná přístupnost všem. Všechny ostatní estetické normy je třeba vyhledávat, získávat si je postupovat od nižších k vyšším, od méně diferencovaných (hrubších) k diferencovaným (jemnějším), kdežto estetická norma daná módou se nabízí sama, je pro svou rozšířenost úplně evidentní, je najevo. 4. Poslední konečně svědectví o skutečné nadindividuální existenci estetické normy je důležitost, která se jí obecně přikládá. Tak za důležitou součást výchovy školské i lidové pokládá se výchova vkusu. To je cíl tzv. umělecké výchovy, to je i výchovná funkce tzv. uměleckého průmyslu. Nejde tu o propagaci umění (pak by se muselo propagovat jisté, nové umění); nýbrž o výchovu vkusu, tj. zvýšení estetické normy (od méně diferencované k diferencovanější) a také o výchovu ke vkusu, tj. o odvrácení od lhostejnosti k estetické normě. — Tolik o estetické normě mimo umění (třebaže se čtvrtý bod poněkud umění dotkl). Nyní ještě o funkci estetické normy (krásna) v umění. Řekl jsem: dílo se stává krásným stárnouc. Stává se krásným, tj. začíná být pocítováno jako naplnění normy. Nové dílo není cítěno jako krásné v tom smyslu, že by normu naplňovalo. Je pocítováno jako porušení normy. Ta anekdota o Mozartově poslucha-

<sup>8)</sup> Tamtéž, str. 160.

čí: plně chyb, ale krásné — se opakuje u těch, kdo jsou schopni nové umění vnímat — při každém novém umění — nepravím při každém díle — neboť každé dílo bytí i vynikající neznamena nové umění — jsou celé školy — a ty jistou dobu trvají a tvoří. U těch, kdo nové umění schopni vnímat nejsou, vzniká přímo nepřátelství k novému umění právě proto, že porušuje normu. Ale porušení normy cítí všichni — i ti, kdo majíce dosti pružnosti se jí způsobit se radují, i ti, kdo nové umění nenávidí. A nové umění působí právě proto z počátku vždy chaoticky, nediferencovaně, právě proto, že je v něm dřív pocíťováno to, čím porušuje řád (normu) dosavadní — tedy pravý protiklad řádu, normy, než to, co je jeho řádem vlastním a co se v budoucnosti stane normou a učiní dílo krásným. A když už mluvíme o funkci normy v umění ještě jedna věc. Ta, že norma uměním uskutečněná stává se podkladem nové apercepce skutečnosti. Víte, že často bývá v kritice tvrzeno: nové umění — nová skutečnost. Nové umělecké směry často vystupují s heslem: my správně vidíme skutečnost, předešlý směr ji deformoval. V tom vidí nové umění [zejména tam, kde jde o téma: básnictví, malířství, sochařství] svou cenu. A naopak protivníci směru nového namítají: deformace skutečnosti. Skutečnost je tu tedy nějak ve hře. Jak? Uvažujme trochu o způsobu, kterým se skutečnost — empirická skutečnost — dostává k našemu vědomí. Vjemy — chaotické, nediferencované. Nevnímáme např. věci jako celky — to už není záležitost vnímání smyslového, nýbrž apercepce. A apercepce — to jsou jisté rámce, kterými (bezděky a nevědomky obyčejně; vědomě jen tehdy, jsme-li v pochybnostech o interpretaci vjemu) vjem organizujeme: vybíráme podstatné — odmítáme nepodstatné. Podstatné — to, co se nám jeví jako znaky věcí. A to jako znaky aktuálně charakterizující. Ale vjemová skutečnost [je] velmi bohatá a různotvárná. Velká možnost výběru. Vezměme např. vjem optický a jeho percepční interpretaci: věc může být charakterizována: obrysem, barvou, rozdělením světla a stínů. A to v nekonečném množství variací. Způsob, jakým apercipujeme, není ovšem nahodilý, nemění se od chvíle k chvíli, od věci k věci. Je jistá apercepční základna, jistý druh apercepčních rámců. (Takovýto základ je ovšem možno nekonečné množství — a podle toho jaká je základna vypadá i skutečnost, v daném případě optická.) Nuže, obnova těchto apercepčních rámců — to je právě funkce umění. Říká se, že umělec nově tvoří svět. To znamená — tvoří nové apercepční rámce (báze). Ve chvíli, kdy je nový apercepční rámec (báze) dán, je křiklavě pocíťována jeho neshoda s apercepčním rámcem (bází) dosavadním. Apercepční rámec (báze) nefunguje ještě kladně, nýbrž záporně. Rozbílí apercepční rámec (bázi), který dosud formoval (a ovšem nutně i ochuzoval) vjemovou skutečnost. Na okamžik vzniká iluze, jakoby se objevila smyslová skutečnost sama — ve své prapodstatě. Proto také domnění (subjektivní) každé nové umělecké školy, že ona, právě ona objevuje skutečnost absolutní — takovou, jaká je — neochuzenou. Pak přijde doba, kdy už apercepční rámec (báze) daný novým uměním přestává být cítěn jako porušení normy a stává se normou sám. Ovšem ne ještě „skutečností“, tj. věcí samozřejmou, nýbrž právě jen normou, požadavkem. Funguje už jako apercepční rámec (báze) — ne však samozřejmý a nutný, nýbrž jako apercepční rámec (báze) pro chvíle výjimečné. Je zřejmě cítěn jako cosi jiného než apercepční rámec (báze) obyčejný, jako cosi výjimečného, slavnostního. Ale už funguje jako rámec (báze), může být s uměleckého díla „sňat“ — a aplikován na bezprostřední „skutečnost“ — sloužit k estetickému prožívání „přírody“. To je chvíle, kdy umělecké dílo začíná být krásné, kdy je pocíťováno jako norma. Pak umělecké dílo stárne, přichází umění nové. Ale to nerozhoduje už o osudu apercepčního rámcu tímto dí-

lem (dřív jistě školy) daného. Ten je schopen už samostatného života — mimo umění. Přirůstá ke skutečnosti, nabývá samozřejmosti — a je tu nová skutečnost, už ne pocíťovaná jako to, co býti má, norma, nýbrž jako to, co je. To je poslední — a nejvyšší funkce umění — vytvářet nové apercepční rámce, novou skutečnost, nový podklad nového jednání, nových činů. Mohlo by se zdát, že to vše, co řečeno, platí jen o uměních tematických (malířství, sochařství, básnictví). Ale nezapomínejme, že tu nejde o „obsah“ skutečnosti, nýbrž o rámce, v kterých je vnímána. A takové rámce dává i hudba (apercepce řady časové) i architektura (apercepce prostoru).

☆

Posledně pojednali jsme o estetické hodnotě mimo umění. Řekli jsme, že tam projevuje jako norma. Nyní o estetické hodnotě v umění. Naznačil jsem vám už, že zde je problém estetické hodnoty jiný. Místo schematické aplikace normy nastupuje zde složitý duševní proces — estetické prožívání. Podstatná vlastnost zde ovšem není, i prožívání i normování je jev v podstatě týž — ne stránce funkční. I prožívání i normování jsou v podstatě zaujetím estetického poměru k věci (das ästhetische Verhalten). Rozdíl je jen v postupné automatizaci aktu; přesto nemizí (psychologicky nazíráno) nikdy z aktu normování stopy estetického prožívání, ani zas estetické prožívání není nikdy bez tendence k normativní schematizaci. Dříve však, než o estetickém hodnocení a estetické hodnotě v umění promluvíme, musíme si uvědomit, co se zde hodnotí. Jinými slovy — stojí před námi složitý problém estetického objektu, který je předmětem hodnocení. Mohli byste se ptát, proč neoznačuji jako předmět hodnocení umělecké dílo. Ale naznačil jsem vám už, že umělecké dílo, dané v materiálu jakožto empirická realita, není vlastním předmětem estetického hodnocení. Při rozboru pojmu estetického předmětu vysvitne to zcela jasně. Prozatím předběžný důkaz: k témuž uměleckému dílu může se poutat řada estetických předmětů — vystavených na různých složkách a různých vlastnostech uměleckého díla (dva Hamletové — už jsem uváděl). A pak ještě jiný důkaz, vlastně související s předchozím: ne všechny vlastnosti a složky uměleckého díla<sup>9)</sup> jsou pro daný estetický předmět zužitkovány, probuzeny k estetické účinnosti, aktualizovány (slovo jakožto významová jednotka u lumírovců, obrysová linie u malířů impresionistů). Iluze, že estetický objekt je totéž, co umělecké dílo, že je v něm jednoznačně obsažen a nezbytně s ním spojen, vzniká tím, že estetický objekt je zpravidla dán současně s dílem a že, zejména při umění novém, je s dílem tak srostlý, že jej nelze od něho odloučit. Avšak jsou přesto případy, kdy estetický objekt může — byť přechodně — existovat mimo dílo. Je to při tzv. estetickém vnímání přírody, o kterém jsem vám už vykládal. Je tedy estetický objekt něco jiného, než umělecké dílo. Je-li umělecké dílo dané v materiálu, realitou empirickou, přístupnou smyslovému vnímání, je estetický objekt také realitou, ale fenomenologickou, která je dána svou funkcí: být předmětem estetického prožívání. Jde nyní o to, abychom si uvědomili, co estetický objekt je (teď pramenem, k němuž místy volím poměr: B. Christiansen: Philosophie der Kunst).<sup>10)</sup>

Syntéza estetického předmětu vychází ze smyslového vnímání uměleckého díla. Bylo již dáno [pozorováním], že při umění je třeba názorného vnímání

<sup>9)</sup> Nad těmito slovy připsáno: sloveso na konci věty.

<sup>10)</sup> B. Christiansen: Philosophie der Kunst, Hanau 1909.



více než při apercepci kteréhokoli empirického objektu, kde často stačí letmý pohled k orientaci. Naproti tomu na díle výtvarného umění spočineme zrakem, při hudbě jsme zcela oddáni poslouchání. Z toho však nespíme ukvapeně usuzovat. Prozatím je estetický objekt pro nás úplně neznámé X; nepeně smyslová data tak beze všeho pokládat za hledané prvky estetického objektu; je možné, že nezáleží tak na nich samých, jako na následných účincích, které vyvolávají v pozorujícím (prožívajícím) subjektu, že mají jen tranziční (prostředkující) význam; i v takovém případě by byly stejně nezbytné. Uvažte, není-li onen zvláštní objektivní zážitek v hudbě, který nazýváme melodii, v své podstatě nic jiného, než sled smyslově vnímatelných tónových kvalit. Ať je tomu jakkoli, okolnost, že smyslová názornost je pro syntézu objektu nezbytným východiskem, ukazuje našemu pátrání začátek cesty. První otázka zní: může se všechno, co je smysly dáno na uměleckém díle, účastnit výstavby estetického objektu? Je možné, že vše, co je smysly dáno, nemá pro estetický objekt význam. To vyjde najevo, uvážíme-li možnost vlivu na estetickou hodnotu: vše, co spoluurčuje estetickou hodnotu, musí mít podstatný význam pro syntézu estetického objektu; to, co naproti tomu zůstává bez vlivu na hodnotu, nepřichází v úvahu pro estetický objekt. — První skupinu smyslových dat shrnujeme pod označením „materiál“ (např. mramor, bronz nebo dřevo v plastice). Pro umělcovo tvorení je materiálem to, co je hotově dáno, jeho práce záleží v tom, že zformuje tuto látku. Přitom se zdá, že látka je pasivní, že je nutná jen proto, že každé formování předpokládá něco, co se formuje. Zdá se jen nositelem formy a zdá se, že nemá samostatné funkce. Toto pozorování svádí k domněnce, že materiál není esteticky podstatný. Jsou snad na obraze plátno a pigmenty jen k tomu, aby zachytily barevnou vidinu umělcovu? Je na soše kámen jen proto, aby prostorový útvar umělcem zamýšlený nabyl stálosti a viditelnosti? Kdybychom na tyto otázky chtěli odzvádnout kladně, znamenalo by to neomezenou možnost záměny materiálu. Nuže: není sporu o tom, že estetický objekt do jisté míry od materiálu odtrhnout lze; „táz“ rytina může být přetížena na hedvábí, na japonsku, na van Geldenu, „táz“ socha může být dána v mramoru nebo v bronzu, a překládají se básnická díla z jedné řeči v jinou. Ale přihlédneme-li podrobněji, shledáme, že takové přenesení z materiálu v materiál nenechá identitu nedotčenu; objeví se jistá deformace, která se projeví porušením hodnoty. Kdo je méně esteticky vnímavý, přehlédne ovšem snadno toto malé porušení. Římané napodobující originály řecké plastiky změnili mnohdy materiál, „přeložili“ bronz v mramor; to je jedna z příčin, která deformuje dojem, který máme z řecké antiky. Deformace způsobené změnou materiálu jsou různě silné; někdy jsou nepatrné, jindy rozrušují úplně hodnotu. Záleží přitom na tom, jak pevně je dílo zakotveno v materiálu. Tak např. lyrika je pevněji vázána k jazykovému materiálu než epos. Je tedy zřejmé, že při uměleckém díle má — pro složení estetického objektu — svou důležitost i materiál. Neboť je-li zřejmo, že změny materiálu působí poruchy někdy nepatrné, ale někdy i vážné, plyne z toho, že materiál má vliv na identitu objektu. Každý materiál má svůj určitý charakter, a musí souhlasit s povahou estetického objektu (G. Semper — vyvozuje ráz umění z povahy materiálu). Z toho je zřejmé, že buď musí být volen materiál s ohledem k uměleckému záměru anebo — je-li materiál určen — že se mu ostatní činitelé musí přizpůsobit. Materiál tedy není nikterak pasivní, nenabízí se jakémukoli zpracování, akceptuje jen jisté způsoby formování. Rozsah toho, co připouští, je u různých materiálů různě veliký (tak např. klavír ve srovnání s houslemi nebo flétnou). Tomu, že volba materiálu má vliv na estetickou hodnotu, nesmí se ovšem rozumět tak, jako kdyby ma-

teriál vnášel do díla svou hodnotu mimoestetickou, např. hospodářskou, takže čím dražší materiál, tím by bylo hodnotnější dílo. (Provedení plastiky ve stříbře — ve dřevě atd.) Shledáváme tedy, že oddělitelnost estetického objektu od materiálu není nikterak úplná. Změna materiálu mění totožnost objektu a nahlazuje ji jen jistou (větší nebo menší) podobností. Materiál uměleckého díla vchází tedy v syntézu estetického objektu buď přímo, buď nepřimo svými účinky. Ostatně není materiál jediný činitel, při kterém se projevuje jistá oddělitelnost od objektu, třebaže zde je nejviditelnější. Skoro — aspoň v jistých případech — nabýváme dojmu, jakoby se estetický objekt skládal ze samých obalů, které mohou být postupně sňaty. Reprodukuje-li se barevný obraz černě a bíle, mluví se přesto o „témže“ obraze; to by bylo odloučení barvy. Hudební dílo se zdá nezávislé na tónové výšce, plastické dílo na absolutní velikosti. Teprve když se překročí jisté meze, stane se deformace zřejmá všem (v tom nebezpečí sochařské makety a vůbec všech „návrhů“ ve zmenšeném měřítku). Na pohled je estetický objekt odlučitelný i od stránky předmětné: píseň snese změnu textu. Nebo stává se při některých malířských dílech, které mají téma (např. Goyovy Caprichos); že nerozumíme dobře obsah; tak odpadá z části obsahové slozka; a přece rozumíme dílo. A jestliže jsme z některé lyrické básně zapomněli vše až na zvuk, rytmus a sestavení rýmů, domníváme se přesto, že jsme si zapamatovali tolik, co je nutno k tomu, abychom si byli jisti totožností díla. Další skupinu názorných dat dílem daných tvoří obsah díla. Tak např. kus mramoru je tak otesán, že představuje Venuš, barvy jsou naneseny na plátno tak, že se nám objevuje krajina, v epose se líčí vnější osudy a vnitřní vývoj jistého života atd. Duševní děje mohou být ovšem zrovna tak dobře předmětem zobrazování jako jevy hmotné a výtvořiny fantazie zrovna tak jako skutečnost. A maluje-li malíř klid nebo pohyb, věci hmatatelné nebo atmosferické jevy jako sluneční svit — vše to je stejně „věcné“. Je otázka: má význam pro syntézu estetického objektu také obsah? Jiná, známá formulace této otázky zní: na čem záleží v umění: na „co“ nebo na „jak“, na obsahu nebo na formě? Tu stojí proti sobě dva extrémní názory. Jední, že toliko věcné „co“ je směrodatné pro estetickou hodnotu uměleckého díla. A to tak, že právě obsah je X, které hledáme a které je identické s estetickým objektem, a porozumění pro umění je jen hlubší proniknutí ve věcnost, její intenzivnější pojetí. Protichůdné mínění zní: nesejde vůbec při uměleckém díle na obsahu. To by pro nás znamenalo, že věc (obsah) nepřispívá ani přímo ani nepřimo k syntéze estetického objektu. Ona teze tedy tvrdí, že obsah je všechno, antiteze, že není ničím pro estetický objekt. Obrátíme se k prvnímu tvrzení. Oč se toto tvrzení opírá? Provádí svůj důkaz asi takto: všichni velcí umělci jsou mistři věcnosti a předstihují věcnosti špatné; u nich je věcnost pojata bohatěji a hlouběji. Důkaz: srovnáním. Dobrý portrét se vyznačuje silnější životností a vyniká hlouběji do psychy portrétované osoby. A také výtvořiny fantazie velkých umělců působí živěji, jakoby byly skutečností, kdežto výtvořiny fantazie menších umělců jsou stěny. Také výroky velkých umělců dokazují, že jejich snažení se neslo k hlubšímu proniknutí věcnosti (Menzel, Leibl, Hokusai). A je podmínkou možnosti významného tvoření, aby byl umělec zaujat věcí. Obrátí-li se pozornost k jiným [věcem] (formě, technice), změní se v plochu manýru nebo prázdnotu konvencí, ze které může být zachráněno jen návratem k „přírodě“, k „věcnosti“. Nelze tak zcela popřít, že tyto výroky mají jisté jádro; přesto zdaleka nestačí k tomu, aby opřely tezi „obsahové“ estetiky (Inhaltsästhetik). Činí toliko pravděpodobným, že mezi složkami estetického objektu má svůj význam i obsah. Ale úplná shoda estetického objektu s obsahem by mohla být

dokázána jen vyloučením všech ostatních činitelů, což by šlo ztěžka. A nyní: co tvrdí formalisté? Nejčastější jejich důvody jsou tyto: že obsah je bez významu pro hodnotu je zřejmo z toho, že díla téhož obsahu mohou být nej-různější hodnoty. Kdyby věc určovala hodnotu, musela by tato díla být stejně hodnotná — to není. I kdyby obsah jen z větší části určoval hodnotu, nebyly by při stejném obsahu možny velké difference hodnoty. To také není. Proto nesejde na obsahu; sejde na tom „jak“, nikoli na „co“. Za renesance měli všichni umělci též omezený okruh témat. Přesto jsou jejich díla různé hodnoty. Ale opakování téhož tématu vchovalo umělce i publikum k tomu, že dbali na „jak“, nikoli na „co“. Naivní pozorovatel se ovšem ptá nejdřív po obsahu, ale to proto, že nerozumí umění. — Tento útok mohli by však odmítnout přívrženci Inhaltsästhetik: Máte možná pravdu, že záleží na „jak“ a nikoli na „co“, stavíte-li co proti jak. Ale váš protiklad mezi co a jak zůstává ve sféře věčnosti, neboť vám neznámá nic jiného než protiklad mezi obecným a individuálním. Takže vaše tvrzení znamená jen tolik: nesejde na obecném tématu, nýbrž na individuální věčnosti. Maluje-li několik malířů madonu, mluvíte o totožnosti obsahu. Ale jsou ty obrazy opravdu totožné? Nikoli. Váš „obsah“ — to je jen obecný pojem společného tématu. Ale srovnajte ty různé madony navzájem: jsou to zcela různá individua. Nemají stejný obličej, stejnou psychu. A tyto individuální rozdíly vy nazýváte „jak“. Ale jsou to rozdíly obsahové, náleží docela onomu „co“, označujeme-li tímto slovem věc. Neboť k obsahu náleží nejen to, co je na tématu obecné, ale i individuální určeno. Pravíte-li tedy, že o hodnotě rozhoduje „jak“, míníte tím individuální odstín obsahu. Umělci renesanční netvořili díla stejného obsahu; měli sice stejná obecná témata, ale každý z nich dával tomuto obecnému jinou individuální náplň. A portrétovali různí umělci touž hlavu, vznikají ve skutečnosti obrazy obsahem různé: jsou to hlavy individuálně odlišné. Kdyby je nějaký zázrak oživil, byla by to různá individua. Tam, kde přijímáte stejnost obsahu, jde tedy o individuálně rozličné obsahy, které jsou si jen navzájem podobné. Zkrátka: dokazujete jenom, že v umění neurčuje hodnotu jen obecné téma, nýbrž teprve individuální naplnění tohoto tématu — ale i tento individuální odstín patří k obsahu. Zdá se, jakoby tímto způsobem byla vytvořena nedobytná pozice pro obsahovou estetiku: všechno v uměleckém díle (tak např. v obraze protiklady světla a stínu, linie, barvy atd.) slouží k individualizaci obsahu; jakmile by se některá z těchto složek změnila, změnil se obsah. Námitka: připustíme tedy, že přísně vzato každá změna formy má za následek porušení věcné individuality. Přesto však jsou taková porušení různě závažná. Na jisté změny formy reaguje obsah zvlášť citlivě, na jiné méně. Při kresbě obličeje může minimální posunutí linie proměnit úplně fyziognomický výraz, kdežto změněné uspořádání záhybů oděvu neznámá pro obsah téměř nic. Jsou tedy takové změny formy, které pro individualnost obsahovou jsou téměř bez významu, ale právě takové změny mohou přesto v uměleckém díle mít velmi podstatný význam a vykonávat značný vliv na jeho hodnotu. Tedy změna formy nepodstatná pro obsah může mít velký vliv na estetickou hodnotu a tedy na estetický objekt. Estetický objekt a obsah díla nejsou tedy totožné. Jistěže linie a barvy a ostatní prvky výtvarného umění mají také funkci líčit předmět a proto mnohé z nich jsou i věcně významné, ale kromě toho musí přijít v úvahu i samy o sobě a bezprostředně; neboť jinak by nebylo možno, aby změna formy, která pro obsah je bez významu, měla za následek značné porušení hodnoty. Smyslové kvality tedy jednak zobrazují předmět, jednak působí také tak, jak jsou (jako barvy, linie, odstíny světlosti atd.). A tuto druhou funkci míváme,

rozeznáváme-li a stavíme-li proti sobě obsah a formu. Ve své smyslové danosti se obsah a forma neodlišují; avšak jsou to různé a na sobě nezávislé funkce stejných smyslových kvalit: jsou to dva různé způsoby, jimiž stejné prvky přispívají k syntéze estetického objektu. Obsah a forma jsou tedy vedle sebe v uměleckém díle, aniž která z těchto složek je nadřazena druhé.

Zdálo se mi vhodné podat vám poučení o poměru mezi obsahem a formou na výtvarném umění a to na malířství, poněvadž tu je nejzřetelnější. Na jiných uměních by to tak dobře nešlo. Tak např. hudba — absolutní hudba nemá obsah — je atematická — k tématu směřuje toliko hudba programní — a ani tu téma není dáno úplně hudebními prostředky (titul díla, slovní doprovod — program) a téma nehraje ani tu daleko oné úlohy jako v uměních tematických; kdybychom poslouchali dobrou programní hudbu nezajícé tématu, nesmí tím být struktura estetického objektu ztelně porušena. Pak — z výtvarného umění architektura — zde funkci tématu zastupuje funkce, které budova má sloužit (kostel, divadlo atd.). Tato funkce tvoří sice součást struktury estetického objektu — i tu smyslové kvality díla jednak mají platnost samostatnou, jednak slouží vyjádření funkce stavby (mezi těmito póly osciluje vývoj architektury — dnes „účelnost“, to znamená vyjádření funkce budovy), ale přes tuto podobnost s „obsahem“ nelze funkci budovy ztotožňovat s „obsahem“ uměleckého díla např. malířského. „Obsah“ to je něco, čemu přisuzujeme empirickou existenci mimo dílo, funkce však je dílem teprve empiricky realizována, předtím existuje jen jako realita fenomenologická. A pak konečně literatura, umění, ke kterému většina z nás má nejbližší. Literatura je umění tematické, tedy obsahové — podle mého názoru — vždy a všude. Mohli byste mi namítnout např. moderní lyriku, např. poetistickou. Odpověděl bych vám, že nejde o básně atematické, nýbrž nejvíc polytematické, s tématem, které se v průběhu básně stále proměňuje; kromě toho právě tato proměnlivost může být jako proměnlivost tématu pocíťována právě jen na pozadí povědomí jednotnosti tématu. Kdybychom k poetistické básni přistoupili bez očekávání, že v průběhu celé básně bude dáno a rozvíjeno téma jediné, necítili bychom intenzivně proměnlivost tématu právě tak jako ji necítilme v hovoru, kde proměnlivost tématu — zcela nepozorovaná rozmlouvajícími stranami — bývá velmi značná. Tedy poezie je umění tematické. Přesto však by bylo velmi nesnadno rozlišit v ní obsah od formy poměrně tak přesně jako v malířství. Co je to „obsah“, to je zřejmo; ale co je „forma“? O některých jejich složkách bychom se dohodli bez rozporu. Tak např. formou je rytmus, je jí kompozice. Ale teď jazyk. Je formou nebo materiálem? Co je materiál v malířství je jasno: je jím plátno, papír, dřevěná deska, pigmenty atd. Materiálem básnictví — říkává se — je jazyk. Ale není jazyk zároveň také formou? Mohli byste namítnout: to je jednoduché — jazyk sám je materiál, kdežto forma je způsob, kterým je jazyka v básnickém díle k dosažení estetického účinku (k syntéze estetického objektu) užito. To by ovšem předpokládalo, že jazyk vstupuje do díla básnického tak neorganizován jako hlína nebo kámen do plastiky, plátno nebo pigment do malířství. Je tomu tak? Je zřejmo, že nikoli. Jazyk vstupuje do básnického díla už jako jev organizovaný, mající své bohaté diferencované formy (tvaroslovné, syntaktické, významové). A způsob užití jazyka v díle básnickém záleží v usměrněné deformaci těchto forem. V „usměrněné deformaci“ pravím; to znamená, že tato deformace sama je formou novou, druhou, která se uplatňuje na formě základní, jazykové, tím, že ji přetváří. Avšak tytéž jsou poměry vzhledem k tématu, obsahu. I téma přináší si do díla jistou svou vlastní organizaci (např. při tématu epickém uspořádání chronologické a kauzální); má tedy také svou

formu. A tato forma podléhá v uměleckém díle rovněž usměrněné deformaci; až budu v příštím semestru přednášet o kompozici v básnickém díle, budu moci ukázat, jak často se deformuje chronologické i příčinné spojení uvnitř tématu za účelem estetické aktualizace. I tady tedy forma nad formou. Kdybychom označili jazyk jakožto substrát estetické formy za materiál, musíme za materiál prohlásit i téma. Pak nám ovšem zase úplně zmizí „obsah“. V básnickém díle je tedy, chceme-li se vyjadřovat přesně, lépe nemluvit o protikladu obsahu a formy. Lépe řekneme-li téma a jazyk, složky tematické a jazykové. Je třeba také upozornit na to, že ani tato formulace není bez obtíží. Neboť je velmi nesnadno stanovit jednoznačně hranici mezi prvky tematickými a prvky jazykovými. Nejmenší — dále nedělitelný prvek obsahový — bývá motiv. Vezměme např. větu: „syn zabil svého otce“; je to věta, tedy nesporně jev jazykový, jednotka syntaktická a významová. Ale může být považována, díváme-li se na ni ze strany tématu, za motiv — a to motiv velmi široké působnosti — je to jeden z hlavních motivů Máje, — kdyby se ale objevila tato věta v kontextu básně, nebude to motiv, nýbrž věta. Dobrá, mohli bychom říci — tedy věta, to je rozhraní: co je méně než věta, je jazyk, co je víc, je motiv; věta je zároveň obojí (tak asi Zirmunskij). Nuže jděme dále: slovo **láska**; že **slovo** je jev jazykový, že i jeho význam tvoří součást jazyka, o tom nemůže být pochyby; zároveň je to nižší jednotka než věta a zároveň nejnižší významová jednotka řeči vůbec. Nuže — a nemůže být **láska** motivem díla básnického? Připomínám zase Máchův Máj: Byl pozdní večer — první máj — / večerní máj. — byl **lásky** čas. / Hrdliččin zval ku **lásce** hlas, / kde borový zaváněl háj. / O **lásce** šeptal tichý mech; / květuoucí strom lhal **lásky** žel, / svou **lásku** slavík růži pěl, ...; **láska** je tu zřetelně už nejen slovem, významovou jednotkou uvnitř věty, nýbrž i — v celém kontextu — motivem. To všechno ovšem neznámá, že by hranice mezi tématem a jazykem nebylo: to znamená jen, že není dána jako předěl mezi různými jevy, nýbrž že jde o dvojí funkci téhož jevu: buď v daném případě chápeme slovo **láska** v kontextu větěném a pak nese funkci jazykovou (je podmětem, je v nominativu, v singuláru, je to substantivum) nebo je vztahujeme k tématu a pak nese funkci tematickou, „obsahovou“ a je motivem. Celkem tedy po této skeptické úvaze lze říci: jsou v díle básnickém prvky tematické a jazykové. To, co jsme, mluvíce o malířství, nazývali běžným termínem „obsah“ je téma, ale formy jako protikladu k tématu zde není. A teď položme tématu otázku, kterou jsme prve položili obsahu. Má téma nějaký podíl při syntéze estetického objektu? Z toho, co jsme výše řekli o deformaci tématu vstupujícího do uměleckého díla, plyne, že téma estetickou funkci má, že je účastno při syntéze estetického objektu. Ale teď — co to? Nevyříkli jsme něco divného, snad nesprávného? Deformované téma! Vždyť téma, „obsah“, podle běžného pojetí je sama skutečnost. A úkolem uměleckého díla — zase podle běžného pojetí — je tuto skutečnost vyjádřit, nikoli deformovat ji, přetvářet. Abychom tento rozpor (jen zdánlivý) odstranili, musíme podrobně uvážit, co to vlastně téma je. Je opravdu nějaká „mimojazyková“ skutečnost vstupující do básnického díla? (Sám jsem to kdysi, kajícně se přiznávám, napsal.) Kdyby však to byla skutečnost (nebo aspoň jazykový ekvivalent empirické skutečnosti, jako tomu je v řeči sdělovací), byla by tu na místě jakákoli deformace, která by ohrožovala buď jasnost sdělení nebo dokonce i jeho přesnost a pravdivost? Básník zachází s tématem zcela jinak než se se „skutečností“ zachází v řeči sdělovací. Např. Tolstoj o vzniku a vývoji postavy knížete Andreje ve Vojně a míru: **potřeboval** jsem mladého člověka ...; tak se se skutečností nezachází. Kdyby např. novinářský reportér upravil skutečnost podle toho, jak to

„potřeboje“, nazvali bychom jeho reportáž nepravdivou. Vůči tématu otázka pravdivosti nebo nepravdivosti je docela irelevantní, pokud téma posuzujeme jako součást estetického objektu. (Literární historie se sice občas stará o to, do jaké míry např. při románu autobiografickou hodnotu díla neznamená nic, ale činí to s plným vědomím, že pro estetickou hodnotu díla neznamená nic ani shoda ani neshoda se skutečností. Takové zkoumání má spíš za účel ziskání vědomostí o životě básníkově, o způsobu jeho tvoření, tedy o věcech, které se básnického díla jakožto jevu estetického netýkají.) Nastává tedy nyní otázka, co je téma v básnickém díle, není-li skutečností. Odpověď, kterou bychom hned, ale kterou se pokusím teprve dodatečně zdůvodnit, zní: téma je v básnickém díle významem, tedy faktem sémantickým (a vlastně jazykovým).<sup>11)</sup>

☆

(Dokončení)

<sup>11)</sup> Na straně 39 je na konci této pasáže ještě (zřejmě dodatečně) připsáno: (Na konec: i v malířství je tomu tak — srv. teorii Polivanovovu o inkluziv-exkluziv. <symbolic: komunikaci, ilustrovanou na malířství>). Dál Christiansen, 73. <realist.

# ÚVOD DO ESTETIKY II.

(Univerzitní přednáška z r. 1931—2 v Bratislavě)

(pokračování)

JAN MUKAŘOVSKÝ

Probrali jsme docela všeobecně jednotlivé skupiny složek uměleckého díla. To všechno věci poměrně jednoduché. Teď docházíme k složitému pojmu struktury uměleckého díla. Aby nevznikly nejasnosti přecházením od umění k umění, jak jsme činili dosud, chci vám podrobně ujasnit pojem struktury na díle literárním. Pak teprv příklady z některých jiných umění. A to proto, že 1. pojem struktury nelze odloučit od prostředků, jimiž je realizována, 2. na druhé straně však základní znaky pojmu „struktura“, které konstatujeme při básnictví, platí pro jakoukoli estetickou strukturu. Vyjděme zcela od začátku, aniž bychom si předem ochuzovali možnosti nějakou definicí. Nepředpokládejme ani sám pojem. Vezměme především po řadě složky básnického díla v těch skupinách, které jsme stanovili v prvním semestru:

1. materiál — jazyk,
2. „obsah“ — téma,
3. forma, tj. ty principy, kterými se složky uměleckého díla organizují v útvaru. Jsou dva: a) **rytmus** — organizuje především složky jazykové (a to vycházejí od zvukové stránky — a to zas speciálně od některé její složky — to je různé podle jazyků —, ale proniká pak sekundárně celým dílem, všemi jeho složkami — významem a dokonce i tématem — viz Tynjanov<sup>12</sup>); b) **kompozice** — organizuje především složky tematické —, ale proniká všemi složkami díla, i jazykovými, významem, ba i zvukem.

To jsou tedy složky básnického díla. Podívejme se na jejich existenci mimo básnické dílo. Především materiál — jazyk. Jsou to — odpusťte suchý výčet:

1. zvuk (seřazení hlásek — intonace — exspirace)
2. morfologie (flexe — tvoření slov)
3. syntax (např. užívání slovesných časů, větné typy, slovosled)
4. význam (např. lexikální systém, lexikální vztahy, sémantika věty)
5. funkce (intelektuální — emocionální atp.; monolog-dialog...)<sup>13</sup>

Tak např. zvuk: seřazení a výběr hlásek. Čím je to podmíněno v řeči nebásnické — vždy něčím mimojazykovým — už jsem tuším jednou v některé přednášce říkal. Budu-li psát např. pojednání nebo přednášku o **mléku**, je přirozené, že se tam budou vyskytovat velmi často nejen hlásky m-l-k, ale dokonce i celá skupina **ml**, protože se bude často opakovat slovo „mléko“. A to slovo se bude opakovat z důvodů **mimojazykových** prostě proto, že je řeč o jisté mimojazykové skutečnosti. Vezměme nyní příklad řeči básnické: **Veškeren živý tvor / mladistvý slaví máj**. Vidíte zvláštní seskupení hlásek — a pocítujete jeho zvláštní působení. Jsou ty hlásky takto seskupeny a takto vybrány

jen proto, že by toho vyžadovala nějaká mimojazyková skutečnost? Kdybychom řekli **veškeré tvorstvo raduje se z máje**, mohla by se tato slova vztahovat k stejné mimojazykové skutečnosti. Tedy sdělovací zřetel by tím zkrácen nebyl. Chápeme-li však tato slova jako součást díla uměleckého, cítíme, že se touto změnou na nich přeměnilo velmi mnoho. Vzniká tedy otázka: čím, kde je podmíněno toto určité seskupení hlásek. Nechme tuto otázku prozatím nerozřešenou a pohlédneme na jiné jazykové složky. Ještě zvuk. Vezměme intonaci. A to případy intonace už docela gramatikalizované: oznamovací — tážací — zvolací. Věty: To je velká kniha. Je to velká kniha? Je to velká kniha! Proč tyto různé intonace? V daném případě čím podmíněny? Realita, ke které se vztahují, může být stejná: jedna a táž kniha. Ale přesto sdělovací záměr je tu různý. V prvním případě konstatování faktu, v druhém nejistota o správnosti hodnocení faktu, ve třetím sdělení citu vzbuzeného faktem. Ale ve všech třech případech zase je společné — podmínění mimojazykové. A teď vedle toho verše:

Převěje hudba. — A zas nic. —  
Zlozvuk na strhané struně.  
Luna poslouchá do dálky, sníc.  
— **Něco se stalo luně?** —

Kraj mlčí, les mlčí bělejší,  
bez křiku, bez lidského hlesu. —  
A nikde podušky teplejší.  
— **Něco se stalo lesu?** —

A závěje vrství se, fičí sníc:  
Kam srdce jen odvahu dalo?  
A krvavé stopy, hle, v závějích.  
— **Něco se srdci stalo?** —

(A. Sova, Lyrika lásky a života; podtrhl J. M.)

Tři otázky. Stejně stavěné (paralelismus). — Stejně intervaly mezi nimi. — Spínají se zřejmě v jakýsi útvar (gradace). — To vše není dáno nějak mimo kontext. To je podmíněno samým kontextem. Transkribujeme do řeči sdělovací: **Bojím se, že se něco stalo luně. Nebo snad lesu? Nikoli, srdci se něco stalo (srdce bylo zraněno).** To je sdělení přesnější. Ale zmizela zřejmě řada hodnot, především útvar, který ty tři otázky dohromady tvořily.

Jiný příklad — čas slovesný — v řeči nebásnické — čím určen — zřejmě něčím, co přesahuje mimo kontext (prézens nebo préteritum). V řeči básnické např. užití préteria v lyrice (Březina). Důvody mimojazykové — např. líčení března — zde stejně mohl být prézens. I kdyby byl, chápeme, že nejde o básníku o to, aby řekl, že teď, v této chvíli (kdy např. píše) ledy tají, keře pučí atd. Je to dokonce případ pro lyriku typický. Préterium hodnotíme jako odchylku od této lyrické normy. V sdělovací řeči naopak. Věta „ledy tají“, „ledy tály“ — rozdíl slovesného času podmíněn časem reálným. V básnictví to měříme jazykově.

Jiný příklad: význam — vezměme lexikální výběr. Každý z nás schopen nekolikrát lexikálního prostředí: jinak např. s venkovánem — jinak s člověkem městským, ba i např. jiná slova v hovoru s muži — jiná s dámami atd. Vždycky je zřejmo v těchto případech lexikální výběr podmíněn mimojazy-

<sup>12</sup> J. Tynjanov: Problema stichotvornogo jazyka, Leningrad 1924.

<sup>13</sup> Za stranu 42 rukopisu je vložen nestránkovaný list, na němž jsou zhruba a útržkovitě načrtnuty některé myšlenky probírané v této pasáži přednášky.

kově — situací. Nyní v básnictví. Představme si básníka, který užívá, jako francouzský básník Jehan Rictus, hantýrky, argotu v lyrice. Také podmíněno situací — posluchačem? Přizpůsobuje se posluchači? Nikoli, podmíněno nějak jinak, vnitřně.

A stejně by tomu bylo všude při složkách jazykových. Jdeme ještě dále. Veměme větu „Byl pozdní večer“, chcete-li „Bylo to pozdě večer“. Vyslovíme-li ji jako větu sdělovací, vztahuje ji posluchač samozřejmě k jistému konkrétnímu večeru. Kdyby věta obsahovala nějaká konkrétní fakta, mohl by zkoumat jejich pravdivost. Představme si ji však jako součást básnického díla — je úplně lhostejné, je-li pravdivá či nikoli. Je to tedy v básnickém díle hodnoceno jako fikce? Výmysl? Nikoli. I hodnocení jako fikce implikovalo by otázku pravdivosti-nepravdivosti. Tu se vůbec takto otázka nemůže klást. Jinými slovy. Celkový význam věty je tu dán (jakmile větu pochopíme jako součást uměleckého díla) jako skutečný význam. To znamená, jeví se nám vypjatou souvislostí se vším, co je mimo umělecké dílo.<sup>14)</sup>

A tak jsme se vlastně nenápadně dostali od prvků jazykových k tzv. obsahu, tématu. Je otázka kde téma začíná a přestává jazyk. O tom už jsem cosi řekl v prvním semestru. Chtěl bych nyní něco z toho opakovat, abych to připomenul těm, kdo tu byli a informoval ty, kdo tu snad nebyli. A snad i bych to dnes už řekl trochu jinak, než se mi to jevílo v zimním semestru. Vezměme větu. O tom, že je to jednotka jazyková, nemůže být pochyby. Ale nemůže být věta také součástí tématu? Vezměme větu — třeba počátek bajky o vráně a lišce: „Vrána sedíc na dubu držela v zobáku sýr“. Věta? Ano. Část tématu? Rovněž. Tedy je současně i jazykem i obsahem? Nikoli. Poslyšte tuto obměnu: „Na vysokém dubu seděla vrána. V zobáku držela kus sýra“. Změnila se touto obměnou věta jako jev jazykový? Podstatně. Místo jedné věty jsou tu věty dvě, to znamená místo jedné intonační, syntaktické a významové jednotky — jednotky dvě. Změnilo se tím něco však na téže větě, díváme-li se na ni jako na součást tématu? Vůbec ne. A kdybychom — dejme tomu — chtěli li bajku shrnout jen hesly a začali: „Vrána na dubu se sýrem v zobáku. Pod dubem liška...“, pořád by téma bylo stejné. Tedy zřejmě, že věta může být současně částí tématu i jevem jazykovým — ale že je to dvojí různé nazírání na ni. Vezměme nyní, aby byla věc ještě jasnější, jiný příklad — ten jsem už říkal. Slovo **láska** v Máji. Je to slovo, tedy bezesporu jev jazykový (Byl pozdní večer — první máj; večerní máj — byl lásky čas... — slovo ve větě, gramatická kategorie — substantivum — syntaktická funkce — přívlástek atd.). Ale slovo láska se v Máji vyskytuje ještě mnohokrát. Tak např. poslední verš (Bez konce láska jest — Zklamánať láska má). Je to jeden z podstatných **motivů** (tj. součástí tématu) Máje. Tedy slovo současně motivem i jevem jazykovým. Ovšem ale zase s podmínkou dvojího nazírání.

Především už toto: pro motiv „lásky“ je jedno, v kterém pádě je toto slovo, jakým je kde větným členem — ba je vůbec lhostejné i slovo samo — zůstane-li zachován jen význam. Tak např. motiv **lásky** by mohl být vyjádřen slovesem **milovati**, ba i jinými slovy. K motivu „lásky“ mohla by zaujmout vztah i např. slova polibek, objetí. Motiv tento by dokonce mohl být vyjádřen cokoliv delším dějem, mohl by být dán jako vzájemný vztah jednácti osob

<sup>14)</sup> Za touto větou následuje škrtnutá pasáž: To neznámá, že by byl zničen jeho věcný vztah, jeho poukazování ke skutečnosti. Dokonce může být v realismu zdůrazněn.

atd. Jinými slovy: shoda, spadání v jedno **motivů** lásky se **slovem** láska je jen nahodilá, nikoli bytostná. Teď otázka: kdy se nám slovo **láska** jeví jako slovo, kdy jako motiv. Pohlížíme-li na ně jako na součást věty, uvedeme-li je ve vztah k větné souvislosti, k větnému kontextu, je to slovo, uvedeme-li je ve vztah k celkovému tématu díla, je to motiv. Totéž platí i o větě, kterou jsem rozebral před chvílí. Vřazujeme-li ji do souvislosti s okolním kontextem, jeví se nám jako věta. Uvedeme-li ji ve vztah k celkovému tématu díla — je to motiv.

A nyní: co je téma? Především v řeči sdělovací: téma je to, o čem mluvíme. Tedy něco mimojazykového? Ano, přihlédneme-li k tomu, že totéž téma můžeme vyjádřit různými slovy. Vypravují např. v hovoru něco, co se mi přihodilo jistým způsobem, jistými slovy, větami. Vypravují-li touž příhodu za chvíli ještě jednou, mohu užít jiných slov, jiných vět a téma zůstane nezměněno. Zůstane dokonce v podstatě totéž, vzpomenu-li si na nové okolnosti a naopak některé z předešlého vyprávění vypustím. Je-li téma něco mimojazykového, je jím snad sama skutečnost, o které vypravují? Nikoli, sama skutečnost to není. Už proto ne, že, jak jsem říkal, mohu některé okolnosti při novém vyprávění vypustit, jiné připojit — skutečnost, skutečné vnější dění nepodléhá takto mé vůli. Jakmile se odehrálo, je faktem, na kterém nemohu nic měnit. Ale ještě dále. Skutečné dění vnější je nepřetržitě, neohraňované, a to jak časově, tak prostorově neohraňované. Téma to je vržení světla jen na jistý úsek tohoto dění. Ale nikoli na úsek nahodilý, nýbrž se zřetelem k něčemu, např. k osobě, již se to přihodilo, k důležitosti, kterou právě tento úsek dění pro ni měl. Téma není neohraňované, např. mohu vyprávět dvě události, které šly časově těsně za sebou a přece mohu mít přesný pocit, že tu jde o dvě události, o dvojí téma. Cítím v hovoru výměnu tématu; tak např. znáte jistě lidi, kteří dovedou v hovoru neočekávaně změnit téma. V takovém případě, jsme-li na změnu nepřipraveni, pocítujeme to nepříjemně, říkáme, že takové osobě přeskakují myšlenky. Nepříjemná je nám neočekávaná změna tématu proto, že v první chvíli popřípadě ani nerozumíme oč jde, že přikládáme slyšeným slovům jiný smysl než osoba, která je pronáší. A to proto, že je omylem vztahujeme k jinému tématu než osoba mluvící. To jim dodává i jiného významu. To nám také ukazuje, co vlastně téma je. Že to není skutečnost, nýbrž jednotka významová, svazek významový, který sice není přímo jazykový (totéž téma může být vyjádřeno různými slovy), ale přesto na význam v jazyce (na význam slov a vět) působí. Je tedy, jak vidíte, od jazyka k skutečnosti delší cesta než by se mohlo zdát na první pohled. Mohli byste mi však namítnout: „Dobrá, téma není skutečnost, to je ale zřejmé. Téma je má představa o skutečnosti“. Nuže, téma **není** má představa o skutečnosti, ani soubor takových představ. Především představa není nutně spjata s výrazem. Mohu si událost živě představit, aniž přitom se jen naskytne v mé mysli možnost vyjádření. Mluvit však o tématu beze vztahu k nějakému vyjádření by nemělo vůbec smysl. Za druhé: představa jeví — podle své psychologické povahy — sklon k sdružování: představa vyvolává představu. Tedy řada představová vždy potenciálně neukončena — nepřetržitý řetěz — za jednou představou se objevují další. Představují-li si nějakou událost, mohou mě představy bez jakéhokoli zřetelného předělu pokračovat dál, k tomu, co po ní následovalo. Téma však je svou podstatou ukončené. Bez znaku ukončenosti není tématu. (Pocit přechodu z celku do jiného celku, pocit skutečného přelomu při změně tématu.) Mohli byste mi však dál říci: „I když uznáme, že téma není představa, nejsme ještě nuceni přiznat, že téma je význam. Téma



tečně význam, který bývá dokonce vysvětlován (morálka bajky, výklad paraboly) podobně jako se vysvětluje význam slova ve slovnících. Tedy je dána možnost obecného významu. To je jeden důkaz. Avšak i tehdy, není-li dán takový skutečně obecný definovatelný význam, je možnost druhá: ta, že téma se stává schopným přesouvání věcného vztahu — a to je právě v básnictví. Uvědomme si např. toto: čteme román. Tématem je jistý děj, který se přihodil mimo naši zkušenost, osobám, které jsou nám cizí. A přece vzniká pocit, že tento děj byl uložen kdysi v naší zkušenosti, že jsme jej zažili. Jiný případ: osoba románů — vkládáme do ní součásti své zkušenosti — buď vnitřní (ztotožnění nás s osobou jednajícím, které může nabýt naléhavosti až životní — romány Dostojevského), nebo vnější (ztotožnění osob známých s osobami románů). Jiný případ líčení (lokalizace — různá, může se měnit — Herben, Hostišov). V tom symboličnost, typičnost uměleckého díla. Teď teprve jasno, proč skutečnost-neskutečnost jsou vzhledem k uměleckému dílu irelevantní.

Současně s vyzdvížením významového rázu tématu zdůrazněn v poezii subjekt jakožto chtění, které předurčuje jednotu tématu jako významové jednotky, tj. udává ráz jeho vnitřní organizace. A tím vystupuje i vnitřní organizace tématu sama. Příklad na epice (porušení vztahů daných skutečností — vztahu kauzálního a časového).

☆

Prošli jsme všemi složkami básnického díla. A viděli jsme: všude totéž. Každá složka stávající se esteticky účinným prvkem básnického díla — obrací k sobě samé pozornost. Zvuk se vnímá jako zvuk, význam jako význam atd. Takovému zaměření na složku samu říkáme aktualizace. To i v jiných uměních. V malířství barva jako barva (nejen jako prostředek rozeznávání); linie jako linie nejen jako prostředek ohraničení ploch. Tanec: pohyb jako pohyb — nejen jako prostředek změny umístění v prostoru. Otázka: jakým způsobem, jakými prostředky se aktualizace děje? I to jsme už viděli. Zvuk, např. specifický zvuk hlásek [je] aktualizován tím, že výběr zvuků [je] jiný než obvykle, rozestavení jejich jiné než v řeči sdělovací. Podobně syntax — odchylky od syntaxe v řeči sdělovací. Význam — jiný než v řeči sdělovací (např. odchýlný výběr slovního materiálu, odchýlné sestavení slov ve větě atd.). Téma: porušení vztahů daných ve skutečnosti. Tedy stálé porušování, deformace toho, co jinak obvyklé. Je dokonce ještě jiné možné pozadí deformace: tradice v umění samém. Každý směr, škola, když zvítězí, pomalu ustrnuje. O tom už v minulém semestru. To, co bylo v počátcích citěno jako porušení, smělá deformace — stává se normou. A tu přichází okamžik, kdy nově umění začíná se uplatňovat jako porušení této normy, jako její deformace. „Chyby“ proti vládnoucí normě. Ta tvoří také pozadí, od které se porušení, deformace obrací. Např. básnický rytmus nové školy se může jevit jako porušení rytmické normy školy předchozí. Měla-li předchozí škola rytmus velmi pravidelný, monotónní — může se nový rytmus proti jejímu kánonu uplatnit svou nepravidelností (verš romantiků po Puchmajerovi). Ale naopak po škole s rytmem nepravidelným může se objevit jako porušení normy rytmus pravidelný (paradox, který se však několikrát ve vývoji českého básnictví v různých formách projevoval):

nepravidelný	pravidelný
	puchmajerovci
romantici	
	májová škola lumírovci
symbolisté	
	posymbolistická poezie

A tak se může dokonce při jazykových prvcích stát, že jejich nedeformovanost vzhledem k řeči sdělovací se bude jevit jako deformace vzhledem k předešlému kánonu básnictví samého. Po dobách, které silně deformovaly a křivě, mohou přijít doby, kdy bude jazyková forma uhlazená, nenápadná — tato nenápadnost se cítí jako deformace.

Tedy: deformace je podstatou aktualizace. Tady ovšem by se mohla zvednout jistá námitka nebo spíš vzniknout jistá nejasnost. Když deformace — tedy deformace není nikterak omezena na umění. To je pravda, např. deformace patologická (třeba u lidí duševně úchylných — pod vlivem silné emoce). Taková deformace je ovšem docela nahodilá, nezáměrná. Má-li jakou náhodnost — tedy ta je mimo vůli mluvčího individua — podložena mimojazykově, např. fyziologicky. Ale i záměrná deformace, aktualizace není omezena na básnictví. Např. aktualizace významová za účelem větší jasnosti nebo názornosti při vědecké popularizaci. Ať. Ovšem při takové aktualizaci, tj. záměrné deformaci, je záměr jiný než v uměleckém díle. — Zřetelem je tu intenzivnější sdělení, nikoli oslabení sdělovací funkce a obrácení pozornosti na jev sám. Proto bývá aktualizace s účelem sdělovacím méně systematická než aktualizace se záměrem estetickým. Řídí se okamžitou potřebou sdělení, je-li orientována. Nelze ovšem popřít, že rozdíl zde už není podstatný, nýbrž stupňový. Jsou už jevy přechodné. Tak např. jistá aktualizace jazykových složek v reklamě. (Např. Buď krásná mýdlem Elida — záměr sdělovací — ale už samé rozhraní — už vedlejší funkce estetická. Ne nadarmo se píše a mluví o estetice — výtvarné i slovesné — reklamy.) Naznačil jsem už, čím se aktualizace esteticky záměrná liší (nehledě k přechodným případům) od aktualizace záměrné komunikativně. Je to její větší důslednost, systematickost. To je přirozené, protože tu nezasahuje žádný vnější zřetel, který by ji mohl každou chvíli orientovat jiným směrem. Důslednost: tak, je-li např. aktualizován význam v jistém díle jistým směrem — např. výběrem slov z jistých prostředků (třeba archaismy) — děje se to soustavně a důsledně. Systematickost deformace se také projevuje sestavením v útvary (např. eufonie). Aktualizací esteticky záměrnou lze pro tuto vlastnost nazvat aktualizací maximální. Této maximálnosti aktualizace nelze však rozumět kvantitativně, totiž tak, že by bylo aktualizováno nutně v díle co nejvíc složek — dokonce snad všechny. Především co se týče všech složek. Ta tedy je teoreticky nemyslitelná, protože aktualizace, to je vyzvednutí jisté složky do popředí, upozornění na ni. Předpokládáme-li, že by mohly být aktualizovány všechny složky, připouštíme tím, že by mohly být vyzdvíženy všechny do popředí. To znamená však umístění všech znovu na též plán — jako tomu bylo bez aktualizace. Od čeho by se mohly potom odrážet složky neaktualizované? Kde by bylo jejich

pozadí? Ostatně při vzájemných vztazích složek v uměleckém díle je nemožná současná deformace v jistých případech; např. ve zvuku — současně splyvavá intonace ~ a eufonická schémata (sestavení v útvary). Tolik, co se tkne nemožnosti aktualizace všech složek. Nyní: maximálnost pochopená jako aktualizace co největšího počtu složek. Aktualizace co největšího počtu složek je dokonale možná. Jenže není v uměleckém díle nutná. Bývá jen v určitých směrech a v určitých dobách. Jsou básnické struktury, ve kterých se silně počítá s pocity diferenčními (Differenzstimmungen, jak to nazval Broder Christiansen ve Philosophie der Kunst), kdy víc než to, co je v struktuře konvergentního (o tom jsme ještě nemluvili, to se nám ukáže teprve ve vyšším „patře“ struktury, až budeme mluvit o vzájemném poměru složek aktualizovaných), je zdůrazněno to, co je **divergentní**, totiž poměr mezi složkami neaktualizovanými a aktualizovanými, poměr vzájemné neshody těchto dvou skupin, jejich divergence. Takové doby s takovými strukturami se občas v dějinách básnictví (jako v dějinách umění vůbec) vyskytují. Jsou to doby přelomu, doby, kdy se chystá rozmach a střádají se prostředky, zkoušejí se možnosti. V takových dobách projevují umělecké směry malou trvanlivost, rychle se střídají. Je to přirozené, protože pocity diferenční, pocity různosti jsou podmíněny novostí. Jakmile přestane být citěna nezvyklost deformace — mizí chtěný efekt. A nezvyklost se stírá velmi rychle. Jsou tedy doby, kdy struktura pracuje převážně s aktualizací-deformací, doby neklidu a varu v umění. Také malé stability celé literatury — rozbití na mnoho směrů — zkouší se několika cestami současně. Proto však nelze prohlašovat takové doby za doby úpadku básnictví. Jsou vývojově stejně nutné jako doby, kdy struktura se zakládá především na konvergenci, na pocitu bezpečné hierarchizace prvků. Nejsou to doby klasicismu — ale jsou to doby živého umění. Umění v nich jeví neobyčejnou výbojnost v hledání nových prostředků: obrací se na periférii, hledá nové možnosti v literatuře neestetické, dokumentární, v literatuře lidové, v literatuře vulgární. Takové doby jsou ovšem vždy nevyrovnané: jsou to doby, kdy i velcí básníci tvoří občas pozoruhodně špatná díla, neboť není nic snazšího než se přehmátnout při experimentu. Je to pravý opak dob klasicistických, kdy není snadné napsat dobré dílo, kdy i špatní básníci píší dobrá díla. Pochopili jste snad, že to, co jsem vám zde chtěl říci, bylo v posledních několika větách podbarveno citově — byla to apologie současného umění. Neplatí to ovšem jen o dnešku, ale o každé době výbojů — a ty byly již častěji.

☆

Aktualizace — vyzdvížení ze stavu automatizace pomocí nějaké deformace at prvků jazykových, at rytmu (výdech), at prvků tematických. Upozornění na aktualizovaný prvek — vyzdvížení jeho do popředí (proto stoprocentní aktualizace nemožná). Aktualizace [je] esteticky samoučelná — neslouží sdělení. Říkal jsem také, že z aktualizace pochází pocity diferenční, v některých dobách se uplatňují silněji, jindy slaběji. To je tedy jedna stránka struktury. Už tu vidíte — struktura — to nejsou složky samy, ale jejich vzájemné vztahy. A také to vidíte: tyto vzájemné vztahy složek nejsou veličina konstantní, tak, abychom mohli například říci bez zřetele k celkové struktuře díla: tato složka a tato druhá složka jsou v poměru aktualizované složky k neaktualizované. Nebo jinak: tato složka patří už svou povahou mezi složky neaktualizované, tato mezi složky aktualizované. Aktualizace složek se od školy ke škole, od doby k době proměňuje. Není žádné složky, která by svou povahou

byla určena k aktualizaci, žádné, které by možnost aktualizace byla apriori odepřena. Kromě toho: aktualizace téže složky může být mnohonásobná podle struktury, ve které se ocitá, podle poměru k ostatním složkám. Tak např. hlásková stavba básnického díla může být eufonicky aktualizovaná různě (Mácha: souvislost s rytmem — stejnoměrné uplatnění všech hlásek, Theer: souvislost s intonací — uplatňují se zejména samohlásky, Hlaváček: souvislost s významem — uplatňuje se stejnozvucnost slov různého významu). V malířství: barva u romantických malířů (Delacroix) jako samostatná hodnota, u realistů (Courbet) jakožto charakteristikon předmětu, u impresionistů (Monet) jako světelná hodnota. A dále: ani týž objektivní postup nemusí mít v různých strukturách stejnou platnost. Ta se mění zase podle souvislosti struktury: tak např. perifráze (oči: hvězdy tmavé; kvetoucí stromy: strómů vrchol ustrojený v jara květnou něhu) slouží u Čecha svrchované neaktualizaci, potlačení slovního významu. U Březiny týž postup slouží naopak významové aktualizaci (příklady: Odpovídala jsem bolestem zápasícího světla v záhadném pohledu zvířat — Královna nadějí)<sup>15</sup>. Vidíme: struktura je jedinečný útvar a vzájemné vztahy jednotlivých složek i hodnocení těchto vztahů je určeno povahou celku. Zároveň také ještě to: složky neaktualizované i aktualizované jsou stejně důležité pro strukturu. Řekneme-li, že ta nebo ona složka je v díle neaktualizována, neznamená to její irelevantnost, nedůležitost vzhledem k struktuře. Její nečinnost, její setrvávání v pozadí je stejně důležitý fakt struktury jako aktualizovanost složek jiných. Každá změna v souboru složek neaktualizovaných by proměnila strukturu právě tak, jako změna v souboru složek aktualizovaných. Neboť struktura, to zdůrazňují a později ještě jednou podrobně ukáží, to nejsou složky, nýbrž je to soubor — a velmi složitý soubor — jejich vzájemných vztahů.

A nyní k **složkám aktualizovaným**. Jakým způsobem se aktualizace děje (deformace) bylo už ukázáno. Teď nám jde o vzájemné vztahy složek aktualizovaných. Jsou to vztahy složité jednak proto, že jsou mnohonásobné (vztahy jedné složky k několika složkám jiným), jednak proto, že to nejsou vztahy složek umístěných na stejné úrovni — vztahy paralelní, nýbrž vztahy podřízených složek k nadřazeným. (Přítom celé skupiny složek — [částečné struktury], např. v díle dramatickém.)

1. Mnohonásobnost vztahů. Složky aktualizované mohou být ve vztazích jak mezi sebou, tak i ke složkám neaktualizovaným. Přítom může být — a vlastně zpravidla je — táž složka ve vztahu k několika různým jiným. Příklad: už jsem citoval hláskové složení básnického díla (je-li aktualizováno — eufonie), může být ve vztahu k několika složkám: a) k rytmu, b) k intonaci, c) k významu, a konečně d) k tématu. Všechny tyto vztahy existují vždy, ale nejsou nikdy všechny stejně a zároveň zdůrazněny. Říkal jsem: u Máchy: eufonie-rytmus, u Theera: eufonie-intonace, u Hlaváčka: eufonie-význam. Tím není řečeno, že by např. u Máchy neexistoval vztah eufonie-význam. Např. začáteční verše Máje:

Byl pozdní večer — první máj —  
večerní máj — byl lásky čas.  
Hrdliččím zval ku lásce hlas,  
kde borový zaváněl háj.

<sup>15</sup>) Zde bylo vynecháno místo, kam měly zřejmě být dodány další příklady.



O lásce šeptal tichý mech;  
květoucí strom lhal lásky žel,  
svou lásku slavík růži pěl,  
růžinu jevil vonný vzdech.

Slovo **láska** významovou dominantou — tím, že zabarvuje mnohá slova zvukově, dává jim i něco ze svého významu. Je to týž případ jako v Hlaváčkově básni z Mstivé kantilény XII (Již mrtvo vše, již mrtvo vše...), kde celý text zabarven zvukově i významově slovy marno-mrtvo. Jenže u Hlaváčka je takový případ pravidlem, u Máchy méně častý. Zato zase souvislost hláskové organizace s rytmem je u Hlaváčka méně zdůrazněna než u Máchy (už proto, že je rytmus u Hlaváčka automatizován — zcela pravidelné uskutečnění metra —, kdežto u Máchy rytmus silně aktualizován neshodou iktů se slovními přízvuky, výrazně jambickou strukturou veršů).<sup>16)</sup>

Je tedy, jak z uvedeného příkladu zřejmo, vztah složky k složkám jiným pokaždé mnohonásobný. Tím však není komplikovanost vztahu vyčerpána. A to jak dolů — do samého nitra složky, tak nahoru — vztahy mezi soubory složek. Směřem do nitra složky. Vezměme za příklad slovo jakožto jednotku významu. Tato složka (slovní význam) má své vztahy vnější: k rytmu (závažná slova závislá na rytmickém umístění), k eufonii (o tom jsme právě mluvili), k syntaxi, ba i k tématu (Sperber-Spitzer).<sup>17)</sup>

Ale vedle toho vztahy i uvnitř složky samé. Především jednotlivé slovo jako význam je určováno vztahem k souboru slov, ze kterých se skládá kontext. Lexikální výběr díla (výběr slov podle vrstev, oblastí, podle způsobu tvoření např. slova týkající se jistého oboru pojmů nebo předmětů, pak oblasti — vulgarismy, archaismy, poetismy atd., pak — způsob tvoření — dominantiva atp.). Lexikální výběr také charakterizován tím, je-li omezený (např. u Hlaváčka) nebo široký, bohatý; je-li jednotný či protínají-li se v něm různé vrstvy, popř. oblasti, jednotnost nebo protikladnost emocionálního zabarvení slov. To vše jsou vztahy, jak vidíte, uvnitř téže složky. Kromě toho — za druhé — je slovo jako jednotka významová také určováno **větnou** souvislostí (věta jakožto jednotka významová), ve které se nachází. Tak např. otázka je-li slovo ve větě významově samostatné (Toman) nebo je-li jeho významová samostatnost oslabena (např. Vrchlický). Jsou-li silně pocíťovány významové vztahy, které je poutají k jiným slovům věty (např. Březina), či nikoli. Tedy zase vztahy uvnitř složky samé. To by tedy byly vztahy — jak vidíte zase mnohonásobné —, které se mohou uplatnit uvnitř jisté složky. Ale je nutno také jít výš, nad jedinou složku, k celým souborům složek.

Tady ovšem už nepůjde jen o mnohonásobnost vztahů, nýbrž také — a hlavně — o složitost vztahů ve struktuře. Zůstaňme ještě chvíli u básnického díla. Nejsou jen jednotlivé složky, ale jsou soubory: složky jazykové — složky tematické. Skupina složek jazykových [má] zase podřízené soubory: složky zvukové (eufonie, intonace), složky gramatické (morfologické, syntaktické),

<sup>16)</sup> Za touto větou připsáno:

Vztahy uvnitř složky: slovo jako jednotka významová vztahuje se a) k lexikálnímu systému, b) k větnému kontextu, kromě vztahů vnějších: k rytmu, ke zvuku, k syntaxi atd.

<sup>17)</sup> H. Sperber-L. Spitzer: Motiv und Wort (Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie), Leipzig 1918. Tato kniha obsahuje dvě studie: Spitzerovu Die groteske Gestaltungs- und Sprachkunst Christian Morgenstern, a Sperberovu Motiv und Wort bei Gustav Meyrink.

složky významové (slovo, věta). Rovněž skupina složek tematických není jednoduchá: složky např. v epickém díle: dynamické (děj) — statické (popis). A nejsou ve vzájemných vztazích jen různé jednotky (jednotlivé složky) z těchto skupin, ale i celé tyto skupiny navzájem. Tak např. poměr mezi velkými skupinami, prvky jazykovými a tematickými. Otázka: jsou tematické prvky v díle podřízeny jazykovým nebo jazykové tematickým? (Odpověď na tuto otázku zařazuje do značné míry dílo do kategorie lyrika-epika.) Nebo je poměr inezí jazykovými a tematickými prvky souladný nebo protikladný (např. parodie, travestie)? Uplatňují se při kompozici více prvky tematické (to je pravidlo) nebo jazykové? Nebo např. uvnitř skupiny prvků jazykových: poměr mezi složkami zvukovými a významovými. Jsou složky zvukové podřízeny významovým nebo významové zvukovým (Mácha — Kollár)? Tady, jak vidíte, začíná se nám už velmi nápadně stavět před oči problém hierarchizace složek, jejich podřízeností a nadřízeností, jejich odstupňování. Už i při jednotlivých složkách lze mluvit o jejich podřízenostech a nadřízenostech, zde však to vystupuje mnohem nápadněji. K problému hierarchizace struktury se za okamžik vrátím. Teď jen ještě chtěl bych vám poukázat k mnohem názornějšímu případu seskupování složek než jaký může podat dílo básnické. Najdeme jej v umění dramatickém. Drama, jak známo, umění velmi složité: máte tu dramatický text, máte herce, máte scénu (scénu ne jako konkrétní mobiliář, ve kterém se hraje, ale jako místo dramatických vztahů mezi osobami). Každá z těchto složek je vlastně sama o sobě struktura ne sice na ostatních nezávislá — jak uvidíme —, ale přesto do té míry samostatná, že může být i chápána sama o sobě. Dramatická báseň to je umění básnicko, herectví to je umění mimické, scéna to je umění režiséřské. Abyste viděli názorně, že každá z těchto složek, nebo spíš složkových skupin, je sama v sobě strukturou, přihlídněme například k umění hereckému. Herec má k dispozici: své hlasové prostředky — ty samy o sobě zas složitý komplex (výška, síla, barva hlasu, tempo), pak expresivní — výraznost pohybů obličejových svalů (mimika v užším slova smyslu), pak zas gesta, tj. expresivní pohyby těla a údů, konečně pohyby, které mění jeho místo v prostoru scénickém (ty se mohou s gesty objektivně křýt, funkčně však odlišeny; a tyto pohyby v scénickém prostoru už méně patří herci, třebaže je uskutečňuje, ale víc režiséřovi.) Tedy, jak vidíte, velmi bohatý soubor složek, který však při bližším přihlídnutí by se dal ještě jemněji diferencovat. A nyní — tyto složky v nejrůznějších vzájemných vztazích, v nejrůznějších podřízenostech a nadřízenostech.

(— Hierarchie složek vyvrcholena dominantou, vývojová dynamičnost struktury.)

Někdy — v některých školách — nadřízené složky hlasové, jindy gesta atd. A zas: mezi hlasovými buď intonace a síla hlasu (např. rétorické herectví — Kollár a jeho vrstevníci) nebo barva a tempo (např. Vojan a jeho generace). Stran hierarchizace gest viz Chaplina (gesta expresivní a gesta znaky). To vše se může dít uvnitř jediné z částečných struktur — ale i poměr mezi těmito jednotlivými strukturami jakožto součástmi celkové struktury jevištního díla je proměnlivý od školy ke škole. Někdy na vrchu herec, jindy režisér, jindy básník (např. ve Francii básník zpravidla režiséřem svého kusu; také různý poměr herců ve hře — jednou systém sólistů, jindy bezosobná souhra). Vidíte tedy: vzájemné vztahy složek ve struktuře — mnohonásobné (jedna složka k několika jiným) i odstupňované (podřízenost, nadřízenost, „hie-

rarchie“ složek). Podívejme se zblízka na pojem hierarchie: pravíme-li „hierarchie“, pravíme tím i vyvrcholení: vystupňování buď má vrchol nebo k němu směřuje. Blížíme se k pojmu jednoty uměleckého díla. Pojem velmi důležitý, který bývá hodnocen dokonce jako specifická diference umění; srv. A. Mithouard ve spise Le tourment de l'unité.<sup>18)</sup> „La beauté peut être envisagée soit dans les objets externes qui en portent le signe, soit dans les impressions qu'ils nous font éprouver. Mais si nous regardons l'univers extérieur ou elle se manifeste, ce qu'il réveille de plus frappant c'est l'unité selon laquelle s'ordonne non seulement tout ce qui vit, mais même tout ce qui existe. Et si nous examinons nous-mêmes, ce qu'il y a de plus simple et de plus général en nous, c'est aussi l'unité que, par le seul fait de vivre, nous réalisons entre toutes les parties de notre individu. Voilà donc quelque chose de commun à ces deux mondes subjectif et objectif qu'elle se partage, et quelque chose assurément de primordial. La beauté ne serait autre que le sentiment même de cette Unité...“.

Obyčejně bývá hledána podstata a zdůvodnění této jednoty v osobnosti umělcově jakožto jednotce psychologické; jindy také bývá jednotka uměleckého díla interpretována jakožto jistá sjednocenost, uzavřenost reálních vztahů obsažených v jeho tématech; srv. Šalda: „Každý čin básnický nebo umělecký jest svět pro sebe dovršený a uzavřený; nedá se předvídati, není možno vypočítati jej předem; ale není možno ani jej opakovati, není možno ani jej překonati nebo vyvrcholití.“<sup>19)</sup> Oba tyto výklady mají jednu závadu: jsou metaforické. Pokud se týče svázku mezi osobností umělcovou a dílem: „osobnost“ danou dílem nelze pokládat za reálnou osobnost umělce ani za její ekvivalent (reálnou osobnost umělce můžeme vůbec neznat, srv. přemnohá díla středověké literatury; známe-li osobnost, je častým zjevem divergence mezi ní a dílem). Položíme-li si tedy otázku, co je tzv. osobnost umělce projevující se v díle, poznáme, že je to vlastně reflex jednoty dané v díle samém. A tak není vysvětleno nic, s otázkou, v čem jednotka díla záleží, hnuť nebylo. Podobně je tomu vidíme-li jednotu díla v jisté ucelenosti reálních vztahů jin daných (umělecké dílo jako skutečnost sui generis). Ukazoval jsem vám, když jsme mluvili o tématu uměleckého díla, že reálné vztahy: prostorové, časové, příčinné — jsou kontinua, v tom je jejich podstata. Zdá-li se nám „skutečnost“ dílem daná jednotou, je to iluze způsobená tím, že nerozeznáváme vztahy reálné, obražující se v díle, od vztahů teleologických, daných uvnitř struktury a záměrně deformujících tyto vnější vztahy reálné (podstatu těchto teleologických vztahů ukazoval jsem vám v přednášce o kompozici<sup>20)</sup>). Není tedy ani umělecká „skutečnost“ vysvětlením jednoty díla.

Opravdově vysvětlení lze hledat jen v struktuře samé: v poměrech složek. Dosud jsme spíš prohlíželi strukturu po částech, teď jde o to přehlednout ji jako celek. Předpoklady už máme: složky nejsou jen koordinovány, ale jsou — složitě — subordinovány. Postupnou subordinací dostupujeme pak k oné — jediné — složce, která řídí vzájemné vztahy všech složek ostatních. Jak řídí? Takto: vzájemné vztahy nejsou dány teprve v díle, nýbrž existují už v materiálu samém. Tak např. svazky mezi intonací na jedné straně a syn-

taxí, slovosledem, významem, organizací hláskového materiálu na straně druhé — jsou v každém projevu jazykovém, nejen v básnickém díle. Ale v básnickém díle se tyto vztahy záměrně — a tedy jednosměrně — organizují. Některé vystoupí, jiné zůstanou v polostínu, jiné konečně úplně ve tmě. Totéž platí i o skupinách složek. K tomu, aby toto vše nastalo stačí, aby na jediném místě byla porušena obvyklá rovnováha těchto vztahů. Při mnohonásobném spojení složek všech znamená toto jediné zasažení porušení rovnováhy v celém systému potenciálních vztahů, obsažených v materiálu. Je-li dána dominanta, je-li dán bod, ze kterého působí na materiál záměrnost (chtění), je tím už předurčen i ráz celé struktury. Jako znázornění — obraz velmi naivní, ale snad názorný: představte si síť, ležící volně na zemi; napneme-li ji jednosměrně, budou tím obrazy všech jejích ok deformovány. Pokaždé jinak podle toho, které místo obvodu bude zvoleno za bod působení síly. Materiál poskytuje ovšem mnohem složitější systém vztahů. Ale v podstatě je to tak jako s napjatou sítí: vše záleží na bodu, ze kterého síla působí. A ten bod — je dominanta. Ta udává jednotu díla udávajíc směr, ve kterém jsou „napjaté“ vztahy (vzájemné a mnohonásobné) všech složek. A proto: struktura je charakterizována svou dominantou.

Tak lze také pochopit, proč struktura při vši své složitosti jeví se ze stanoviska tvůrce jako jediný čin, jediné gesto, jímž se umělec zmocňuje svého materiálu. Také vidíme, že postup, kterým se lze teoreticky anebo aspoň sekundárně (teoretik-epigon) zmocnit struktury, je zcela opačný vzhledem k postupu tvůrčího umělce: epigon i teoretik jdou od materiálu k dominantě, kdežto tvůrce od dominanty k materiálu (to ovšem pro názornost zjednodušují: ve skutečnosti je ovšem pokaždé do jisté míry dvojsměrnost postupu).

Nyní příklad: intonace v básnickém díle — se může stát jako kterákoliv složka dominantou. Avšak intonace souvisí velmi těsně s významem (charakterizuje větu jakožto významovou jednotku — Karcevskij), se syntaxí (rýsuje syntaktické členění věty, připomínám též gramatikalizovanou intonaci oznamovací, tážací) atd. Jsou ovšem též složky, se kterými přímo nesouvisí, např. morfologie; ale morfologie souvisí s významem a tak je i morfologie vpjata do struktury tehdy, je-li intonace dominantou, a podléhá působení této dominanty. Tak např. při intonaci splývavé, jaká je dominantou u Vrchlického, není nápadných neologismů, protože by se uplatňovaly i zvukově přetřehování daném případě dominantou nedotčeny. To jsou složky neaktualizované. O těch jsme však ukazovali, že jsou hodnoceny jako složky struktury právě pro svou neaktualizovanost: jsou tedy také ve vztahu k dominantě, ovšem nepřímém.

A nyní zase jistě omezení toho, co jsem pro názornost výkladu formuloval trochu příliš apodikticky: nelze tvrdit, že by jen dominanta působila na složky podřízené a nikoli tyto složky na dominantu. Kdybychom si věc představovali takto doslovně, zmechanizovali bychom pojem dominanty. Znamenalo by to, že chápeme umělecké dílo jako rozřešení matematické úlohy: je-li dána dominanta, je s matematickou nutností a jednoznačností určena i struktura. To by byl omyl: struktura při vši své jednotnosti je nepředvídatelná a nelze ji mechanicky dedukovat z dané dominanty. Právě proto je to struktura — jinak by to byl logický systém. Působení mezi dominantou a ostatními složkami je tedy vzájemné, struktura je celost nerozdílná, a priorita dominanty před ostatními složkami je jen konstruktivní, nikoli genetická.

Tolik o struktuře jako o jevu jednorázovém, bez ohledu na vývoj. To však

<sup>18)</sup> A. Mithouard: Le tourment de l'unité, Paris 1901.

<sup>19)</sup> F. X. Šalda: Tvůrčí činy, přetištěno v: Boje o zítřek, str. 166, Praha 1950 (7. vydání).

<sup>20)</sup> Jde zřejmě o přednášku Kompozice básnického díla, kterou Mukařovský vykládal v zimním semestru 1931—32.

je abstrakce. Vývojový ráz je u struktury dán už její dynamičností. Vztahy mezi složkami pocítujeme jako napětí mezi nimi. Protože jsou vzájemné, jsou labilní. Stabilitu by mohly být jen tehdy, kdyby byly jednosměrné. Napětí pocítované mezi složkami se časem otupuje. Nastává potřeba změny struktury, tj. přeskupení složek. Struktura ztrácí svou dynamičnost. Srv. Šalda: „Čím více do minulosti zapadá dílo, tím klidnějším, prostějším, jednodušším a přejemnějším zdá se nám, a tím nesnadnější jest nám, vymyslet si v jeho někdejší složitost, patologičnost, chaotičnost, a vulkaničnost. Jak obtížno jest dnes, kdy např. figura Goethova ztuhla a zmrzla, představit si, prožít a procítil jeho původní patologičnost a problematičnost, jeho intelektuální dobrodružnost, výbušný var jeho sensibility, a celou tu temnou, elektřinou napojenou tmou, z níž v bolestech a v úzkostech, v nejistotách a v zmatcích jako ostrov z moře krystalizovalo se jeho dílo! A stejně jest tomu s Mozartem a jinými velikými figurami tak zvaných harmonických duchů. Jeví se nakonec průhlednými a mělkými, samozřejmými schémata a šablonami, kdežto vpravdě byly to zjevy úžasně složité, přemetné a horké, plné skrytých možností zmařené a roztržité, povahy bolestné a bolavé, šílené, pracně krocené impulzivnosti — a právě z těchto démonických žiliv tvořily svá díla jako protijed a lék proti nim, jich svod a odtok, překonávající je z nich samých. Tato harmoničnost ex post, tato zdánlivá vyrovnanost a hotovost stává se pak krátko zrakým teoretikům právě argumentem proti novým tvůrcům, tvořícím díla z temných kořených pudů duše, z temné proserpinské noci vzdechů a zoufání nebo ve výbuších rozpoutaného šíleného veselí. Tak Mozart byl dlouhou dobu argumentem proti Wagnerovi a Schubert argumentem proti Hugovi Wolfovi“<sup>21)</sup>

Tento citát velmi krásně ukazuje dynamičnost struktury, jen je třeba trans portovat jej z psychologické terminologie podmíněné dobou, kdy byl napsán, do terminologie strukturalistické. Také ukazuje Šalda, jak dynamičnost z díla vyprchává. To však je předpokladem vývoje. Vývoj v umění to není pokrok zdokonalování, nýbrž stálá proměna obnovování. Srv. Šalda: „... veliký umělecký tvůrce nepokračuje v díle svých předchůdců, nýbrž — a čím jest větší, tím radikálněji — souvislost s nimi ruší a bojuje proti nim“<sup>22)</sup> To, co praví Šalda, je úplně přesné; přesto však nesmíme chápat vývoj umění jako řadu nahodilých skoků bez souvislosti. Směřuje-li umělec (nebo spíše celá škola) k tomu, aby se odlišil od předchůdců, a to radikálně, činí to tak, že dělá opak toho, co oni. Avšak opak to je souvislost: k tomu, aby se dvě věci staly u sebe navzájem v protiklad, je třeba vedle různosti i zřetelných shod; jinak by nebyly cítěny jako protikladné, nýbrž jako prostě různé, bez vzájemného poměru. Vývoj dějin umění přesto, že se děje řadou revolucí no vých škol proti starým, není nahodilý: má svůj řád a je možno a nutno tento řád vyhledávat. Jinými slovy: ti, kdo odhazovali dějiny umění jako věc překonanou, nejsou v právu. Ba více: správné teoretické pochopení kteréhokoli umění je vůbec nemožné bez zřetele na to, co před ním ve vývoji předcházelo. Té chyby se např. dopouštějí ti historikové umění, kteří umění starší posuzují podle kánonu umění současného.

Podíváme-li se na vývoj umění z tohoto stanoviska, objeví se nám tento vývoj jako stálá výměna dominant a stálé přeskupování složek. Příklad: lumí-

rovci ~ symbolisté v české literatuře (lumírovci — intonace jako dominanta, oslabení významové samostatnosti slova, autonomie rytmu; symbolisté — zdůrazňování významových vztahů slov ve větě, bohatá rytmická diferenciacce). Tedy: i negativní vztah mezi strukturami po sobě jdoucími znamená podmíněnost školy následující školou předcházející.

Ale nejen to: lze říci i: struktura není vůbec nikdy v klidu. Minulost je dána v povědomí i při zcela synchronním vnímání díla jakožto aktuální tradice.<sup>23)</sup>

☆☆☆

#### [Poznámky a náčrtky]

##### [I (listy 1—4):]

Téma není má představa o události.

Téma není myšlenka (přemýšlím o události).

— Logické svazky překračují hranice tématu nebo jsou supponovány jako překračující je.

Tedy téma skutečně význam.

Téma je záležitost vyjádření, výrazu — ale není predestinována kvalitou tohoto výrazu, jeho prostředky. Téma je význam a to nikoli vyjádření jen jistého druhu, nýbrž vyjádření vůbec. (Totéž téma může mít např. slovní i málířský výraz.)

A nyní téma básnického díla. V řeči dalo práci téma objevit. Krylo se tak se skutečností (ať empirickou, ať logickou) — že mizelo. V básnickém díle naopak zřetelně vystupuje jeho významový ráz, tedy především jeho jednotnost. V básnickém díle zdůrazněny ony vztahy, které charakterizují téma vnitřně jako jednotu. Kdežto v projevu sdělovacím byly zdůrazněny hlavně vztahy organizující skutečnost (vztahy příčinné při skutečnosti empirické, vztahy logické při skutečnosti myšlenkové). Tyto vnitřní vztahy organizující téma liší se od vztahů organizujících skutečnost tím, že závisí na subjektu, který téma dává. Tedy s. tématem nutně dán **subjekt**. Vztahy uvnitř tématu odpovídají (a podvolují se jeho **chtění**). Jsou to vztahy v podstatě teleologické. Cílem těchto vztahů je jednota výrazu. Je proto přirozené, že v uměleckém díle, kde je zaměření na sám výraz, tyto vztahy musí vystoupit jasněji než v projevu sdělovacím, který je zaměřen na skutečnost existující nezávisle na daném, aktuálním výrazu (skutečnost empirická nebo logická).

Téma — významová jednotka.

Slovo — věcný vztah prostřednictvím tématu věty.

Věta — věcný vztah prostřednictvím tématu celkového.

Celkové téma — věcný vztah určen vůlí mluvčího subjektu.

Konvenční ustálení oboru věcných vztahů:

u slova — úplně;

<sup>21)</sup> F. X. Šalda: Nová krása: její geneze a charakter, přetištěno v Bojích o zítřek, str. 96—7, c. d.

<sup>22)</sup> F. X. Šalda: Umělecký paradox, Boje o zítřek, str. 152, c. d.

<sup>23)</sup> Za poměrně souvislý text přednášky je zařazeno ještě několik listů poznámek a náčrtků.

u věty — nikoli — jen u sentencí a podobných vět významu obecného („Sladko je pro vlast umřiti“);  
u tématu celkového — nikoli — jen u témat významu obecného (bajky).

V sdělovací řeči zdůrazněn věcný vztah — zastřen subjekt (čím důrazněji sdělovací řeč, např. vědecká — tím víc subjekt zastřen); v estetické funkci zdůrazněn subjekt (v souvislosti se zdůrazněním teleologických vztahů organizujících význam jakožto význam) a zastřen věcný vztah — (skutečnost-neskutečnost, pravdivost-nepravdivost — irelevantní);  
odtud „symboličnost“, „typičnost“ uměleckého díla.

☆

[II (listy 1—6 + 1):]

### Příspěvek k poměru mezi estetikou a uměním

estetická hodnota < krása ←  
umělecká hodnota ←

krása < mimo umění } vyrovnanost — rovnováha = snadnost apercepce  
v umění ← } jeho tvaru

↓  
poměr ke kráse důležitý faktor uměleckého díla — ať je pozitivní, ať negativní.

Umění — vyvedení z rovnováhy za tím účelem, aby rovnováha byla pocíťována. Umění směřuje k rovnováze tím, že ji porušuje.

[Umělecké dílo] je struktura; útvar velmi složitý, skládající se z celé soustavy tvarů — jednotlivých složek —, které jsou ve vzájemném poměru dynamickém — jeví tendence současně i konvergentní i divergentní — pocíťujeme mezi nimi současně shodu i rozpor; kdyby jen shoda, sounáležitost (to se stává, když se nějaká struktura kanonizuje) — pak se dílo stává systémem složek — pocíťujeme v něm soulad — je „krásné“ — ale současně už vykonalo svůj úkol.

Je přirozené, že umění spíše esteticky **prožíváme**, jeví se tu estetický poměr v svém aspektu aktuálním, kdežto krásu spíše **hodnotíme**, jeví se tu estetický poměr spíše v svém aspektu **normovém**.

Je tedy estetický poměr i v umění i v kráse, ale pokaždé jiný; v umění především prožívání — při kráse především hodnocení. Jde ovšem opravdu jen o dvojitý různý aspekt téhož jevu; neboť i umělecké dílo můžeme hodnotit stejně jako zas krásu prožívat.

Esteticky prožívat (jako umělecké dílo) můžeme prožívat cokoli — ovšem předpokladem takového estetického prožívání je vždy jistý stav umění, jistý estetický předmět (tj. jistá struktura) — daný v řadě „umění“. Pak transponujeme „přírodu“ na plán „umění“.

Dílo umělecké dokončivší svůj život, tj. přestavši být aktuální (nerovnovážnou) strukturou a stavši se kanonizovaným systémem, dává novou krásu,

tj. nový kánon krásy (vývoj konsonance v hudbě, rovnoběžný s vývojem umění). Krása však — to je snadnost tvarové apercepce. A tak lze definovat umění jako tvůrce nových možností tvarové apercepce.

**Estetický předmět** — struktura (složitý dynamický tvar); je-li však pravda, že je to tvar — pak nemůže být dán v objektu jakožto realitě empirické, nýbrž dán jako realita fenomenologická, vystavěná na podkladě díla jakožto reality empirické. Těmž dílu může ovšem odpovídat celá řada struktur — ne ovšem nekonečná — ale přece řada; čím víc dílo poskytuje možností, aby na něm byly vystavěny různé struktury, tím je delší pravděpodobnost jeho dlouhého trvání (nebo spíše mnohých obrození).

Krása (hodnocení) snadnost  
apercepce útvarové

Estetické prožívání ~ hodnocení < Umění (prožívání) vývoj nových  
možností tvarové apercepce

Jak dochází k novým možnostem krásy: složky v uměleckém díle — tvary — se dostávají do dynamického (současně konvergentního i divergentního) poměru k jiným složkám v struktuře uměleckého díla. Tím se přetvořují. Se stárnutím díla (s přechodem od struktury v systém) se jejich nová podoba kanonizuje a stává se novou krásou.

Konkrétně je to tak: je dán jistý kanonizovaný útvar — např. básnický rytmus — v jisté kanonizované formě — ta je krásná (tj. snadno apercipovatelná jako útvar). Umělecká struktura, která už se přežila, rozpadá se totiž znovu na své složky — tak začne být cítěn na sobě nezávisle v básnickém díle rytmus — význam — intonace atd. Je možno užívat už složky v té kanonizované podobě i mimo strukturu, které tato kanonizovaná podoba vděčí za svůj vznik. A tak se vyloupne z dané přežilé (systemizované) struktury i ten rytmus, o kterém byla řeč výše. Může ho pak být užito (jako organizátora významu) i jinde — např. v sdělovací próze. A teď nová básnická struktura — nová hierarchie složek — pod tlakem této nové hierarchie se útvar úplně přetvoří — ta nová hierarchie dodává impuls i základnu k jeho přetvoření.

Postup: 1. složka umělecké struktury (útvar) se tíhou nové struktury přetvoří; 2. přeměnou umělecké struktury v kanonizovaný systém se uvolní; 3. osamostatněna stává se krásnou (estetické hodnocení), udává normu; 4. udávající normu stává se schopnou býti modelem, typem, do kterého se vtěšňuje nový materiál; 5. a to už přestává sloužit účelům estetickým; zvyká si na ni čím dál tím víc, přestává být **normou** (co musí být) a začíná se stávat tím, **co je**. Prostě rámcem, do kterého se pojmají nové skutečnosti — rámcem apercepčním. Už není krásná, nýbrž je reálná.

Ríkáme-li, že je něco krásné, máme silný pocit normy, kdežto základní pocit při vnímání umění, které je pro nás živé (může to být i staré umění — oživené) je pocit **porušení normy**.

Svědectví o nadindividuální platnosti krásy jako normy:

1. nárok na uznání;
2. sklon k aplikaci normy;

3. objektivní projevy — vkus doby, prostředí — norma prostředkem k rozlišení sociálních vrstev.

Funkce estetické normy v módě (móda sama ovšem mnohofunkční).

Funkce **normy v umění** — podklad pro porušování normy.