

H O S T
NAKLADATELSTVÍ

[4]

JAN MUKAŘOVSKÝ

STUDIE

[I]

Připravili Miroslav Červenka
a Milan Jankovič

© Hana Mukařovská, 2000
 Editors © Miroslav Červenka, Milan Jankovič, 2000
 © Host – vydavatelství, s. r. o., 2000

ISBN 80-86055-91-4
 Soubor ISBN 80-7294-000-7

Vychází ve spolupráci
 s Ministerstvem kultury ČR

OBSAH

I) ÚVODEM	
Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře	9
O strukturalismu	26
Pojem celku v teorii umění	39
Člověk ve světě funkcí	50
II) ESTETIKA, OBECNÁ TEORIE UMĚNÍ	
Význam estetiky	63
Úkoly obecné estetiky	75
Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty	81
Estetická norma	149
Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?	157
Místo estetické funkce mezi ostatními	169
Umění	185
Umění jako sémiologický fakt	208
Estetika jazyka	215
Individuum v umění	255
Básník	259
Osobnost v umění	275
Básník a dílo	291
Problémy individua v umění	303
Individuum a literární vývoj	336
Záměrnost a nezáměrnost v umění	353
III) O DIVADLE A FILMU	
K dnešnímu stavu teorie divadla	391
K jevištnímu dialogu	407
Jevištní řeč v avantgardním divadle	411
K umělecké situaci dnešního českého divadla	415

O recitačním umění	428
K estetice filmu	442
Čas ve filmu	454
Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (Chaplin ve <i>Světlech velkoměsta</i>)	463
IV) PŘEDCHŮDCI	
F. X. Šalda (1937)	473
Otakar Zich	493
K českému překladu Šklovského <i>Teorie prózy</i>	501
Komentář editorů	511
Ediční poznámka	547
Jmenný rejstřík	549

I) ÚVODEM

I

Vědecká práce má za úkol vyhledávání, popis a třídění materiálu, s kterým daná věda pracuje; nejabstraktnější cíl vědeckého bádání jsou obecné zákony, kterými se dění ve zkoumané oblasti řídí. Tento pracovní postup se může na první pohled zdát značně nezávislý na filozofii, a proto také nedávno uplynulé období pozitivismu, které právě ve vědách vidělo nejpodstatnější složku teoretického snažení, činilo soustavu věd základem, na kterém teprve filozofie, jako sjednocení lidského poznání, musí být budována. V době své plné životnosti byl tento názor užitečnou reakcí proti pojmání doby předchozí, romantické, která naopak podřizovala vědy filozofii: romantická filozofie činila si nezřídka nárok na to, dospívat nových *vědeckých* poznatků dedukcí z apriorních premis bez ohledu na empirický materiál. Jakmile však byla věda pozitivismem vybavena z područí filozofie a zmizelo nebezpečí této romantické jednostrannosti, ukázala se jednostrannost i postoje pozitivistického: stejně jako nelze vědu filozofii podřídít, nelze ji ani činit základem filozofie: jejich souvislost je vzájemná. Na tom nic nemění genetický fakt, že se jednotlivé vědy odštěpily od filozofie teprve průběhem vývoje: od chvíle, kdy se každá z nich stala samostatnou vývojovou řadou, vrací se sice vždy znovu k ontologickým a noetickým předpokladům vytvořeným filozofií, ale vykonává na ně sama neustále zpětný vliv výsledky svého zkoumání a vývojem jeho metod.

Vědecký názor, který z této nepřetržité vzájemné souvislosti vědy s filozofií vychází a na ní buduje, je strukturalismus. Právíme „názor“, abychom se vyhnuli termínům „teorie“ nebo „metoda“, z nichž první znamená pevný soubor poznatků, druhý pak stejně

ucelený a neproměnný soubor pracovních pravidel. Strukturalismus není ani jedno ani druhé — je noetické stanovisko, z kterého ovšem jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají, ale jež existuje nezávisle na jedné i na druhé, a je proto schopno po obojí stránce vývoje. Nejlépe může být objasněna podstata strukturalismu na způsobu, jakým tvoří pojmy a zachází s nimi. Strukturalismus uvědomuje si totiž zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého obsahu, který je — pokud se s pojmem pracuje — v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům „smysl“ přesahující pouhé obsahové vymezení. Pojem jeví se proto strukturalismu jako energetický prostředek stále obnovovaného zmocňování se skutečnosti, vždy schopný vnitřní přestavby a přizpůsobení. Pevné zaklínění v celkové pojmové soustavě vědy umožňuje mu, aby procházel proměnami beze ztráty své totožnosti: méně než kterýkoli jiný vědecký směr je proto strukturalismus nakloněn překotným výměnám starších pojmů za nové — spíše záleží mu na tom, aby tradiční pojmy byly naplňovány živým smyslem bez ustání obnovovaným. Pro svou pružnost jsou pojmy takto chápané schopny snadné transpozice z vědního oboru, kde vznikly, do jiného: tím se posiluje vzájemné sepectí a pracovní solidarita jednotlivých věd.

Co však znamená toto vše pro poměr vědy k filozofii? I ten je pro strukturalismus dán vnitřní souvztažností pojmové soustavy a její dynamičností, neboť tyto vlastnosti vynucují si stále živé spojení vědy s filozofií prostřednictvím noetického postoje, na kterém pojmová soustava spočívá. Neexistuje ovšem vůbec vědecký postup, který by nebyl vybudován na filozofických předpokladech; jestliže některé vědecké směry odmítají k těmto předpokladům přihlížet, zamítají tím toliko vědomou kontrolu svých noetických základů. Strukturalismus si na rozdíl od takovýchto směrů uvědomuje nebezpečnost podobného počínání pro samu spolehlivost konkrétních badatelských výsledků. Poměr mezi vědou a filozofií není však, jak již naznačeno, jednostranný: často vede výsledek konkrétního zkoumání k přeměně nebo i k zásadní revizi samých noetických předpokladů, pomocí kterých se k němu došlo — a tak se kruh uzavírá.

Strukturalistická vědecká práce pohybuje se tedy vědomě a záměrně mezi dvojí krajní mezí: z jedné strany jsou filozofické předpoklady, z druhé materiál. Také materiál je pak k vědě v podobném poměru jako filozofické předpoklady: není ani pouhým pasivním předmětem zkoumání, ani opět není vědnímu postupu do té míry nadřizen, aby jej bez výhrady určoval, jak byli nakloněni věřit pozitivisté. I zde platí zásada předurčování vzájemného. Nový materiál přináší zpravidla i změnu vědeckých postupů, kterými je zpracováván — zde má své zdůvodnění i užitečnost transpozice vědeckých pojmů a badatelských postupů z jedné vědy do jiné. A naopak zase: k tomu, aby se jisté fakty mohly stát vědeckým materiálem, je třeba jejich uvedení ve vztah k soustavě pojmů jisté vědy hypotetickou anticipací výsledků, které jsou od jejich zkoumání očekávány. Samy o sobě nejsou fakty nikterak vědecky jednoznačné, jak vyplývá již z okolnosti, že se tytéž fakty mohou stát materiálem několika různých věd podle badatelského záměru, s jakým se k nim přistoupí. Také materiál je tedy, podobně jako filozofické předpoklady, současně vně i uvnitř vědy.

Fakty, které jako materiál vstupují do styku s jistou vědou, ocitají se, jak řečeno, v dosahu jejího pojmového systému, jehož vnitřní dynamická souvztažnost promítá se i do materiálu v podobě požadavku, aby byly zkoumáním odhaleny vzájemné vztahy jeho jednotlivých složek, dodávající celkovému souboru materiálu jednotného smyslu: významovým sjednocením materiálu dospívá věda k poznání *struktury*. Jakožto jednota smyslu je struktura víc než pouhý celek sumativní, tj. takový, který vzniká prostým přiřadováním částí (srov. Burkamp, *Die Struktur der Ganzheiten*, 1929). Strukturální celek *znamená* každou ze svých částí a naopak znamená každá z těchto částí právě tento a ne jiný celek. Další podstatný příznak struktury je její ráz energetický a dynamický. Energetičnost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do strukturálního celku zařazuje a k němu ji putá; dynamičnost strukturálního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i jejich vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu na rozdíl od celku sumativního, který se proměnou ruší.

Strukturalismus, jehož hlavní zásady byly zde probrány v nejstručnějším obryse, není „vynález“ jednotlivcův, nýbrž vývojově

nutná etapa v dějinách moderní vědy. Proto je jeho pronikání dosti nerovnoměrné a jednotlivé vědy dobírají se strukturalistického stanoviska leckdy dosti nezávisle na sobě, na základě poznatků, ke kterým ta která věda v dané chvíli dospěla a jež si vynucují přepracování noetického stanoviska ve smyslu strukturalismu; strukturalismus vynořuje se takto v současné době ve vědních oblastech často navzájem velmi různých a postrádajících přímého spojení — lze dnes již mluvit o strukturalismu v psychologii, lingvistice, v obecné estetice i v teorii a dějinách jednotlivých umění, v etnografii, geografii, sociologii, biologii a snad ještě v jiných dalších vědách. Také při samém postupu vědeckého zkoumání klade strukturalismus menší důraz na nahodilé „objevy“ než na zákonité domýšlení a rozvíjení výsledků již nabytých. V souhlase s tím je pak odsunována do pozadí osobnost jednotlivého badatele ve prospěch spolupráce, při které se získané výsledky rychle stávají obecným majetkem a směrnici pro zkoumání další; i pro duchovní vědy stává se vzorem laboratorní způsob práce známý z věd přírodních.

Tyto okolnosti podporují však zároveň vývojovou pružnost strukturalismu, o které se stala již zmínka: pracovníci jsou navzájem vázáni toliko společnou noetickou základnou, která nebrzdí individuální rozrůznění pracovního postupu ani volné zacházení s obecně přijatými výsledky zkoumání. Proto není také strukturalismus v kterékoli vědě pouhým nástrojem, kterého by bylo možno téměř mechanicky užít k řešení jistých problémů, jež by však byl nevhodný při problémech jiných. Tak např. v historii a teorii literatur i umění jest pojímat jako strukturu netoliko samu uměleckou výstavbu a její vývoj, ale i vztahy této struktury k jevům jiným, zejména psychologickým a společenským. I každá z těchto jevových řad jeví se badateli jako struktura a její spoje s řadou zkoumanou mají ráz strukturní vzájemnosti, neboť jednotlivé jevové řady pojí se ve struktury vyššího řádu. Kromě toho se každý náraz zvenčí, mající svůj původ v jiné jevové řadě, projeví uvnitř zkoumané struktury jako fakt jejího imanentního vývoje; tak např. podnět k jisté vývojové proměně umění, i když vzešel z dění společenského, uplatní se jen do té míry a v takovém směru, jak si vyžaduje předchozí vývojová etapa umění samého.

Po těchto úvodních poznámkách pokusíme se nastínit jako dva konkrétní příklady strukturalního pojetí vědy strukturalismus

ve estetice a v literární vědě, ovšem jen v nejhrubších obrysech. Ježto první ze jmenovaných věd je obecností svých problémů blízká filozofii a zčásti — pokud se zabývá *obecnými* problémy noetiky estetická — je dokonce její součástí, kdežto druhá, prvě podřízená, je naopak věda konkrétní, pracující přímo s materiálem, lze doufat, že přehledem obou jich bude strukturalismus charakterizován v celé šíři svého rozpětí, byť jen v jediné vědní oblasti.

II

Strukturalní estetika řadí se ke směrům objektivistickým, tj. takovým, které za východisko (nikoli však za jediný cíl) zkoumání přijímají *estetický objekt*, tj. umělecké dílo, pojaté ovšem nikoli ve smyslu hmotném, ale jako zevní projev nehmotné struktury, tj. dynamické rovnováhy sil, představovaných jednotlivými složkami. Dynamičnost umělecké struktury má původ v tom, že jedna část jejích složek zachovává pokaždé stav daný konvencemi nejbližší minulosti, kdežto druhá tento stav přetváří; tím vzniká napětí, vyžadující si vyrovnání, tj. nové, další změny umělecké struktury. Třebaže je každé umělecké dílo strukturou samo v sobě, není umělecká struktura záležitostí jen díla jediného, nýbrž trvá v čase, přecházejíc jeho postupem od díla k dílu a stále se přitom proměňujíc; proměny záleží v stálém přeskupování vzájemných vztahů a poměrné závažnosti jednotlivých složek; v popředí stojí vždy ty z nich, které jsou esteticky aktualizovány, tj. které jsou v rozporu s dosavadním stavem umělecké konvence; druhá skupina, skládající se z oněch složek, jež se dosavadní konvencí podřizují, tvoří pozadí, na kterém se aktualizace skupiny první odráží a je pocitována. Je přirozené, že si jednotlivé složky během vývoje vyměňují místa v těchto skupinách — odtud právě přeskupování celku.

Tak se jeví umělecká struktura ze stanoviska strukturní estetiky; je zřejmé, že z tohoto stanoviska pozbývá důležitosti rozdíl, činěný dosud mezi formou a obsahem uměleckého díla; tak např. v díle malířském je barva nejen smyslovou kvalitou, ale zároveň i nositelem jistého, třebaže neurčitěho významu (který ovšem v jistých případech může nabýt i značné určitosti, srov. např. středověkou symboliku barev a její důsledky pro malířství); naproti

tomu je zobrazený předmět netoliko „obsahem“ (tj. složitou významovou jednotkou), ale i „formou“, tj. součástí optické výstavby obrazu, která má vliv jak na jeho významové včlenění do celkového tématu obrazu, tak i na jeho umístění v určitém úseku obrazové plochy atd. Místo dvojitosti obsahu a formy nabyla pro strukturní estetiku významu dvojice *materiál – umělecký postup* (tj. způsob uměleckého využití vlastností materiálu). Materiál vchází do díla skutečně zvenčí a je svou podstatou na uměleckém využití nezávislý, tak barevná hmota a její podklad v malířství, kámen, kov atd. v sochařství a architektuře, hercova osobnost v umění divadelním, slovo v básnictví; poněkud jiné je postavení tónu jako materiálu hudby, neboť tón, ač jev akustický a v tomto smyslu opět existující mimo umění, je svým nutným včleněním do tónového systému již samou svou podstatou úzce připjat k umění samému. Na rozdíl od materiálu je umělecký postup neoddělitelný od umělecké struktury, jsa vlastně jen projevem jejího postoje k materiálu.

Další charakteristický příznak strukturní estetiky je její orientace na *znak a význam*. Jako znak prostředkující mezi umělcem a vnímatelem pojímá tento vědecký názor především umělecké dílo v celku a samo o sobě; odtud – v jiném však smyslu než u Croceho, pokládajícího umění i jazyk za přímý výraz osobnosti – sblížení estetiky s lingvistikou jakožto vědou o nejzákladnějším druhu znaků, lidské řeči. Pro svou znakovou povahu neodpovídá umělecké dílo plně ani psychickému stavu, z kterého vzešlo u autora, ani onomu, který navozuje u vnímatele; psychické stavy, s kterými takto vstupuje aktivně či pasivně ve styk, obsahují po každé – kromě obrysů daných uměleckým dílem – ještě také prvky individuální, neopakovatelné a ze stanoviska objektivní (tj. nadosobní) estetické struktury nahodilé. To pak, co z psychického stavu autora nacházíme v uměleckém díle objektivováno jako autorův „zážitek“, je již významová jednotka, pevně vklíněná do celého systému umělecké výstavby; jen tak mohou být vysvětleny dosti časté případy „anticipace“ zážitku tvorbou, totiž takové, při kterých autor jistou situaci dříve umělecky zpracuje, než ji skutečně zažije. Ani „já“, *subjekt*, který se nejrůznějšími sice způsoby, ale v každém umění a v každém díle nějak projevuje, není totožný s nijakým konkrétním psychofyzickým individuem, ani ne s autorovým. Je to bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému

je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímatelská jako autorská („prožívání“ díla vnímatelem).

Tím je pro strukturní estetiku naznačena cesta k řešení problému *individua v umění*: mnohem méně ji zajímá otázka geneze individua autorského než otázka funkce činitele individuálnosti vůbec v uměleckém dění, ve vývoji umělecké struktury. Činitelem se ve smyslu tohoto pojetí jeví netoliko individuum autorské, ale také vnímatelské, zasahující často aktivně do vývoje umění jako mecenáš, objednavatel, kritik, nakladatel atd.; i tehdy, když vnímatelské individuum jen prostředkuje mezi uměním a publikem, jako např. ředitel muzea výtvarných umění, knihovník, obchodník s uměleckými díly atd., může jeho činnost působit do jisté míry aktivně na vývoj umění.

Individuálním činitelem se však nejví jen jedinec, nýbrž i skupina jedinců, např. umělecká škola, generace nebo dokonce i celé jisté kolektivum, např. národ, pokud jde o jeho tvořivou účast v obecném vývoji umění. Kolektivní individuum může také být jen vnímatelské: stává se jím publikum, když jednotně reaguje na umělecké dílo. Takovou jednotnou reakci publika znají z vlastní zkušenosti zejména umělci divadelní, herci a režiséři, kteří během představení vycitují reakci přítomného publika, často odlišnou od reakce při bezprostředně předchozím provedení téhož díla, a mající proto příznak individuálnosti; způsob, jakým publikum toho kterého dne reaguje, působí na výkony herců: publikum herce „nese“, nebo naopak brzdí jeho výkon. Tato aktivní účast publika jakožto kolektivního individua projevuje se ovšem i při jiných uměních; v divadle je toliko intenzivněji pocítována. O publiku výtvarných umění napsal Baudelaire v úvaze o Saloně z r. 1859 (*Curiosités esthétiques*, vyd. z r. 1889, s. 257): „Publikum a umělec jsou instance souvztažné a působí na sebe navzájem stejně silně: ohlupuje-li umělec publikum, oplácí mu publikum stejnou mincí.“ Co se týče literatury, je rovněž známo, do jaké míry může úspěch nebo neúspěch díla u publika zapůsobit na další básníkovu tvorbu: tak např. často obliba, kterou získalo jisté románové dílo, způsobí, že autor užije stejného postupu práce, popřípadě i týchž postav nebo téhož námětu v několika dílech dalších. Kolektivní individuum je tedy ve vývoji umění stejně reální jako individuum-jedinec. Jako individuální činitel může se však jevit

a aktivně zasahovat i věc neživá, totiž umělecké dílo, liší-li se svou jedinečností nápadně od soudobé tvorby a vykonává-li na další vývoj vliv ve smyslu této jedinečnosti. Jedinečnost díla je ovšem často dosti relativní, neboť vlastnosti výtvoru, které se méně informovanému vnímateli jeví jako jedinečné, mohou být pro znalce příznakem celého období nebo druhu tvorby.

Co se týče vztahu mezi individuem tvořícím a nadosobním vývojem umění, je tento vztah, právě proto, že svou podstatou je funkční, do značné míry předurčen kvalitativně vývojem předchodícím; jistý vývojový stav struktury vyžaduje si totiž k svému přetvoření individuů tak a tak uzpůsobených, a individua uzpůsobená jinak nejsou v dané chvíli ve vývoji žádoucí; bývají proto odsunuta mimo cestu vývoje. Složitost je zde ovšem tak značná, že někdy — jako právě v 19. stol. — mohou tito „prokletí“ umělci, roztroušení zdánlivě ojediněle podél vývojového řečiště, tvořit vespolek linií velmi souvislou, stejně podstatnou jako hlavní proud, v jistém smyslu pro budoucnost dokonce podstatnější. Ani umělecká vloha není tedy jen záležitost samotného individua, ale souvisí s funkcí, která je individuu přikázána objektivním vývojem struktury. Pojetí uměleckého díla jako znaku, právě tím, že dílo uvolňuje od jednoznačné závislosti na osobnosti původcově, otvírá tedy estetice široký výhled do problematiky individua v umění.

Umělecké dílo není však pro strukturální estetiku znakem jen ve vztahu k individuu, ale i vzhledem ke společnosti; to znamená, že také problematika poměru mezi uměním a společností si žádá revize. Především třeba připomenout, že vývoj umělecké struktury je nepřetržitý a řízený vnitřní zákonitostí: umělecká struktura se vyvíjí sama ze sebe „samopohybem“ — již toto zjištění brání tomu, aby její vývojové proměny mohly být pojmány jako bezvýhradné a přímé následky vývoje společnosti. Každá změna umělecké struktury je ovšem nějak podnícena (motivována) zvenčí, buď přímo vývojem společnosti, nebo vývojem některé z kulturních oblastí (věda, hospodářství, politika, jazyk atp.), jež jsou ovšem také, stejně jako umění samo, neseny společenským soužitím; avšak způsob, jakým bude daný vnější podnět likvidován, i směr, jakým na vývoj umění zapůsobí, vyplynou z předpokladů obsažených v umělecké struktuře samé (vývoj imanentní). Styk umění se společností, jejím uspořádáním i jejími výtvoři je nepř-

tržitý a je, jako fakt i jako požadavek, obsažen již v samém aktu tvoření: umělec je členem společnosti, je vřaděn do jistého jejího prostředí (vrstva, stav atd.) a tvoří nutně pro jiné, pro publikum a tím i pro společnost. Jsou-li případy, kdy umělec publikum výslovně odmítal, bylo to jen proto, že si žádal publika jiného, a to buď budoucího (Stendhal), nebo pomyslného (symbolisté).

Přesto není však vztah mezi uměním a společností mechanicky kauzální, a nelze proto tvrdit, že takové a takové formě společenské organizace odpovídá bezpodmínečně ta a ta forma umělecké tvorby; také není správné, je-li ze společenské organizace vyvozována jen jistá složka uměleckého díla, tak zejména obsah, neboť i ve vztahu ke společnosti uplatňuje se společenská struktura jako celek. Vztah mezi uměním a společností jeví se empiricky krajně proměnlivým: tak např. vidíme v 19. stol. umělecké směry jako realismus, naturalismus, impresionismus, symbolismus atd. šířit se Evropou od národa k národu, ač stav společenské organizace je u jednotlivých z těchto národů velmi různý, ba dokonce i vývojově nestejně pokročilý. Jistá společnost, ať vrstva nebo i celý národ, může také samu sebe „poznat“ v díle vyšlém z jiného prostředí, popřípadě i zcela cizím, zřetelněji než v dílech vlastních (E. Hennequin, *Les écrivains français*, čes. překlad Šaldův pod názvem *Spisovatelé ve Francii zdomácněli* z r. 1896). Jistý stav umělecké struktury může také přežít dobu, která jej vytvořila, a sloužit za výraz společnosti nové, odlišné od oné, z které vzešel; srov. umění starokřesťanské, užívající k svým účelům tvárných prostředků i témat umění starověkého. To vše je vysvětlitelné jen tím, že také vzhledem ke společnosti, podobně jako ve vztahu k individuu, je umělecké dílo znakem, který sice vyjadřuje vlastnosti a stav společnosti, ale není automatickým následkem jejího stavu a uspořádání: kdyby nebylo jiných daností, nemohli bychom z jistého stavu společnosti jednoznačně vyvodit umění této společnosti odpovídající, ani naopak poznat společnost toliko podle umění, jaké ze sebe vydala, nebo přijala za své.

To ovšem neznamená, že by vztah mezi uměním a společností neměl důležitosti pro vývoj jedné i druhé strany: společnost *chce*, aby ji umění vyjadřovalo (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, s. 322: „Obecenstvo, jež vášnivě miluje svůj vlastní obraz, miluje, a to nikoli jen polovičatě, i umělce, kterému své zobrazení svěřuje“), a také naopak umění *chce* vykonávat vliv na společenské dění. Na-

bude-li převahy snaha po vlivu společnosti na umění, vzniká umění řízené; převáží-li naopak záměr umění působit na společnost, mluvíme o umění tendenčním. Nemusí ovšem vždy převažovat jedna z obou krajností: konsenzus mezi uměním a společností může být i do té míry úplný, že vzájemné napětí mizí; v takových případech se umělecká produkce zpravidla řadí bez rozlišení mezi ostatní lidská zaměstnání (srov. středověké zařazení umělců mezi řemeslné cechy). Proto také, počíná-li být pocítována touha po souladu mezi uměním a společností, projevuje se zároveň snaha pojímat uměleckou tvorbu podle obrazu tvorby řemeslné, popřípadě průmyslové; heslo zumělečtění všech životních projevů člověka v 2. pol. 19. stol. bylo doprovázeno vzkříšením uměleckého řemesla, doba poválečná pak, která znovu zatoužila po harmonii mezi uměním a společností, aplikovala na umění pojmy „konzumu“ a „společenské objednávky“. Jsou ovšem i doby, kdy umění je ze vzájemně aktivního styku se společností vyřadováno, popřípadě se samo vyřaduje (*l'art-pour-l'artismus*); ani tehdy však nepomíjí jejich osudová souvztažnost a samo směřování ke vzájemnému odtržení stává se významným symptomem stavu umění i společnosti.

Také společenské *rozvrstvení* nachází obdobu v oblasti umění: podobně jako je společnost rozčleněna vertikálně (vrstvy) i horizontálně (prostředí), je také umění rozlišeno v útvary jednak „vyšší“ a „nižší“, jednak navzájem souřadné. Tak např. v současném básnictví se vertikální stupnice prostírá mezi „literární“ poezií a kabaretním kupletem nebo pouliční odrhovačkou, za horizontálně souřadné mohou být pokládány např. literatura městská a venkovská; vzájemná souřadnost spojuje také literární směry a školy, které sice vznikly v různých dobách, ale jsou současně „živé“ pro čtenářstvo, popřípadě i pro básnické tvoření: u nás jsou v době současné takto koordinovány básnické směry počínaje asi školou májovou a konče směry přítomnými — jsou ovšem po této stránce rozdíly mezi čtenáři a také tvořícími autory podle generací, míry vzdělání, zaměstnání atd.

Mezi rozvrstvením umění a společností je pak netoliko podoba, ale i souvztažnost: jistá společenská prostředí jsou spjata s jistými „patry“ literatury, jisté generace vnímatelů i autorů s jistými uměleckými směry atd. I tento vztah je však spíše znakový než jednoznačně kauzální: je-li jistý způsob umělecké produkce cha-

rakteristický pro jistou společenskou vrstvu nebo prostředí, neznamená to nikterak, že by členové této vrstvy, resp. prostředí nemohli být přístupni jiným způsobům umělecké produkce, nebo že by naopak umění spjaté s jistou vrstvou bylo zcela uzavřeno příslušníkům vrstev jiných: spíš je zde stav vzájemné výměny hodnot, který je mocným činitelem uměleckého vývoje. Jestliže ovšem jistý umělecký postup, popřípadě jisté umělecké dílo přechází ze společenského prostředí, s kterým bylo původně spjato, do jiného, mění se tím podstatně jeho funkce a smysl.

Ani sám styk umění se společností není bezprostřední, nýbrž děje se, jak již řečeno, prostřednictvím *publika*, tj. jistého společenství, nikoli však již společenského útvaru; a jednotlícím příznakem tohoto společenství je, že jeho účastníci jsou více než jiní členové společnosti schopni adekvátně vnímat jistý druh uměleckých znaků (např. znaky básnické, hudební atd.); důkazem toho je potřeba jisté speciální výchovy, má-li se jedinec stát součástí publika některého umění.

Znakovost umění se však neprojevuje jen v jeho stycích s vnějším světem, ale i ve *složení umělecké struktury samé*: bylo již naznačeno, že každá složka uměleckého díla je nositelem jistého částečného významu; úhrn těchto částečných významů, řadících se v jednotky postupně stále vyšší, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový ráz uměleckého díla v částech i v celku stává se zjevným zejména při uměních tzv. časových, tj. takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není v mysli vnímatelově přítomna jako celek, nemá vnímatel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturální estetikou znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást obecné vědy o znaku čili *sémiologie*.

Co se týče materiálu, s kterým strukturální estetika jako ostatně estetika vůbec pracuje, dodávají jej všechna umění. Soubor umění tvoří strukturu vyššího řádu. Proto je základním metodologickým požadavkem, aby každý problém, i když se zdánlivě týká umění jen jediného, byl srovnávacím způsobem zkoumán aplikován i na umění jiná; velmi často ukáže se přitom, že otázka zdánlivě více nebo méně speciální je otázkou obecně uměleckou, tak básnický obraz (metafora, metonymie, synekdocha) má značný dosah i pro teorii umění jiných, např. malířství, filmu. Existují ovšem

i problémy, které zřejmě platí pro všechna umění, tak např. problém estetické funkce, hodnoty, normy, otázka vztahu mezi uměním a společností, otázka znaku v umění atp. Z těch však každý se opět jeví v rozličných uměních rozličně a jeho obecné řešení je nemožné, nepřihlíží-li se k této rozmanitosti, která teprve ukáže všechny aspekty problému. Jsou konečně i otázky, které přímo pramení ze vzájemného vztahu jednotlivých umění, tak např. otázka *transpozice tématu* z jednoho umění do druhého (např. z básnictví epického do filmu nebo malířství); sem náleží i problémy ilustrace, při níž pojitko mezi výtvozem ilustrujícím a ilustrovaným nemusí být jen tematické.

Srovnávací teorie umění má však i své *problémy vývojeslovné*, dané tím, že jednotlivá umění, právě proto, že jsou složkami jednotné struktury vyššího řádu, vcházejí ve vzájemné styky kladné i protikladné. V každém vývojovém období jsou tyto vztahy jiné, tak např. ocitá se lyrické básnictví jednou v těsném sousedství hudby (symbolismus), jindy v sepětí s malířstvím (parnasismus); styk těchto dvou umění může být aktivní jednou ze strany jednoho, podruhé ze strany druhého (aktivnost básnictví vůči hudbě se projevila v období hudby programové, aktivnost hudby vůči básnictví brzy nato v období symbolismu). Poněkud paradoxně, ale nikoli bez oprávnění lze říci, že by dějiny každého z umění mohly být popsány jako sled jeho přechodných styků s jinými uměními. K vývojesloví celkové struktury všech umění náleží i historická proměnlivost jejich počtu: umění jednak přibývá (např. v posledních desetiletích film), jednak ubývá (např. ohněstrůjství, jež bylo v 18. stol. řaděno mezi umění); je přirozené, že každá takováto změna mění rozložení sil v úhrnné struktuře umělecké tvorby. Je tedy umění v stálém pohybu jako celek — a ani dějiny umění jednotlivých nesmějí přehlížeti tento fakt základní důležitosti. Ostatně není po stránce složitosti vývojového pochodu ostrý předěl mezi děním v umění jednotlivém a úhrnným děním v uměních všech; plynulý přechod mezi obojím tímto stupněm je dán uměním divadelním, z jehož složek je vlastně každá umění do značné míry nebo i zcela samostatné (herectví, básnictví, hudba, jevištní výtvarnictví, osvětlování atd. — nad nimi všemi pak režie). —

Strukturální estetika nemůže tedy řešit žádnou ze svých otázek bez stálého srovnávacího zřetele. V tomto smyslu musí být doplněno její označení dříve již uvedené; její podstatou a osudem

je směřovat k vypracování systému a metody *srovnávací sémiologie umění*. Třeba nakonec dodat, že srovnávací zájem strukturální estetiky se nevyčerpává toliko uměním, neboť estetično, které je jeden ze základních postojů, jež člověk zaujímá ke skutečnosti (vedle postoje praktického a teoretického), je potenciálně přítomno při každém lidském jednání a potenciálně obsaženo v každém lidském výtvoře. Pro strukturální estetiku to znamená, že věnuje pozornost stálému vzájemnému styku tří oblastí jevových: umělecké, estetické mimoumělecké a mimoestetické, i vzájemnému napětí mezi nimi, působícímu na rozvoj každé z nich (srov. např. pronikání umění do životní praxe v oblasti reklamy, odívání, sportu atd., jakož i naopak pronikání životní praxe do umění, např. v architektuře nebo v tendenčním básnictví).

Vznik strukturální estetiky je sice nedávný, ale její kořeny je třeba hledat v dosti dávné minulosti jednak estetiky samé, jednak filozofie, a konečně i v lingvistice jakožto nejpropracovanějším dosud odvětví vědy o znaku. Mezi estetickými antecedencemi třeba jmenovat na prvním místě estetiku herbartovskou, jejíž čeští přívrženci, J. Durdík a O. Hostinský, připravili cestu, po které se v posledních svých pracích přiblížil k strukturalistickému pojetí žák Hostinského O. Zich; kromě toho byl tento domácí český vývoj povzbuzen a metodologicky prohlouben stykem s ruským formalismem, nad nějž však pokročil zejména pojetím struktury jako souboru znaků; z německé moderní estetiky zapůsobil na počáteční rozvoj strukturalismu B. Christiansen; k estetickým antecedencím pojí se jako důležitá jejich součást i četné teoretické projevy umělců, počínaje v básnictví symbolismem, v malířství impresionismem, v architektuře funkcionalismem. Filozofické předpoklady dodala zejména filozofie Hegelova (dialektické pojetí vnitřních rozporů v struktuře i jejího vývoje) a Husserlova (výstavba znaku i jeho věcný vztah); sem sluší připočíst i některé práce psychologické, zejména Bühlerovy (psychologie znaku jazykového, mimického a barevného). Z dějin umění a jejich metodologie sluší vzpomenout zejména prací M. Dvořáka, odhalujících noetický dosah umělecké výstavby výtvarného díla. Po stránce lingvistické se strukturální estetika opřela o práce A. Martyho, V. Mathesia, A. Meilleta, F. de Saussura a ženevské školy vůbec a J. Zubatého. Za dosavadního stavu je rozvoj strukturální estetiky zjevem vědy české, jenž se sice setkává s částečnými obdobími

i u jiných národů, nikde však nedošel stejně důsledného domyšlení metodologických základů; zejména pak nebyly jinde otázky umělecké struktury pojaty jako otázky znaku a významu.

III

Jako příklad speciální teorie umění pojaté strukturalisticky pokusíme se načrtnout hlavní zásady *strukturální teorie literatury*; ježto teorie literatury je odvětvím estetiky, platí vše, co bylo o strukturálním zkoumání umění řečeno v předešlé kapitole, také zde a nemusí být opakováno. Z celého souboru teorií jednotlivých umění je věda o literatuře dosud nejsystematičtěji propracována ve smyslu strukturálním; také se v ní nejnázorněji jeví otázky znaku a významu, jež mají zásadní důležitost pro estetický strukturalismus vůbec. Zvláštní závažnost mají pro strukturální teorii literatury otázky uměleckého materiálu, jímž je v básnictví jazyk, hlavní ze znakových systémů vytvořených člověkem, na kterém je vybudován vztah člověka-tvora společenského k veškerenstvu přírody a kultury.

Básnický jazyk je jeden z funkčních útvarů jazykových, jenž se od ostatních rozlišuje tím, že prostředků jazykových užívá ve smyslu estetické samoučelnosti, tedy nikoli za účelem sdělovacím; ježto však prostředky samy pocházejí většinou z jazyka sdělovacího a ježto opět básnický jazyk vykonává na jazyk sdělovací zpětný vliv, zabývá se literární věda strukturální netoliko básnickým jazykem, ale i vztahem tohoto jazyka k jazyku sdělovacímu jako celku a k jeho jednotlivým funkčním aspektům, z nich pak zejména k jazyku spisovnému, s jehož vývojem je básnický jazyk těsně spjat; odtud úzký vztah strukturální vědy o literatuře k funkční lingvistice, jež vlastně teprv umožnila vznik strukturálního bádání o literatuře. Postavení básnického jazyka *uvnitř struktury* básnického díla je do té míry ústřední, že se v básnickém jazyce odrážejí všechny problémy básnictví, a to nejen poezie veršované, nýbrž i básnické prózy; tak např. i samy dějiny románu a povídky, mají-li pojmut vývoj těchto druhů jako nepřetržitou linii, řízenou vnitřní zákonitostí básnické struktury, musí nutně učinit východiskem vývoj významové výstavby, jenž ovšem má své kořeny v jazyce, zejména pak souvisí s větou jako základní významovou konstrukcí a s jejím vývojem. Také *druhově rozlišení* se

v básnictví zřetelněji promítá do materiálu než v uměních jiných; druh se zde odhaleně jeví jako složitý soubor mnoha různých tvárných prostředků (nejen jako jistá oblast tematická) a jazykové složky se významně uplatňují v této jeho struktuře.

S jazykem těsně souvisí také *básnický rytmus*, jehož problémy nemohou býti teoreticky vůbec řešeny bez přihlížení k povaze onoho jazyka, jenž v daném případě poskytuje prozodickou základnu; vzájemný vztah mezi básnickým rytmem a jazykovým systémem není ovšem pro strukturální literární vědu tak jednoznačný, jak předpokládala starší metrika (J. Král), že by totiž jen jediná prozodie byla pro daný jazyk vhodná; i tento vztah se vyvíjí a prozodická základna podléhá změnám. Uvnitř básnického díla se rytmus uplatňuje tak, že prolíná celou strukturou a zmocňuje se všech jejích složek počínaje zvukovými a konče nejsložitější významovou jednotkou, tématem; vycházejíc z tohoto předpokladu, pojímá literární věda rytmus jako neodlučitelnou součást struktury básnického díla i jako mocného podněcovatele jejích vývojových proměn. Také subjekt uměleckého díla je v básnictví těsněji spjat s materiálem než v uměních jiných: může zde totiž být přímo dán jazykovými prostředky (zájmeno osobní a přivlastňovací první osoby, první osoba slovesná atd.); rovněž realizace subjektu v díle epickém nebo dramatickém, „osoba“ čili „postava“, souvisí podstatně s jazykem prostřednictvím svého jména, jež tvoří krystalizační osu postavy. V tomto smyslu je básnický subjekt součástí jazykové problematiky básnického díla a postava řadí se k otázkám básnického pojmenování, tj. aktuální aplikace jazykového znaku vůbec.

Docházíme tak k problematice *významu*, která se sice neomezuje jen na význam bezprostředně spjatý s jazykovým znakem (slovo, věta), ale která i tehdy, týká-li se vyšších významových jednotek (tématu a jeho složek), úzce s jazykem souvisí; z významových otázek básnictví jsou důležité zejména ty, které hledí k pojmenování a kontextu i k jejich vzájemné polaritě; až tyto otázky budou podrobně zpracovány teorií básnictví, bude možno výsledků zde nabytých použít i pro poznání významové výstavby v uměních jiných, zvláště v malířství a ve filmu. Také pro zkoumání *filozofického dosahu* uměleckého díla ve smyslu strukturální teorie literatury poskytuje básnictví bohaté možnosti jak proto, že je uměním tematickým, tak i proto, že jeho materiálem je jazyk; lze

zde totiž souběžně zkoumat a konfrontovat několikerý způsob, jakým se světový názor básníkův v díle projevuje: jednak je přímo vysloven myšlenkovým obsahem díla, jednak se vyjadřuje nepřímo a obrazně jeho tématem, jednak konečně je skrytě obsažen i ve volbě a užití výrazových prostředků.

Složitou tvářnost přijímají v strukturální teorii literatury otázky *metodologie vývojového zkoumání* básnictví: v teorii hudby např. se princip imanence (tj. „samopohybu“ struktury ve vývoji) pro netematicnost tohoto umění i pro jeho poměrně značné vyřazení z praktických souvislostí nabízí téměř sám sebou; v malířství, které svou základní tematicností je značněji vklíněno do obecně kulturního kontextu, je situace imanentního vývojového zkoumání již obtížnější; v teorii literatury je však cesta k němu nejméně snadná, ale právě proto plodná; její obtížnost tkví v tom, že zde k tematicnosti přibývá ještě myšlenkový (reflexivní) prvek včleňující literaturu — vedle souvislosti s obecně kulturním vývojem — i do dějin lidského myšlení. Pro svou složitost je metodologie strukturních dějin literatury, jež je jedním z úkolů strukturální teorie literatury, dosud nedopracována, ačkoli její základní princip je již jasný. Dály se a dějí pokusy vybudovati dějiny lyriky na vývoji básnického rytmu a dějiny epické prózy na vývoji větné výstavby; účel přitom je vyzkoušet konstruktivní nosnost prvků, vhodných k tomu, aby se staly osami strukturálních dějin literatury, totiž takových, které by se neomezily jen na vnitřní vývoj básnické struktury samé, ale jež by pojaly ve smyslu strukturním — tj. jako vzájemné působení — vztah mezi vyvíjející se literaturou a ostatními kulturními jevy.

A tak strukturální teorie literatury, pokoušejíc se o obnovu literárněhistorické metodologie, nechce zúžit dosavadní problematiku této vědy, nýbrž pojmout ji z jednotného a jednotícího stanoviska samotné literatury, jež se vyvíjí. Charakteristický pro strukturální vědu o literatuře je konečně i způsob, jakým nazírá na *vztah mezi básnickým dílem a životem*; na rozdíl od oněch současných směrů, které dílo vykládají jako přímý odraz básníkovy života, zejména vnitřního, uvědomuje si totiž v souhlase se svou obecnou tezí o znakové povaze uměleckého výtvaru, že poměr mezi básnickým dílem a životem nemá povahu jednostranné závislosti, ale souvztažnosti; existuje zde dokonce jistá polarita v tom smyslu, že život, pojatý jako fakt umělecký, jeví se proti-

kladným pólem básníkovy tvorby, a dílo, pojaté jako fakt životní, naopak nerealizovaným pólem básníkovy života. — To jsou hlavní rysy, které vyznačují osobitost strukturální vědy o literatuře mezi ostatními teoriemi jednotlivých umění; ony, které ji odlišují od jiných směrů literárněvědeckých, avšak jsou společné celé strukturální estetice, byly již vytčeny při hesle věnovaném této vědě.

Pokud se týče *geneze* strukturální teorie literatury, je její vypracování v souvislý systém charakteristické pro vědecké snažení české, i když se zjevy příbuzné najdou také v jiných vědeckých literaturách. Kořeny, z kterých český literárněvědný strukturalismus roste, jdou namnoze dosti hluboko do minulosti, zejména pokud jde právě o zkoumání básnického jazyka. Již u J. Jungmanna shledáváme povědomí o specifické povaze básnického jazyka, a teoretický zájem o tento jazyk od té doby nepřetržitě pokračoval, takže např. poetika dvou českých estetiků přírodovědně školených, totiž J. Durdíka a po něm O. Zicha, umísťuje básnický jazyk do středu svého zájmu v rozporu s původním vědeckým vzděláním svých autorů. Také tvůrce moderní české kritiky F. X. Šalda založil nejvýznamnější ze svých rozborů jednotlivých básnických zjevů na jejich jazykovém výrazu. Česká metrika, zejména v rukou svého nejsystematičtějšího pěstitele J. Krále, intenzivně pociťuje souvislost básnického rytmu s jazykem. Jeden z největších českých jazykozpytců, J. Zubatý, zabýval se v obsáhlé studii básnickým jazykem lotyšských a litevských národních písní. V posledních desetiletích přihlédlí podnětně k básnickému jazyku i někteří literární historikové, zejména (před první světovou válkou) Arne Novák. Cesta byla tedy již připravena, když se v době poválečné počalo rozvíjet v Pražském lingvistickém kroužku strukturální studium literatury, vycházející sice též z básnického jazyka, ale neomezující se na něj, nýbrž aplikující lingvistické metody na celou problematiku literární vědy. Z cizích směrů příbuzných českému literárněvědnému strukturalismu sluší uvést zejména ruský formalismus, od něhož české literárněvědné bádání přijalo cenné metodologické podněty, dále některé zjevy literární vědy německé, vycházející z filozofického směru fenomenologického (např. E. Hirt, J. Pfeiffer), dále některé proudy literární vědy polské (Ingarden, Kridl i někteří mladší badatelé, vycházející již z prací českých).

(1940, 1941)

Chtěl bych se pokusit o dosti letný přehled dnešního stavu československé teorie umění. Nejde mi o data bibliografická ani osobní, ba ani o pohled na československou teorii umění v její celé šíři. Domnívám se, že nejužitečnější z toho, co mohu učinit v krátkém výkladu, který bude následovat, bude zabývat se trochu podrobněji pojmem, jenž se zdá charakteristickým pro dnešní stav československé teorie umění: je to pojem struktury. Tento pojem dal jméno strukturalismu, metodologickému hnutí navázavšímu na domácí vývojové předpoklady, ovšem zároveň i na podněty současné světové filozofie, jazykovědy i teorie umění. Užíváme slova „strukturalismus“, nezapomínáme, že existují hnutí obdobná (třebaže ne vždy totožná) i v jiných vědních oborech. Nejúže je strukturalistická teorie umění spjata s lingvistikou, jak je pojímána v Pražském lingvistickém kroužku: rozvinutím fonologie otevřela lingvistika teorii literatury cestu ke zkoumání zvukové stránky slovesného uměleckého díla, rozbořem jazykových funkcí dala nové možnosti studiu stylistiky básnického jazyka a konečně tím, že položila důraz na znakovou povahu jazyka, umožnila pochopení uměleckého díla jako znaku.

Je ovšem třeba nejdříve říci, co naše teorie umění strukturou rozumí. Struktura bývá definována jako celek, jehož části tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru. Říkává se: celek je víc než suma částí, z nichž se skládá. Avšak ze stanoviska pojmu struktury je tato definice příliš široká, neboť zahrnuje nejen struktury ve vlastním slova smyslu, ale např. i „tvar“ (Gestalten), kterými se zabývá „tvarová“ psychologie. Zdůrazňujeme

proto v pojmu umělecké struktury znak speciálnější, než je pouhá souvztažnost celku a částí. Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje. Ve svých vzájemných vztazích usilují jednotlivé složky stále nadřadit se jedna druhé, každá z nich projevuje snahu uplatnit se na úkor ostatních, jinými slovy: hierarchie, vzájemná podrázenost a nadřazenost složek (která není nic jiného než projev vnitřní jednoty díla) je ve stavu stálého přeskupování. Ony ze složek, které se přitom dostávají do popředí, mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejich přeskupováním stále mění.

Co však se nám v umění jeví jako struktura? Strukturou je především každé jednotlivé umělecké dílo samo o sobě. Má-li však být jednotlivé umělecké dílo pochopeno jako struktura, musí být vnímáno — a již tvořeno — na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele. Jinak by nebylo vnímáno jako *umělecký* výtvar. A právě vlivem bezděké konfrontace s uměleckými výboji minulosti, které se staly již obecným majetkem, a proto ustrnuly v neproměnnosti, a v protikladu k nim se umělecké dílo může jevit jako vratká rovnováha sil stále se přesouvajících, tedy jako struktura. Tím, že se s uměleckými konvencemi minulosti zčásti shoduje, zčásti se s nimi ocitá v rozporu, zabraňuje struktura díla tomu, aby se umělec ocitl v rozporu s nejpřítomnější skutečností a s přítomným stavem společenského i svého vlastního vědomí. Souvislost díla s uměleckými konvencemi minulosti pak brání tomu, aby se umělecké dílo stalo nesrozumitelným vnímateli. Vlivem rozporů s tradicí se stávají uvnitř díla citelnými i dialektické vztahy mezi složkami a jejich vzájemné vyvažování.

Není však strukturou jen jediné, osamocené umělecké dílo. Přesvědčili jsme se již, že v jeho samé podstatě tkví poukaz k tomu, co před ním v umění předcházelo, a — dodejme — i k tomu, co bude následovat; vždyť to, čím se struktura daného díla citelně

odlišuje od tradice — a odlišuje se od ní každé osobité umělecké dílo —, je zároveň výzvou obrácenou k budoucí tvorbě. Každé umělecké dílo — i „nejpůvodnější“ — je tedy vpjato do souvislého proudu, procházejícího časem. Není uměleckého díla, které by bylo z tohoto proudu vypjato, i když ve vztahu k němu se některá zdají zcela neočekávaná (např. v české literatuře Máchův *Máj*).

Struktura uměleckého díla, které se jeví děním i tehdy, zastaví-li se náš pohled na díle jediném, jeví se tím spíše pohybem, prohlédneme-li na souvislosti, do kterých je dílo vpjato. Především nebývá určité umělecké dílo kromě výjimečných případů jediným dílem svého autora. Téměř vždy je jenom jedním článkem celého řetězce výtvorů. Autorův poměr ke skutečnosti i jeho tvůrčí metoda se během doby proměňují. A tím se mění i struktura jeho děl, ne ovšem bez souvislosti s proměnami národní literatury jako celku, který zase podléhá změnám vlivem vývoje společenského vědomí. Vývoj individuální struktury autorova díla v průběhu doby není však takový, že by se struktura proměňovala náhlými skoky; její nepřetržitost není přerušována ani proměnami nejradikálnějšími: vždy trvá napětí mezi tím, co se mění, a tím, co trvá; vždýt autor je uzavřen v mezích své umělecké individuality, kterou sice svým dílem stále dotváří, ale právě proto nemůže překročit její meze.

Co platí o díle jednotlivcově, platí i o vývoji každého umění jako celku: i zde se složky přeskupují, jejich hierarchie, odstupňování jejich vzájemné závažnosti se stále mění. Toto přeskupování se však neděje v umělecké produkci určité chvíle ani stejnoměrně, ani stejným směrem. Každá ze současně žijících generací umělců představuje svou tvorbou strukturu jinou, často značně odlišnou od ostatních, a tyto struktury navzájem na sebe působí; tak např. působí nejen předchůdci na ty, kdo nově přicházejí, ale i naopak nejsou řídké případy, kdy zapůsobí svou strukturou tvorba mladších na dosud tvořící předchůdce. Vnitřní dialektika určitého umění, jak se projevuje v celku, zahrnuje osobnosti, generace, směry a také jednotlivé umělecké žánry jako dílčí umělecké struktury. A zas naopak: jako řada uměleckých projevů není žádná z umění v kultuře daného národa osamoceno: vedle literatury je malířství a sochařství, vedle nich hudba atd.

Každé z jednotlivých umění je nutně ve vztazích plných napětí k ostatním: tak např. uvnitř dané národní kultury se jednotlivá

umění scházejí (snaží se specifickými prostředky vlastními každému z nich zvládat úkoly příslušící umění jinému) nebo zase rozcházejí. Nejčastěji se přitom proměňuje i hierarchie jednotlivých umění, tak např. v době baroka jsou u nás zřetelně v popředí hudba a umění výtvarná, v době obrození literatura a divadlo, v období generace Národního divadla se uplatňuje literatura, výtvarná umění a hudba rovnoměrně.

Obraz vývoje umění jeví se tedy jako proces velmi složitý, prohlédneme-li na něj ze stanoviska umění samého, jeho vnitřní výstavby. Nesmíme nakonec pominout beze zmínky ani vzájemné vztahy mezi uměními národů různých, tak např. vztahy mezi jednotlivými národními literaturami. Tradiční srovnávací literární věda byla zvyklá pokládat tyto vztahy za zásadně jednostranné: některým literaturám s jistotou téměř apriorní přisuzovala schopnost vliv vykonávat, jiné pokládala za odsouzené k pasivnímu přijímání cizích vlivů. Tak si počínávali i historici jednotlivých národních literatur, např. právě české. Tento názor však je zásadně nesprávný, i když se často přihází, že vlivy v konkrétních historických situacích jednostranné jsou. Ani v takových případech nejde o zásadní jednostrannost vlivu v tom smyslu, že by literatura vliv (nebo vlivy) přijímající byla partnerem pasivním. Může se např. přihodit, že se vyrovnává s několikerým vlivem současně, a pak dochází k tomu, že si mezi nimi vybírá, odstupňovává je hierarchicky, dává převládat jednomu nad ostatními, a tím dodává jejich celku smysl. Vlivy totiž nepůsobí v prostředí, do kterého zaléhají, bez předpokladu: narážejí na tradici literatury domácí, jejímž danostem a potřebám jsou podřízeny. Domácí tradice umělecká i ideová může způsobit i to, že mezi vlivy vzniknou dialektická napětí; tak např. v české literatuře 19. a 20. století je v některých obdobích a u některých spisovatelů citelný dialektický vztah mezi vlivem literatury ruské a vlivy jiných literatur slovanských (zejména polské) a vlivy západními. Vlivy ruské a slovanské vůbec, jakmile zapůsobily citelněji, posilovaly vždy národní specifičnost české literatury, její osobitost, na rozdíl od ostatních, které při vši své prospěšnosti tuto osobitost oslabovaly. Citelné je toto působení slovanských vlivů zejména u Havlíčka, Háalka, Mrštíka, Šrámka atd. Tak se jeví vlivy, vycházíme-li při jejich zkoumání z dialektických, a tím i strukturálních vztahů mezi literaturami. Úhrnem lze říci, že vztah každé národní literatury k ostatním, nazarán z jejího

stanoviska, se jeví strukturou vztahů (vlivů) jednotlivých, strukturou, jejíž jednotlivé části jsou hierarchizovány a během vývoje si svá místa v hierarchii vyměňují. Naproti tomu ti z badatelů, kdo vycházejí z předpokladu zásadní jednostrannosti vlivů, docházejí nutně, dovedou-li svůj předpoklad do důsledků, k obrazu literatury naprosto neaktivní, jejíž vývoj je řízen nahodilými nárazy vlivů zaléhajících jednou z té, jindy z oné strany. Takové pojetí nebylo, jak řečeno, cizí některým historikům české literatury (zejména těm, kdo podlehli komplexu „malého národa“), ale nebyli mu vzdáleni ani historikové českého výtvarného umění. Je velikou zásluhou A. Matějčka a jeho žáků, že výkladem českého gotického malířství ukázali příklad národního umění výrazně osobitého, jednotného a aktivního, ač zasaženého několika vlivy zároveň.

Snad se podařilo v předešlých odstavcích aspoň náznakem ukázat, že nejen umělecké dílo jednotlivé a nejen i vývoj každého z umění jako celku, ale i vzájemné vztahy mezi uměními mají charakter struktur i že, nazíráme-li na to vše jako na struktury (tj. jako na labilní rovnováhu vztahů), neocítáme se v rozporu se skutečností ani neochuzujeme rozmanitost badatelských možností, nýbrž naopak poukazujeme k jejich bohatství.

Je však načase věnovat pozornost další důležité vlastnosti uměleckého díla, jeho povaze *znaku*. Umělecké dílo je určeno — jako každý znak — k tomu, aby (způsobem sobě vlastním) prostředkovalo mezi dvěma stranami; původcem znaku je zde umělec, stranou znak přijímající vnímatel. Umělecké dílo je však znak velmi složitý: každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla. A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke skutečnosti a výzvou ke vnímateli, aby ke skutečnosti jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň. Než se však vnímatel celkového smyslu dobere, musí proběhnout proces vytváření tohoto celkového smyslu. A na tomto procesu záleží při uměleckém díle především. Je známo z dějin umění, že v některých obdobích umělecké dílo směřuje k neuzavřenosti smyslu — neděje se to však ke škodě jeho umělecké účinnosti; neuzavřenost smyslu je v takových případech součástí umělceva záměru. Charakteristická pro umělecké dílo jako znak je i schopnost mít několikery smysl zároveň; opět beze škody na jeho působnosti. Mno-

host smyslů bývá v některých obdobích zdůrazňována (tak např. za symbolismu), jindy je naopak jen naznačována, mění se v utajenou sémantickou energii. Zásadně je však přítomna vždy.

Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká. Mohl by ovšem někdo namítnout, že každý proces probíhá nutně v čase, a že tedy to, co právě bylo řečeno, platí jen na ona umění, jejichž vnímání se děje v časové posloupnosti (např. na literaturu, hudbu, divadlo, film). Avšak i díla umění prostorových, jako jsou malířství, sochařství, architektura, se jeví vnímateli jako významový proces. Tak např. v malířství už sama základní orientace v celkové významové organizaci obrazové plochy vyžaduje času, natož pozorné vnímání vedené snahou o hluboké proniknutí do nejvlastnějšího smyslu malířského výtvaru. Proto i zde, v malířství, se jednotlivé dílčí významy skládají v celkový smysl významotvorným procesem, probíhajícím v čase.

A tak se každé umělecké dílo jeví vnímateli jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí znak, který si vnímatel během procesu vnímání uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, když vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímatelova vědomí před ní, ale také mění větší nebo menší měrou smysl všeho, co předcházelo. A zase naopak: všechno, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku. Následnost ve vnímání jednotlivých částí uměleckého díla je v uměních „času“ zjevně dána ne libovůli vnímatelově, ale způsobem, jakým ji předurčil autor; ani v uměních „prostoru“ však tomu není jinak. Tak např. malíř vede vnímatelovu pozornost od onoho bodu plochy, jež chce mít výchozím, k ostatním částem plochy a dílčím významům, jejichž jsou tyto úseky nositeli; činí to pomocí rozmístění kvality i světlosti barevných skvrn, pomocí utváření a rozmístění obrysů a objemů atd. A v každém uměleckém díle spočívá váha především právě na způsobu a postupu, jakými se vytváří významový kontext, jehož účelem je, aby pomáhal vnímateli budovat si svůj vlastní poměr ke skutečnosti. Jen ještě třeba poznamenat, že označení „vlastní“ neznamená nikterak bezvýhradný důraz položený na individuální jedinečnost, nýbrž při něm nepouštím ze zřetele dialektický vztah mezi vědomím individuálním a společenským.

Je nyní otázka, které složky uměleckého díla jsou schopny být nositeli významů spoluvytvářejících jeho celkový smysl. Není to otázka zbytečná, protože není ještě zcela překonán názor, že jedinými nositeli smyslu uměleckého díla jsou složky nazývané konvenčně „obsahovými“ na rozdíl od „formálních“. Nositeli významu, a tím i činiteli spoluvytvářejícími celkový smysl díla jsou však (jak jsme předpokládali již od začátku této sémantické kapitoly naší studie) složky všechny bez rozdílu. Všechny složky se účastní sémantického procesu, jež jsme nazvali kontextem, tedy např. v básnickém díle stejně jednotlivá slova, zvukové složky, gramatické tvary, syntaktické složky (větná výstavba), frazeologie jako tematické složky. V malířském díle napomáhají při vytváření kontextu stejně linie jako barva, obrys jako objem, organizace obrazové plochy jako námět.

Významotvornou platnost však mají i způsoby, jakými se těchto složek v uměleckém díle užívá (umělecké postupy), dále i vzájemné vztahy mezi složkami, tak např. v básnickém díle vztah mezi hláskovým složením (eufonií) a významem slov: eufonie může vyvolávat významové vztahy mezi slovy, která v textu nejsou v bezprostřední významové souvislosti, může vyzdvihovat slova důležitá pro celkový smysl básně tím, že se hlásková skupina pro takové slovo charakteristická v textu mnohonásobně opakuje, aniž se opakuje slovo samo atd. Složky na první pohled významově indiferentní mohou účinně zasahovat do významové výstavby díla, tak např. v básnictví metrum, už tím, že svými pauzami člení text někdy ve shodě, jindy v rozporu s jeho členěním větným, a ovšem ještě mnoha jinými způsoby. Jiný příklad, z malířství: barva je jev optický, bez bytostné povahy znakové (nehledíme-li k symbolickému užívání barev). Přesto však se stává znakem jako součást malířského díla i tehdy, jde-li o malbu bezpředmětnou. Tak např. skvrna blankytně modré barvy, je-li umístěna v horní části plochy abstraktního obrazu, se velmi snadno stane nositelem významu „obloha“; v dolní části obrazové plochy může přijmout význam „vodní plocha“; v obojím případě se ovšem tyto významy neuplatní v své konkrétnosti, ale spíše jako narážky na určité skutečnosti. Částečné překrývání obrysů i postrádajících jakékoli předmětnosti může v abstraktním obraze naznačovat hloubku prostoru vyplněného jakýmsi, třeba nepojmenovatelnými předměty.

Všechny složky tradičně nazývané formálními jsou tedy v uměleckém díle nositeli významů, částečnými znaky. A zase naopak, složky nazývané zpravidla obsahovými (tematickými) jsou svou povahou také jen znaky, které nabývají plného významu teprve v kontextu uměleckého díla. Vezměme si za příklad postavu z díla epického nebo dramatického. Realistické umění bude usilovat o to, aby v čtenáři (popř. divákovi) vznikl dojem, že jde o určitého jednotlivce, který někde a někdy existoval. Zároveň však nutně usiluje i o to, aby se postava zdála co nejobecněji platnou, aby, tak říkajíc, nabyl čtenář (divák) dojmu, že něco z této postavy je v každém člověku, ba i v něm samém. Nerozlučné spojení konkrétnosti s obecností je příznakem každého umění, je však možné jen tak, že umělecké dílo znamená skutečnost teprve jako souhrn všech svých složek a částí (mezi něž patří i jeho jednotlivé postavy) a ukazuje k ní rovněž jako k celku. A tak je každá jednotlivá postava epického díla plně srozumitelná jen ve vztahu k ostatním postavám, k ději, k uměleckým postupům, jichž bylo v díle užito, atd. Jen velkým postavám světové literatury je dopřáno vystoupit z kontextu uměleckého díla a vstupovat v přímý styk se skutečností; ani ony však nepozbývají dvojaké povahy uměleckého znaku: jevit se obecnými i jedinečnými zároveň.

Vztah umění ke skutečnosti není, právě pro tuto specifičnost svého znakového charakteru, jednoznačný a neproměnný, nýbrž dialektický, a proto historicky proměnlivý. Umění má mnoho nejruznějších možností znamenat skutečnost jako celek. Střídání těchto možností můžeme pozorovat v průběhu jeho dějin. Rozpětí je tu veliké, od úsilí o naprosto věrné vystižení vši různotvárnosti reality (a také vši nahodilosti v této různotvárnosti obsažené) až ke zdánlivě úplné roztržce mezi uměním a skutečností. Ani při největším oddálení však nepřestává být vztah ke skutečnosti nepostradatelným činitelem struktury díla, umožňujícím vnitřní rozmanitost, stálou obnovu a životní důsažnost uměleckého díla pro vnímatele jako jedince i pro celou společnost.

Posledním jevem, o kterém je třeba pojednat, chceme-li charakterizovat dnešní stav československé vědy o umění, je pojem *funkce*. Tento pojem (jež teorie umění sdílí s lingvistikou, ale také např. s folkloristikou, v oblasti umění pak s architekturou) se týká vztahu uměleckého díla ke vnímateli a ke společnosti. Plné objektivitě nabývá pojem funkce jen tehdy, je-li jím míněna rozmani-

tost účelů, kterým umění ve společnosti slouží. Některá umělecká díla jsou už od svého vzniku jednoznačně určena k určitému druhu společenského působení, a toto určení se projevuje i v jejich struktuře, např. přizpůsobením kánonu onoho uměleckého druhu, který této potřebě slouží, ale i jinak. Dílo však může být schopno vykonávat i několik funkcí zároveň. A může také funkce v průběhu doby střídat. Nejčastěji má takováto výměna funkcí podobu výměny dominanty systému možných funkcí; změna dominantní funkce se nutně projeví i přesunem celkového smyslu díla.

Funkce umění jsou mnohé a rozmanité; jejich schopnost kombinace působí, že není snadné podat jejich úplný výčet a roztrídění. Je však mezi nimi jedna, která je pro umění specifická a bez níž by umělecké dílo přestalo být uměleckým dílem. Je to funkce estetická. Z druhé strany je jasné, že estetická funkce se daleko nemezuje jen na oblast umění, nýbrž prolíná vši práci člověka i všemi jeho životními projevy. Je jedním z nejdůležitějších činitelů vytvářejících vztah člověka ke skutečnosti; má totiž, jak ještě bude ukázáno podrobněji, schopnost bránit, aby se mohla uplatnit jednostranná převaha jediné funkce nad všemi ostatními. V oblastech mimo hranice umění proniká její působnost k mnohem většímu počtu jedinců a její působení tam je širší; v umění je zato intenzivnější.

Jak se estetická funkce v umění uplatňuje? Především třeba si uvědomit, že na rozdíl od všech ostatních funkcí (např. poznávací, politické, výchovné atd.) nemá funkce estetická žádný konkrétní cíl, nesměřuje k plnění žádného praktického úkolu. Estetická funkce spíše vyřaduje věc nebo činnost z praktických souvislostí, než aby je do některé z nich včleňovala. To platí zejména o umění. Z teze o této zvláštní vlastnosti estetické funkce bývá vyvozován — jednou ve smyslu kladném, jindy záporném — názor, že zdůraznění estetické funkce má za nezbytný následek odtržení umění od života. Je to však omyl. Jestliže estetická funkce nesměřuje k žádnému praktickému cíli, neznamená to, že by zabraňovala styku umění s životními zájmy člověka. Právě tím, že postrádá jednoznačného „obsahu“, stává se estetická funkce „přehlednou“, nestaví se k ostatním funkcím nepřátelsky, ale pomáhá jim. Jestliže ostatní, „praktické“ funkce, ocitnou-li se vedle sebe, ve vzájemné konkurenci, usilují převládnout jedna nad druhou, uplatňující se směřování k funkční specializaci (k monofunkčnosti, jejímž vyvr-

cholením je stroj), směřuje umění právě vlivem estetické funkce k mnohofunkčnosti co nejbohatší a nejmnohostrannější, aniž tím zabraňuje uměleckému dílu společensky působit. Uplatňujíc se v umění jako funkce specifická, pomáhá estetická funkce člověku přemáhat jednostrannost specializace, ochuzující nejen jeho vztah ke skutečnosti, ale i možnost jeho jednání vůči ní. Nezabraňuje tvůrčí iniciativě člověka, ale pomáhá ji rozvíjet. Není náhoda, že v životopisech velkých učenců, vynálezců, objevitelů bývá leckdy zjišťován vytríbený zájem o umění jako jejich charakteristická vlastnost.

Dosud jsme na funkce umění nazírali jen ze stanoviska společenského celku. Pohlédněme však na ně i ze stanoviska individua, ať tvůrčího, ať vnímatelského. Už umělec, i když strukturu díla přizpůsobuje jisté funkci, nevyklučuje předem žádnou z ostatních. Jinak by ani nemohl svým dílem vstoupit v živý styk se skutečností: kdyby násilně zjednodušil funkční bohatství díla, ochudil by i svůj přístup ke skutečnosti, jeho podnětnost. Proto teprve tehdy, pohlédneme-li na funkce umění z hlediska individua, objeví se funkce díla jako soubor živých energií, které jsou v stálém vzájemném napětí a sporu. Teprve tehdy také plně pochopíme, že funkce díla nejsou navzájem oddělené příhrady, ale pohyb, stále proměňující tvářnost díla od vnímatele ke vnímání, od národa k národu, od doby k době; to nám vysvitne zejména jasné, pohlédneme-li na dílo očima nikoli jeho autora, ale jeho vnímatelů.

Jako činitel individualizující se ovšem ze stanoviska funkcí uměleckého díla jeví netoliko jednotlivý vnímatel, ale i celé sociální útvary, jako jsou různá společenská prostředí, vrstvy. Zejména ony rozhodují o tom, jakým způsobem se dějí přesuny v celkové struktuře funkcí.

Je však ještě třeba všimnout si, aspoň letmo, úlohy, jaká při rozhodování o umělecké platnosti určitého zjevu připadá subjektu. Pokud máme na mysli jen subjekt umělcův, je věc jednoduchá: umělec vkládá svou subjektivitu do díla i tím, že jeho strukturu předem přizpůsobuje určité funkci. O tom, má-li určitý předmět fungovat jako umělecké dílo (tedy především esteticky), rozhoduje do jisté míry i vnímatel. Této možnosti využívají záměrně surrealisté při volbě i vytváření „objektů“ takových, aby samy o sobě se jevily vzdálenými jakékoli funkčnosti, i estetické. Na vnímatelovu subjektivitu se přitom klade vyšší nárok než při záměrně vytvo-

řených uměleckých dílech. Avšak i při surrealistických objektech se ve vnímatelově vědomí estetická funkce objektivuje už tím, že vnímatel hodnotí objekt na základě konfrontace s určitými uměleckými konvencemi, zčásti naplňovanými, zčásti porušovanými. Přijímání surrealistického objektu za umělecké dílo je však jen krajním vyhocením zjevu zcela obecného: pocitu volnosti v rozhodování o funkčnosti uměleckého díla, který je nezbytným činitelem jeho účinnosti.

Probrali jsme několik základních pojmů strukturalistické teorie umění. Ukázalo se, že jakmile počneme nazírat na umění jako na labilní, stále napjatou a stále se přeskupující rovnováhu sil, objeví se tradiční problémy v novém světle a vynoří se i otázky dosud nekladené. Mnohé z výhledů, které se otvírají, jsou přímými výzvami žádajícími si co nejdříve odpovědi. Uvedu jeden příklad za mnohé, srovnávací teorii umění. Otázka není nová, poprvé a s geniální jasnozřivostí ji položil Lessing v svém *Laokoontu* a po něm řada dalších badatelů. Strukturalismus však tím, že pojímá jednotlivá umění jako struktury spjaté navzájem dialektickými napětími, historicky proměnlivými, vidí nejen (jak už Lessing poznal) jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálů a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sblížování tím, že v určitých vývojových situacích usilují o vzájemné sblížování, prolínání, ba i substituování. Toto pojímání vzájemného vztahu umění je plodné zejména pro dějiny umění. O jeho metodologické závažnosti může nás přesvědčit často i jen letmý pohled na osudy některé z národních kultur. Tak např. v české kultuře 19. stol. můžeme pozorovat některé přesuny hierarchie umění: v době národního obrození počátkem 19. stol. stojí zřejmě v popředí literatura a divadlo, v letech 70. devatenáctého věku (v době, kdy vedle sebe tvoří Smetana v hudbě a Neruda v literatuře) jsou vedoucími uměními hudba a literatura, v letech 80. a 90. dochází k rovnoprávné spolupráci literatury, hudby, výtvarného umění a divadla v době budování Národního divadla (v literatuře působí vedle sebe generace májovců a lumírovců, v hudbě Smetana a Dvořák, ve výtvarných uměních Aleš, Hynais, Myslбек a další, v divadle J. J. Kolár v čele velké herecké školy). To jsou ovšem jen náznaky zkoumání, které by bylo třeba rozvinout na základě širokého materiálu a hluboké znalosti dějin jednotlivých umění u nás. Problematika se však rýsuje jasně a je naléhavá právě dnes,

kdy si jasněji než kdykoli dříve uvědomujeme, že všechno souvisí se vším.

Pokud jde o dějiny jednotlivých umění, je ještě třeba podotknout, že strukturalistická metoda ukazuje v novém světle i otázku tzv. *vlivů* a jejich významu pro dějiny jednotlivých umění. Je to opět otázka velmi složitá a lze jen v nejhrubším obryse naznačit dnešní možnosti jejího řešení. Tradiční pojetí chápe vliv jednostranně, staví proti sobě v trvalý protiklad stranu ovlivňující a ovlivňovanou, aniž počítá s tím, že vliv, má-li být přijat, musí být připraven podmínkami domácími, které rozhodnou o tom, jakého nabude smyslu a kterým směrem zapůsobí. V žádném případě nezapůsobí vliv tak, aby anuloval domácí vývojovou situaci, danou nejen předchozím vývojem umění, ale i předchozím vývojem a současným stavem společenského vědomí. Proto třeba při zkoumání vlivů počítat s tím, že jednotlivá národní umění se stýkají na základě vzájemné rovnosti (nikoli na základě základní podřízenosti ovlivňovaného ovlivňovanému). A k tomu ještě: jen výjimečně je některé umění jistého národa — např. literatura — ovlivňováno jednotlivým národním uměním cizím. Zpravidla je cizích vlivů celá řada a existuje nejen vztah každého z nich k danému ovlivňovanému umění, nýbrž i vzájemné vztahy mezi vlivy samými. Tak např. česká literatura byla v průběhu 19. a 20. století ve vztahu k celé řadě literatur cizích: k literatuře německé, ruské, francouzské, polské a ovšem slovenské. Tyto vztahy nezasahovaly českou literaturu jen v řadě následné, ale namnoze i simultánně. I když většina z nich byla ze stanoviska ovlivňujících literatur jednostranná, bez aktivní účasti české literatury na světovém literárním dění (neboť česká literatura po době protireformačního úpadku musila se teprve dopracovávat úrovně moderních evropských literatur), přesto nebránily tyto vlivy nikterak svébytnému rozvoji české literatury. Bylo jich celé množství a tak se navzájem vyvažovaly, jejich poměrná závažnost se během doby měnila a česká literatura se přiklápěla jednou k jedné, podruhé k jiným, vytvářejíc tak mezi sebou a jimi i mezi nimi samými navzájem plodné dialektické napětí. Vlivy tedy nejsou, budiž znovu připomenuto, projevem zásadní nadřízenosti a podřízenosti jednotlivých národních kultur; základní jejich podoba je vzájemnost pramenící ze vzájemné rovnosti národů a rovnovznamnosti jejich kultur. Ze stanoviska každé národní kultury (a tedy i každého

národního umění) tvoří vztahy ke kulturám (a tedy i k uměním) národů jiných strukturu spjatou vnitřními, dialektickými vztahy neustále se přeskupujícími vlivem popudů přicházejících ze společenského vývoje.

Jsme u konce úvahy o uměnovědném strukturalismu, daleko však ne u konce výčtu výhledů, jaké otvírá strukturalismus teoretickému a historickému zkoumání umění. Také nešlo o úplnost, nýbrž jen o to, aby na několika základních otázkách byl strukturalismus charakterizován konkrétněji, než by se mohlo stát obecnou úvahou. Strukturalismus se zrodil a žije v bezprostřední souvislosti s uměleckou tvorbou, a to s tvorbou současnou. Svůj vztah k ní neopouští ani tehdy, když se pokouší — v světle uměleckého citění dnešního — osvětlit umění minulosti, ukázat, jak toto umění řešilo své tvůrčí problémy. Souvislost mezi uměnovědným strukturalismem a dnešním uměním je vzájemná. Umělci i teoretikové jsou totiž zajedno v přesvědčení, že dnešní doba zavazuje jedny i druhé k tomu, domýšlet důsledně a odvážně zákonitosti uměleckého tvoření vzhledem k převratně se měnící situaci člověka ve světě.

(1946)

POJEM CELKU V TEORII UMĚNÍ

Dnešní přednáška má ráz výslovně příležitostný, hlásí se k tématu, které svými přednáškami v Pražském lingvistickém kroužku učinil předmětem diskuse prof. Jan Bělehrádek. Při jedné z těchto diskusí jsem naznačil, že téma tak plodně rozebírané, totiž pojem celku, mělo by být konkretizováno na různých materiálech, aby se ukázalo, do jaké míry se tento pojem může vlivem různých materiálů obměňovat. Řekl jsem tehdy také, že možná aplikace pojmu *celek* na jistý materiál, a tedy v jistém vědním oboru, může mít jistý dosah i pro pojetí celku ve vědních oborech jiných, protože mohou na každém materiálu vysvitnout jisté stránky, jisté aspekty pojmu celek, které sice právě na daném materiálu budou zřetelněji viditelné než na materiálech jiných, ale jednou objeveny mohou se ukázat důležitými i tam, kde na první pohled viditelné nejsou. Tato diskusní poznámka stala se mi, aspoň subjektivně, závazkem: jestliže prof. Bělehrádek jako biolog měl na mysli jako primární materiál fakty biologické i tehdy, mluvil-li o pojmu celku obecně, zdálo se mi, že nebude bez užítku konfrontovat přírodovědecký pohled na celek s pohledem, k jakému vede, ba nutí materiály věd zvaných někdy duchovními, jindy kulturními, nově pak vědami sociálními. Obírám-li si za materiál jevy umělecké, činím to jen proto, že jsou mi materiálem nejběžnějším, jsem však přesvědčen, že v základních rysech nebude podstatného rozdílu mezi nimi a materiály ostatních sociálních věd, pokud jde o aplikaci pojmu celek na oblast těchto věd.

Vracím se nyní ještě na okamžik k označení „přednáška příležitostná“, které jsem před chvílí pronesl. Nechtěl bych totiž, aby

vzniklo i jen sebeslabší zdání, že „příležitostnost“ pokládám za úhonu. V jistém smyslu lze říci obměnou známého Goethova výroku, že každé vědecké zkoumání je v jistém slova smyslu příležitostné. Ale ani nehledě k tomu, třeba přiznat, že jsme již dlouho — a snad nikdy dosud soustavně — nesoustředili pozornost na postavení strukturalismu k jiným „celostním“ směrům, zejména jsme si dosud nikdy nepoložili otázku rozdílu mezi strukturalismem a jinými celostními směry v různých vědeckých disciplínách, dovolávající se spíše příbuznosti než rozdílnosti. Leč teprve rozdíly v pravém slova smyslu situují, určují vzájemné rozmístění směrů příbuzných a stavějí tak jejich vztahy na pevný základ. Je třeba být vděčen podnětu, který vzešel z přednášek prof. Bělehrádka ne vlastně tím, co se nám z jeho názorů zdálo samozřejmé, ale právě tím, co nás vyzývalo k námitkám a — bylo by lze říci — k sebeuvědomění. Netroufám si ovšem ani zdaleka tvrdit, že přednáška, která bude následovat, by mohla a chtěla vyčerpávat téma, které jsem právě naznačil, totiž diferenční charakteristiku pojmu celku v sociálních vědách. Nestačí k tomu v dnešních dobách pracovního spěchu především čas, kterým jsem k přípravě disponoval, za druhé pak materiál vědy o umění může být — vzhledem k celkové rozloze a diferenciaci materiálu věd sociálních — přece jen příliš úzký, a tedy jednostranný. Bylo zde, tuším, už ex presidio naznačeno, že má dojít ještě k přednášce o pojmu celku v jazykovědě. Přál bych si vřele, aby k ní došlo v zájmu — mohu-li tak říci — mé přednášky dnešní.

Po tomto úvodě, za jehož nepředvídanou délku se omlouvám, přistupuji k vlastnímu tématu: Jakým způsobem, v jakém smyslu (popř. v jakých smyslech) užíváme pojmu celek v dnešní vědě o umění? Kladu otázku úmyslně takto široce a opatrně, obávaje se, že by otázka užší: jakého druhu celkem je umělecká struktura, vedla k zanedbání jiných aspektů pojmu celek, jež se mohou v teorii umění vyskytovat vedle pojmu struktury. A opravdu se vyskytují. Především připadá v teorii umění velmi důležitá úloha pojmu *tvar*. Třeba předem připomenout, že slova tvar bývá v teorii umění a zejména v umělecké kritice užíváno v několika různých významech, někdy i zároveň. Mám na mysli onen přesný význam, v němž se ho užívá v psychologii; tvar — Gestalt. Uzavřený celek, zpravidla smysly vnímatelný, jenž kromě vlastností daných částmi má ještě celkovou „vlastnost tvarovou“ (Gestaltqualität), která

jej charakterizuje právě jako celek. Takovým tvarem (nebo ještě spíše: útvarem) je v hudbě melodie, v básnictví verš atp. Za příklad velmi názorný může nám posloužit právě verš. Víme, že dokud verš byl pojímán jako složený ze svých prvků, stop, hemistichů atd., nebylo možno přijít na kloub záhadě veršového rytmu. Nemluvím ani o různých druzích verše volného, stačí vzít velmi pravidelný verš o stopách různorodých, například daktylotrochejský, jak jej známe například z poezie Nerudovy. Jaká pravidelnost sledu poutá například schéma —U—UU—U—U? Pokus s objektivní izochronií, při které by se časová rozloha stop i různorodých vyrovnávala výslovností, ztroskotal při experimentálním ověření a přívrženci izochronismu musili se uchýlit k předpokladu „tendence k izochronismu“, činiteli v podstatě psychologickému, subjektivnímu a nekontrolovatelnému. Jakmile však A. Meillet v svém převratném spise *L'origine indoeuropéenne des mètres grecs* vzal za základ veršového rytmu verš celý, a vnitřní jeho organizaci pouze za činitele vnitřní diferenciaci tohoto celkového tvaru, otevřela se cesta k pochopení rytmu veršových druhů i nejvolnějších. Podrobnější výklad nebyl by zde na místě, jde ostatně o věci známé. Nám však jde o to: k jaké stránce celku se při tvaru upíná zřetel? Příklad verše odpovídá jednoznačně: k jeho uzavřenosti. Je možné, aby vnitřní organizace verše byla uskutečněna velmi složitou spoluprací různých jazykových prvků, a je dokonce možné, aby šla po několika různých kolejích, jako v případě onoho staroperského verše mutaquárib, za jehož rozluštění vděčíme J. Rypkovi; tam totiž působí zároveň i přesné schéma časoměrné i tendence k pravidelnému uspořádání přízvuků (*Travaux du Cercle linguistique* 6, s. 206, *La métrique du mutaquárib épique persan*). Přitom každé z obou těchto členění má samo o sobě týž účel: uzavřít verš, charakterizovat jej jako celek. Měli bychom si nyní položit otázku další, na které nám záleží: lze nazvat verš, pojatý jako útvar, strukturou? Je jasné, že nikoli; jde o dvě věci různé. Proč a jak jsou různé, řekneme si, až bude řeč o struktuře. Prozatím se spokojíme zjištěním, že celek jeví se vědě o umění v různých aspektech. Mohli bychom uvést ještě jiné příklady útvarů z oblasti materiálu vědy o umění, z nich zejména důležitý je pojem kompozice uměleckého díla. Kompozici bylo by lze přímo definovat jako „soubor prostředků, kterými je umělecké dílo charakterizováno jako útvar“. Nebudu zde podnikat podrobnější rozbor a chtěl

bych jen zběžně upozornit, že na kompozici zejména jasně zřejmý je rozdíl mezi útvarem a strukturou. Neboť: je zcela jasné — i když si to občas někdo mate —, že kompozičním rozbohem se-bepodrobnějším není básnické dílo charakterizováno jako struktura, i když pořádný kompoziční rozbor neskládá dílo z částí, nýbrž vychází od celkového uspořádání částí, od „tvarové vlastnosti“. Proporcionalita, symetrie, koncentričnost a podobné kompoziční charakteristiky nejsou charakteristiky strukturní, i když struktura díla vykonává rozhodující vliv na jeho kompozici a i když naopak způsob, jímž je dílo kompozičně vybudováno, může být badatelsky využit jako jeden ze symptomů strukturního složení díla.

Leč útvary nejsou jediný druh celků, s kterým se setkáváme v oblasti materiálu vědy o umění, kromě struktury ovšem. Je zde ještě onen druh celků, jež nazýváme *kontextem*, nejzřetelněji viditelný v básnictví, ale projevující se i v uměních jiných, a dokonce nejen v uměních času; i v obraze můžeme mluvit o kontextu, zejména pokud si uvědomujeme, že i vnímání obrazu je proces probíhající v čase. Základní formule kontextu je sdostatek známa, stejně lingvistům jako psychologům. Jde o sled významových jednotek (např. slov, vět), sled nepřemístitelný bez proměny celku, při kterém se význam postupně akumuluje:

```

a b c d e f g h
  a b c d e f g
    a b c d e f
      a b c d e
        a b c d
          a b c
            a b
              a

```

Při ukončení je celý sled, daný předtím postupně, akumulován ve zpětném pořádku simultánně. Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke skutečnosti (zřejmé např. v detektivních novelách, kde poslední stránka může změnit dodatečně smysl všeho, co předcházelo). Dokud kontext není ukončen, vždy ještě je jeho celkový smysl nejistý, leč významová intence směřující k celosti kon-

textu provází vnímání jeho od prvního slova. I při kontextu, podobně jako při tvaru, je zřetel soustředěn k celosti, jenže s rozdílem, který nám nejlépe osvětlí srovnání básnického díla jako útvaru (celku kompozičního) s básnickým dílem pojatým jako kontext. Části kompoziční se navzájem neprolínají, nýbrž stávají se činitelem kompozice právě na základě vzájemného ohraničení a odlišení co nejzřetelnějšího (tomu nasvědčují i termíny: kompoziční členění, kompoziční schéma). Jednotlivé významové jednotky skládající sled kontextu, jak již řečeno, se naopak navzájem pronikají, a to dvojsměrně: postupně i zpětně. Kontext vytváří se tedy jiným způsobem než útvar, avšak společně jim je, že zřetel je při nich upjat k celkovosti.

Strukturalismus s oběma těmito druhy celků pracuje, avšak podstata strukturalistického myšlení jimi dána není. Z opatrnosti připomínám na závěr kapitoly, která se jich týká, že možná podrobnější zamýšlení nad uměnovědným materiálem mohlo by odhalit ještě i jiný druh, popřípadě druhy nestrukturních celků. To by však na podstatě věci nic nezměnilo.

Přecházíme nyní ke *struktuře*. Představili jsme si již před chvílí jisté básnické dílo pojaté jednou jako kontext, podruhé jako celek kompoziční, představme si totéž básnické dílo pojaté ještě třetím způsobem, jako strukturu. Co v tom bude od obou předchozích pojetí odlišného? Začneme názorně. Máme před sebou básnické dílo zachované neúplně, jako zlomek, chceme-li: torzo. Je to celek kompoziční, tedy útvar? Je jasné, že nikoli, neboť například celková proporcionalita nebo jiná vzájemná korespondence částí zůstává neurčitá. Stejně to není uzavřený kontext; je nám volno domýšlet si jej nejrůznějšími způsoby. Je to však struktura? Ano, a naprosto zřejmě. Můžeme podniknout úplný strukturní rozbor, zjistit například specifický vztah mezi intonací a významem, mezi větnou výstavbou a intonací, mezi intonací a slabičným složením slov, můžeme zjistit vztah díla jako celku tak a tak složeného k tomu, co před ním ve vývoji předcházelo, atd. Nuže, k čemu je tentokrát upjat náš zřetel? Že máme před sebou celek, o tom není ani tentokrát nejmenší pochyby, avšak celkovost nejví se nám jako uzavřenost, ukončenost (a tak se nám jevila v obou případech předešlých), nýbrž jako jakási souvztažnost složek. Tato souvztažnost složek spíná dílo v jednotu v každém momentu jeho průběhu (jde-li o dílo umění času) nebo v každé jeho části

(jde-li o umění prostoru). Je přirozené, že jsem si vědom jisté schematicnosti tohoto tvrzení — jako ještě některých dalších, která budou v dalším průběhu přednášky vyslovena; nelze však o věcech zásadních mluvit bez jisté dávky schematizace, záleží jen na tom, aby jí nebyla deformována sama podstata skutečnosti, o které jde; a toho hodlám dbát. Pokračujme však! Souvztažnost složek ve struktuře je do té míry sjednocena, že se jeví jako jejich vzájemné podřízení a nadřízení; v tomto smyslu mluvíme o dominantě struktury a o hierarchii jejích složek. Položme si nyní otázku, jak jsou tyto vzájemné vztahy složek struktury podloženy, čím jsou dány? Některé z nich jsou dány povahou materiálu, například jisté zrnění kamene užitého za materiál díla sochařského nebo jeho poměrná tvrdost projeví se nutně jak ve vzhledu povrchu sochy, tak v jejím tvaru. Ještě zřetelněji to ukáže básnictví, jehož materiálem je jazyk, *system* znaků, jehož složky jsou protkány vzájemnými vztahy velmi zákonitými dříve, než vstupují do básnického díla. Tak například jistý způsob uspořádání intonace bude nutně spjat s jistým druhem větné výstavby, volba slov určitého slabičného skladu, například mnohoslabičných, vyzdvihne jisté kategorie lexikální atp. Jsou však všechny vztahy ve struktuře podloženy takto? Kdyby tomu tak bylo, byla by struktura uměleckého díla automatickým důsledkem jistých nutností tkvících v materiálu. Vezměme si však takovýto případ: máme před sebou báseň a jednou ze složek její struktury je metrický půdorys, metrum. Toto metrum není jen jisté schéma, ale také, jak bylo mnohokrát ukázáno, jistý význam. Některé metrum zní například slavnostně, jiné má odstín všednosti, běžnosti; některé metrum je typicky epické, jiné typicky lyrické nebo dramatické — a to jsou také významy. A jsou možny ještě konkrétnější významy meter (viz o tom Jakobsonovu studii ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla*). Význam, jehož je metrum nositelem, vstupuje ve vztah k jiným sémantickým složkám básnické struktury, ocitá se s nimi v souladu nebo v rozporu. Je také tento význam jednotlivých meter nějak a priori obsažen v materiálu? Nikoli, nýbrž je dědicem minulé básnické tradice: metra bylo užíváno ve spojení s takovými a takovými tématy (slavnostní atp.) nebo s takovým a takovým básnickým druhem; a následek byl ten, že metrum získalo příslušné významové zabarvení, kterého popřípadě může v dalším vývoji zase pozbyť.

A tak jsme se dostali k důležité okolnosti: vzájemné vztahy složek ve struktuře umělecké jsou do značné míry určovány tím, co předcházelo, živou uměleckou tradicí. Otvírá se nám výhled na vývoj struktury. Jaké důležité důsledky z něho plynou, uvidíme brzy. Dříve však, než jim věnujeme pozornost, chtěl bych ještě pohlédnout na strukturu uměleckého díla jediného, jak jsme ji dosud měli před očima, a všimnout si podrobněji vztahů pojících její složky, tentokrát ne ze stránky jejich odstupňování ani ze stránky jejich danosti, ale vzhledem k jejich kvalitě. Strukturální vztahy mohou totiž být dvojího druhu: kladné a záporné, mohou se jevit jako soulady nebo jako rozpory. Co názvem „rozpor“ zde míníme, je jasné; subjektivně bývá pocítován jako nesounáležitost, doprovázená silnějším nebo slabším pocitem nezvyklosti, banalnosti. Také rozpory jsou činitelem v umělecké struktuře, činitelem diferencujícím a individualizujícím. Čím méně má umělecká struktura vnitřních rozporů, tím méně individuální bude, tím více bude se blížit obecné, neosobní konvenci. Ptáme-li se, jakého původu jsou rozpory mezi jednotlivými složkami struktury, dospějeme opět tam, kam jsme dospěli před okamžikem, totiž k živé umělecké tradici. Rozpor totiž vzniká tam, kde se jistá složka odchýlí od této živé tradice a postaví se tak proti jiným, jež setrvávají v jejích kolejích. Tak například objeví se rozpor, když téma, jež dosud bývalo zvykem vyjadřovat slovy vznešenými, bude vyjádřeno slovy všedními, popřípadě vulgárními atd. A tento rozpor neohrozí jednotu struktury, nýbrž dokonce ji posílí tím, že bude strukturu individualizovat (Neruda). To jsou ostatně věci obecně známé. Nám šlo jen o důkaz, pro náš myšlenkový postup nezbytný, že souvztažnost složek, na které je založena jednotu umělecké struktury, není kvalitativně předurčena jako kladná, nýbrž je v podstatě indiferentní, chceme-li obojaka: i soulady i rozpory spájí strukturu v jednotu. Další důsledek rozporů v umělecké struktuře pak je: vždy je v díle přítomno a působí nejen to, co právě je, totiž jeho aktuální struktura, ale také to, co bylo, předchozí stav umělecké struktury, živá tradice. Vzájemný poměr těchto dvou stadií je ovšem dynamický, ocitají se v rozporu, který si hledá vyrovnání. Lze tedy říci, že i struktura díla jediného je dění, proces, nikoli statický, přesně ohraničený celek.

Obrátme však nyní pozornost k pojmu živé tradice. Položme si nejdříve otázku, kde tato živá tradice existuje. Odpověď ovšem

může znít, že v předchozích (časově) uměleckých dílech. Jenže jaké je spojení mezi nimi a dílem novým? Nezbyvá než připustit, že vlastní existence struktury předchází a ovšem i struktury díla nového je ne v dílech hmotných (ta jsou toliko zevními projevy), ale v povědomí. Souvztažnost složek, jejich hierarchie, soulady a rozpory, to vše skládá jistou realitu, ale realitu v podstatě nehmotnou — také jen proto může být dynamická. Místem její existence je povědomí. Čí povědomí však? Mohl by někdo říci: přirozeně umělcovo. Mohlo-li by však takové tvrzení mít zdání oprávněnosti v případě díla právě vytvářeného nebo zrovna do-tvořeného, neobstojí, pomyslíme-li na živou tradici. K té je umělec zrovna v takovém poměru jako jiní jeho vrstevníci, jako celé kolektivum, jež umělecká díla jsoucí podkladem živé tradice vnímá. Živá tradice umělecká je tedy realita sociální, podobně jako například jazyk, právo atp. A tato realita, kterou jsme provizorně nazvali živou uměleckou tradicí, se neustále proměňuje, vyvíjí, trvá nepřetržitě. Ona je uměleckou strukturou ve vlastním slova smyslu, struktury jednotlivých děl uměleckých jsou jen jednotlivé, často velmi nepatrné momenty tohoto vývoje, umělecká díla hmotná pak jsou realizacemi těchto jednotlivých momentů, realizacemi, jež pod vlivem dalšího rozvoje umělecké struktury mohou nabývat zcela jiných smyslů, než jaký měly původně. Nebudeme se zde pouštět do problematiky vývoje struktury v umění, neboť obzory, které by se nám otevřely, přesáhly by nutně časové možnosti dnešní přednášky. Chtěl jsem však důrazně poukázat k sociálnímu charakteru umělecké struktury a k důsledkům, které plynou z tohoto charakteru pro poměr struktury umělecké ke struktuře biologické. Není pochyby, že mnohé z příznaků, které jsme vyjmenovali jako charakteristické pro strukturu uměleckého díla, najdou své obdoby ve struktuře organismu. Avšak struktura trvalá, existující v kolektivním povědomí, nemůže, tuším, mít obdoby v biologii, i když také zde existuje vývojová souvislost; vlastní realitou je zde přece jen struktura individuální (organismus jistého přírodního druhu). Zde také, tuším, tkví rozdíl mezi vývojovou imanencí, jak ji zdůrazňují vědy sociální (nepřetržitost), a vývojovou emergencí (náhlé vynořování nových struktur), jak ji pojímá teorie věd přírodních. Rozdíl je poučný, netvoří ovšem nepřeklenutelnou propast. Vysvětluje však do značné míry i to, proč se přírodovědcům vzájemná odlišnost takových celků,

jako je tvar z jedné strany a struktura ze strany druhé, jeví poměrně málo závažnou, kdežto uměnovědě velice podstatnou. Řekne-li se struktura, myslí biolog na organismus stejně uzavřený a ucelený jako tvar, kdežto teoretik umění na proud sil procházející časem, bez ustání se přeskupující, ale nepřetržitý: od této představy je ovšem k představě útvaru dost daleko.

Aby představa struktury v umění, jak jsme ji naznačili, byla docelena, je ještě třeba [dodat], aspoň letmo, že struktura ani v jediném umění není jednoduchá, že neplyne jedním proudem, nýbrž proudy mnoha (umělecké směry, jednotlivé vrstvy umění, např. vysoká lyrika, kabaretní a filmový šlágr, pouliční píseň atd.), a že každý z těchto proudů tvoří strukturu zvláštní, vyvíjející se o sobě. Tyto jednotlivé struktury pak se spojují ve struktury řádu vyššího, například básnictví toho a toho národa. Tím ovšem složitost není vyčerpána, neboť umění je mnoho, liší se materiálem, ale shodují se svým zásadním cílem. Každé z umění má vlastní strukturu, avšak tyto struktury se vyvíjejí ve vzájemném dotyku, sbližují se během vývoje i oddalují, prolínají se atd. I lze mluvit o úhrnné struktuře umění. Ale struktura umění vstupuje v souvislosti řádu vyššího, se strukturami ostatních kulturních jevů. A tak se strukturalismus, strukturální pojetí, ukazuje v sociálních vědách nikoli dílčí metodou jednotlivé disciplíny, nýbrž velmi konkrétní metodologií, nebo spíše noetikou věd sociálních.

Má ovšem svou příbuznost s tím, čemu se říká „celostní myšlení“ — vždyť jsou vrstevníky —, ale nekryje se s ním. Celostní myšlení má základní představou představu uzavřeného celku, kdežto základní představa myšlení strukturálního je představa souhry sil, vstupujících ve vzájemné shody i protiklady, obnovujících porušenou rovnováhu syntézou. Odtud rodová příbuznost myšlení strukturálního s logikou dialektickou.

Chtěl bych konečně upozornit, že pojem celku není daleko jediný základní pojem, s kterým strukturalismus pracuje. Jsou tu ještě dva pojmy, pro strukturalismus stejně závažné. Pojem *funkce* je ovšem původem svým pojem biologický; matematický pojem funkce, i když ho může být tu a tam použito, nemá daleko té důležitosti pro strukturální teorii umění (a — myslím — i pro disciplíny směrem příbuzné) jako pojem původem biologický. I zde však je jistý rozdíl v užití pojmu: biologie mluví o funkci jednotlivých orgánů vzhledem k celku organismu. V pracích strukturální

uměnovědy se ovšem tu a tam také vyskytne zmínka o funkcích jednotlivých složek struktury vzhledem k celkové souvztažnosti složek všech: intonace funguje v této struktuře jako činitel rytmický atp. Není to však pojem nezbytný, spíše způsob vyjádření. Totéž by mohlo být řečeno jinak: intonace je zde činitelem rytmickým. Zato nesmírně podstatným stává se pojem funkce, je-li aplikován na vztah mezi uměním a společností, respektive mezi uměním a cílem, který společnost umění klade, požadavky, které na umění vznášejí. Funkce jednak vykonává vliv na utváření uměleckého díla a dochází tak objektivace v jeho výstavbě, jednak zaklíná umění do života společnosti. Složitou problematiku funkcí v umění nebylo by zde na místě probírat, sluší [se] však upozornit, že pro strukturalismus pojem funkce a struktury těsně souvisí; označení „funkční jazykověda“ a „strukturální jazykověda“ užívá se téměř jako synonym, neboť jazyková struktura nemůže být myšlena jinak než jako diferencovaná podle cílů, kterým jazykové vyjádření slouží. Je to proto, že jazyk je nástrojem praktického užití. Uměnověda, jejíž materiál, umělecká díla, mají za specifickou funkci funkci estetickou, vyvazující, aspoň zdánlivě, umění z oblasti praktických zájmů, setrvala déle než jazykověda při rozboru čistě strukturálním, odsunující zřetel funkční do pozadí. Čím hlouběji však propracovává svou problematiku, tím jasnější je, že i zde se časem názvy „strukturální uměnověda“ a „funkční uměnověda“ stanou synonymními. Souvislost pojmu struktury s pojmem funkce je ostatně dána i tak, že funkce jistého uměleckého díla i funkce jistého umění v průběhu jeho vývoje tvoří strukturu, jejíž složky — podobně jako složky struktury každé — vstupují ve vzájemné vztahy kladné i záporné, v podřízenosti a nadřízenosti, a během vývoje se přeskupují. Zde vzniká problematika velmi důležitá, kterou bude třeba zkoumat; náznaky k tomu — na materiále folklorním — podal v několika svých pracích etnograf Bogatyrev.

Dále ještě několik slov o pojmu *normy*. Pojem normy, vědomí toho, co býti má, je v oblasti věd sociálních spjat s pojmem struktury téměř nerozlučně. Již Kant, jenž ovšem k problému estetická přístupoval ze zcela jiného hlediska než doba dnešní, zdůrazňoval postulativní charakter estetického soudu. Struktura jazyková má charakter normativní zcela zřejmě, ještě zřejměji pak struktura právní; také v umění, již při samém vzniku uměleckého díla, je účastno vědomí, že je takové, jaké má být, že si může činit nárok

na obecné uznání. I jednotlivé vztahy mezi jeho složkami nabývají takto charakteru normativního; rozpory mezi složkami jsou pocítovány jako porušení normy dosud platné; jakmile pak je pocít porušení zvykem otupen, stává se nový vztah normou. Struktura mohla by — ze stanoviska věd sociálních — být označena jako soubor norem; normy ovšem nesmějí být chápány jako statická pravidla, ale jako živé síly.

Pojmy funkce a normy, družíce se k pojmu struktury, ba splyvajíce s ním zčásti, přispívají tedy ke specifické charakteristice strukturalismu ve vědě o umění, ba v sociálních vědách vůbec.

Nakonec zbývá ještě otázka, nebo spíš pochybnost. Několikrát se během této přednášky přihodilo, že padlo slovo „pojímání strukturální“. Znamená to, že struktura je vlastně jen záležitostí badatelova postoje k materiálu? Je něčím, co badatel do materiálu vnáší, čím jej k svým účelům pořádá a organizuje? Je jenom záležitostí badatelské (nikoli ovšem badatelovy soukromé) subjektivity? Nechtěl jsem nikterak vyslovit takové mínění, i když jsem si vědom, že má-li být struktura rozeznána, je k tomu třeba pohledu jistým způsobem orientovaného. Struktura je, jak jsme již řekli, *realita*, nehmotná ovšem, ale hmotně se projevující a na hmotný svět působící. Na tom nemění nic okolnost, že se leckdy přihází, že taž věc může být řazena do struktur několika, že se struktury mohou navzájem prolínat atd. To vše je jen důsledkem toho, že struktury, s jakými mají co činit vědy sociální, jsou nehmotné a rázu energetického.

(1945)

Když před několika desetiletími nastoupil v architektuře směr zvaný funkcionalismus — volíme toto označení vystihující jeho nejvlastnější podstatu opomíjejíce označení jiná, která vyzdvihovala spíše jeho znaky podružné a přechodné, „konstruktivismus“ nebo „purismus“ —, změnil se rázem zevní vzhled budov (ploché střechy, pásová okna, potlačení prvků dekorativních) i vnitřní organizace obestavěného prostoru. Tyto vnější znaky jsou však jen projevem zásadní proměny architektonického myšlení, proměny, která je trvalejší než přechodný architektonický směr a důležitější než myšlení toliko architektonické. Ve chvíli, kdy architektura začala myslet ve směru funkčnosti, stala se průbojníkem nového, dnešku odpovídajícího poměru člověka k lidské tvorbě, ba k světu vůbec. Můžeme tedy při úvaze o funkcionalismu nechat klidně stranou všechny přechodné rozpaky nové architektury, ať je jejich ráz spíše teoretický (např.: je architektura umění, či nikoli?), nebo praktický (prospěšnost či neprospěšnost pásových oken atp.).

Spíše je naléhavé položit si otázku, v čem tedy záleží vlastní, podstatné jádro myšlení funkcionalistického. Řekněme především, že funkcionalismus je typický způsob myšlení doby strojové. Není příliš vzdálená doba, kdy člověk funkčně tvořil, ale nemyslel funkcionalisticky, poněvadž toho neměl zapotřebí. Při každém svém aktu reagoval na skutečnost *celou* svou přirozeností, všemi jejími vlastnostmi a potřebami; a reagoval také na všechny stránky, na všechny vlastnosti skutečnosti, s kterou vcházel ve styk a v zápas. Přišla však industrializace a s ní stroj. Stroj zvládá skutečnost velmi přesně a velmi účelně, tak přesně a účelně, jak

ruční pracovník nedovede. Je však v účelnosti uzavřen jako v kruhů: dovede pracovat k jedinému cíli a produkovat jen takové věci, k jejichž výrobě byl vymyšlen a přizpůsoben. I je dán strojem model bytosti jednofunkční, takové, která je schopna sloužit toliko jedinému, přesně vymezenému cíli a k této službě je přizpůsobena celým svým ustrojením, jsouc k nepotřebě v jakémkoli případě jiném. A člověk, ač tvůrce a pán stroje, se tomuto modelu přizpůsobuje zčásti spontánně napodobením, zčásti však vlivem přímého tlaku: stroj tím, že svým provozem zpětně reguluje lidskou činnost, nutí i člověka k tomu, aby se omezil na činnost jedinou, vlastně jen na jediný zlomek výkonu, jež právě pro toto omezení vykonává dokonale a téměř (nebo i úplně) mechanicky. Člověk pod přímým nebo nepřímým vlivem stroje se funkčně specializuje a učí se rozlišovat jednotlivé funkce i teoreticky. Ujasňuje si pojem funkce: funkcí je mu přizpůsobení věci účelu, kterému tato věc slouží; čím dokonalejší je přizpůsobení, tím přesněji může být účelu dosaženo. Věci i lidé počínají se jevit jako nositelé funkcí, jejich vzájemné rozdíly i shody funkčními rozdíly i shodami. Pojem funkce proniká i do věd kulturních; tak např. vzniká funkční jazykověda, pojmající jazyk jako nástroj vyjádření a jednotlivé jeho útvary (např. jazyk hovorový, spisovný) jako výsledky přizpůsobení jazyka jednotlivým funkčním aspektům vyjádření. Funkční pojetí proniká však i do umění; každé z jednotlivých umění počíná uvažovat o své specifické funkci, aby jí mohlo co nejpřesněji přizpůsobit své výtvořiny. Vzniká usilování o „čistou“ poezii, „čisté“ malířství, „čistý“ film atd.

Funkcionalismus, ať výslovný, ať nevyslovený, leč přesto účinný, zachvacuje v posledních desetiletích před druhou světovou válkou celou oblast lidského tvoření a myšlení. Těžké bylo by odpovědět na otázku, přinesl-li v této své původní podobě lidstvu prospěch či neprospěch; pomyslíme-li na velké výboje teoretické i praktické, ke kterým funkční myšlení dalo podnět, jsme ochotni vidět v něm velkou etapu v dějinách lidského vývoje — vzpomene-li však na člověka ochuzeného o plnost své přirozenosti, učiněného podobným kolečku ve stroji, které pozbývá smyslu, je-li vyřadeno ze spojení s kolečky sousedními, jsme naplněni smutkem. Sebedokonalejší uspořádání hmotných podmínek života, sebevysší obecná životní úroveň nedovedou nahradit člověku onu někdejší možnost plného rozvíjení všech schopností, jež za renesan-

ce vykvetla příkladnými zjevy malířů, kteří byli zároveň sochaři, architektky, básníky, přitom však také anatomy, fyziky, inženýry, diplomaty. Nejen tyto vrcholné zjevy nám však tanou na mysli, nýbrž člověk vůbec v neomezeném rozvití svých schopností a sklonů, člověk, jehož apoteózu vytvořil před více než dvěma stoletími Daniel Defoe v svém Robinsonu Crusoe, člověk, který má čas i možnost obejít skutečnost ze všech stran. Rovnováha funkčního vztahu mezi člověkem a světem byla porušena — máme proto odsoudit funkcionalismus? Bylo by to podobně směšné jako chtít odčinit industrializaci, která byla funkcionalismu původcem. Funkcionalismus nemůže být odvržen ani zapomenut, může být toliko domyšlen. Dříve však než o této nutnosti promluvíme podrobněji, obraťme se opět na chvíli k architektuře.

Architektonický funkcionalismus jako uvědomělý směr zrodil se, jak jsme již naznačili, v samých začátcích funkcionalistického myšlení a byl jeho průkopníkem i zvěstovatelem. Víme, že druhá polovice 19. století, která vytvořila činžovní dům slohově eklektický, vnitřní dispozicí neúčelný, položila hlavní důraz na fasádu, které často byl obětován vnitřek, deformovaný ovšem i zřetelem k výnosnosti; tento stav věcí nezměnila ani secese. Teprve architekt funkcionalista, je-li postaven před úkol stavět, klade si otázku: k čemu? a konfrontuje vnitřní dispozici domu s účelem. Odpověď na tuto otázku se zprvu zdá velmi jednoduchá; je nazírána i řešena obdobně jako u stroje (známá sentence Le Corbusierova: dům — stroj na bydlení), tedy v podstatě jednofunkčně. Bydlení je pojímáno jako soubor zcela určitých, jednoznačných cílů, daných jednotlivými druhy životních úkonů; úkolem je tyto cíle odhalit a přizpůsobit jim — nebo lépe: vytvořit v jejich smyslu — jednotlivé části bytu a domu.

Praxe však brzy ukazuje, že funkce nejsou daleko tak jednoznačné, jak se zdálo zprvu, že se naopak kombinují ve velmi složité syntézy, dále že člověk, ucelená bytost, se nevyčerpává běžnými úkony svého denního života a že konečně sama hmotná skutečnost, kterou architekt formuje — a to nejsou jen stavební materiály, nýbrž např. i světlo, vzduch atd. —, má složitou vlastní zákonitost, která nesmí být přehlížena. Dochází se např. k poznání, že místnost sebeúčelnější po stránce hmotných potřeb může být neobyvatelná, protože neuspokojuje člověka psychicky (je neútulná atd.), že též účel, i hmotný, může se v různých přípa-

dech citelně obměňovat vlivem různých účelů průvodních nebo vlivem místních nebo jiných okolností, a to dokonce tak, že co se v jednom případě osvědčilo jako účelné, může se v jiném stát neúčelným, dále že např. rámcový požadavek světlosti místnosti musí být v každém jednotlivém případě podroben velmi pečlivému rozboru po stránce fyzikální i fyziologické, nemá-li účelnost místnosti jeho přímočarým uplatněním utrpět. Podrobnější výčet příkladů by byl zbytečný — kniha Honzíkova je jich plna. Ostatně více než jednotlivosti zajímá nás zde obecné poznání, že podobně jako ve velkém měřítku životní praxe ocitl se funkcionalismus po prvním velkém rozběhu v jistých nesnázích nejen při celkovém uspořádání života, ale i v drobnějších rozměrech jediného oboru, architektury.

Takový je zhruba stav dnešní. Znovu se vnučuje otázka: byl tedy funkcionalismus omyl? Chybná cesta? Je třeba se vrátit, odkud jsme vyšli? Otázka nesmyslná, neboť návrat je nemožný — bylo by třeba dřív odčinit industrializaci a strojovou kulturu, které porušily starou rovnováhu funkcí, způsobily jejich vzájemné odlišení a upozornily na ně. Jediná možná cesta je — řekli jsme již — funkcionalismus domyslit. Vada také netkví v jeho podstatě, nýbrž ve způsobu, jakým jsou — nebo byly donedávna — funkce pojímány. Uvedli jsme výše definici funkce: přizpůsobení věci účelu, kterému má sloužit. Věcně nelze proti ní nic namítat, dokud však omezíme zřetel toliko na vztah mezi věcí a účelem, zastíráme si zdroj a vlastní střed funkcí, instanci, která dodává smyslu účelům a je základem funkční rovnováhy, totiž *člověka*. Člověk je někdy nositelem funkcí, a to tehdy, slouží-li, zcela podobně jako nástroj, svou činností k dosažení jistého cíle, jindy pak je iniciátorem funkcí, užívá-li věcí, popř. jiných lidí k dosažení jistých cílů, vždy však je subjektem jednání, jenž určuje nebo aspoň ovlivňuje cíle, účely, a tedy i funkce. Nejsme však ještě u samého kořene. Pravíme-li, že člověk funkce určuje, mohli bychom vzbudit zdání, že funkce závisí jen na vědomé vůli, a tedy i libovůli člověka. Věci se však mají jinak: funkce nelpí na člověku povrchně, ale jsou zaklíněny v samé jeho přirozenosti. Lidská přirozenost je tedy rozhodující činitel, nikoli nahodilá lidská vůle. Člověk potřebuje k své duševní i tělesné rovnováze, aby se vůči skutečnosti přírodní i společenské mohl uplatňovat („fungovat“) mnoha různými způsoby. Jsou ovšem vždy, za každého stavu společnosti, i jisté

nutnosti protikladné, kterými je funkční svoboda člověka omezo-
vána. Je však také jistý náležitý stav, totiž *rovnováha mezi nutností
a svobodou*, která umožňuje, aby člověk zároveň užitečně vykoná-
val určitý úkol ve společenském celku, aniž přitom fyzicky a psy-
chicky trpí omezením své funkční svobody. Tato rovnováha byla
kdysi udržována instinktivně a člověk, ani neznaje pojmu funkce,
hravě zmáhal hromadění, křížení a protikladná napětí různých
funkcí. Strojová civilizace, jak jsme ukázali, funkční rovnováhu po-
rušila, ne však osudně a nenapravitelně; právě kniha, kterou tato
předmluva uvádí, ukazuje na mnohých místech názorně, že techni-
ka, rozvine-li všechny své možnosti a uplatní je v soulase s lidskou
přirozeností, může člověku nutnou míru funkční svobody vrátit.

K této nápravě je ovšem především nutná zásadní změna sta-
noviska. Teprve tehdy, když počneme na funkce nazírat ze stano-
viska člověka a lidské přirozenosti, vybaví se ze vzájemné izolace,
počnou se jevit silami souvztažnými, vzájemně odstupňovanými.
Směřování k jednofunkčnosti ukáže se pak v umění (tzv. „čis-
tém“) pouhou vývojovou etapou, nikoli trvalým ideálem; v život-
ní praxi se v případech, kde nositelem funkcí je člověk (svým za-
městnáním atd.), jednofunkčnost objeví jako zjev přímo škodlivý,
deformující člověka fyzicky i duševně. Vystoupí do popředí nut-
nost počítat s mnohostranností člověka i s nekonečnou konkrétní
rozmanitostí materiální skutečnosti, vůči které člověk jedná. Věda
si toto sepětí funkcí s člověkem i jejich vzájemné strukturní vzta-
hy uvědomuje již delší dobu; možno zde například poukázat
k pracím sovětského etnografa P. G. Bogatyreva *Příspěvek k struk-
turní etnografii* (sb. *Miscellanea*, Bratislava 1931), *Kroj jako znak.
Funkční a strukturální pojetí v národopise* (*Slovo a slovesnost* 2, 1936),
Funkcie kroja na Moravskom Slovensku (1937).

V architektuře je situace podobná jako všude jinde; pocit, že
je třeba původní funkcionalismus domyslit ve směru mnohosti
a rozmanitosti funkcí a vzhledem k člověku, je snad dokonce ná-
léhavější než kde jinde. A je také obecně pocítován. V druhém čís-
le časopisu *Kvart* (roč. 4, 1946) je pod názvem *Tvář ztřeštější Evropy*
otištěn rozhovor J. Gallottiho s Le Corbusierem; v něm pak jsou
slova: „Vždy jsem měl rád krásné věci minulých dob. Právě ony
mne naučily architektuře; a také ony mi odhalily falešnost akade-
mického učení a Vignolových pouček. V raném mládí jsem proces-
toval Itálii, Balkán, Cařihrad, Orient [...] Podívejte se, ještě mám

u sebe zápisníky, do nichž jsem si nakreslil příbytky mnichů [...] Všechny tyto staré věci mají ‚lidské měřítko‘. V Maroku jsou do-
morodá města tak stěsnána a tak nízká, že tu má člověk všechno
na dosah hlasu a téměř na dosah ruky; žije tu jako v jediném
domě, v jediné rodině.“ Tolik Le Corbusier. U nás uvědomuje si
naléhavou potřebu domyslit funkcionalismus architektů několik,
a nejzávažnějším dosud projevem těchto snah je kniha architekta
K. Honzíka. Nevím, podepsal-li by Honzík právě citovanou větu
Le Corbusierovu v jejím plném znění; příbuznost je však nespo-
rná (ačkoli za války přemýšleli Francouz a Čech v dvou různých
světech bez možnosti vzájemného styku) a nebylo by nesnadné
najít v knize Honzíkove nejedno místo, kde zcela podobně je lid-
ská přirozenost prohlašována za míru všech věcí ve stavitelství,
např.: „Byl tedy čas, že se vyslovilo heslo ‚Člověk měřítkem všech
věcí‘, všech svých zařízení, strojů, dopravních prostředků, bytů,
domů, ulic a měst. Byl čas zavést do architektonického myšlení
tento přirozený ‚antropometrismus‘. Ne domy bohů ani domy trpas-
líků, ale domy pro lidi, kteří měří 170–180 cm a jejichž ramena
jsou široká 60–70 cm. Toto ‚zlidštění‘ našich staveb a našeho pro-
středí musíme ovšem chápat nejen tělesně, ale psychicky, nejen
staticky, ale i dynamicky, nejen singularně, ale plurálně. Do hmo-
ty, z níž budujeme své prostředí, budou promítnuty nejen rozmě-
ry našeho těla, ale i pohyb života, vztahy člověka k člověku a vzta-
hy člověka k prostoru“ (*Společnost a sloh*).

Myšlenková i praktická situace, z které vzešla Honzíkova kni-
ha, je tedy velmi aktuální. Charakteristická je také okolnost, že
kniha nevznikla jedním rázem, přes noc, ale vznikala postupně;
její stati byly již po léta jednotlivě uveřejňovány knižně i časopi-
secky. To dosvědčuje, že nejde o okamžitý nápad, ale o výsledek
dlouhého a úporného přemýšlení, které stále z nejrůznějších stran
ohledávalo a konkretizovalo základní tezi. Do své práce přinesl si
Honzík jemnou schopnost vcitování: zásada, že člověk je mírou
věcí, není pro něho pouhou tezí. Zřetelně objasní nám autorovu
vcitovací schopnost hrst citátů: „Vezměme za příklad židli. V je-
jím tvaru je přítomen člověk, je v něm obsažena mechanika usedá-
ní, opírání, přenášení. Její poloha v prostoru je dána způsobem,
místem a směrem užívání. Na rozdíl od dřívějšího statického po-
jetí učíme se cítit provozně i prostor. Náměstí se nám plní děj-
stvím (v němž i klid má svůj důležitý význam), pohybem dopravy

a prouděním zástupů. Z tohoto provozu logicky vyrůstá tvar náměstí. Provozní cítění nepochybně úzce souvisí s cítěním pohybovým a energetickým, tak příznačným pro naše století“ (*Věci v provozu*). Nebo zas jiné místo z téže studie: „Usuzovalo se, že vlastní výtvarná a tvořivá činnost začíná teprve v tom okamžiku, kdy jsme opustili pole účelnosti a kdy dáváme slovo volné, abstraktní fantazii. Zapomnělo se však, že fantazie je několikerého druhu, že vedle fantazie abstraktní existuje fantazie provozní, biodynamická, která rovněž spolupůsobí výtvarně, neboť udává základní obrys tvarů. Ve skutečnosti je splnění užitkového účelu — zejména ve smyslu provozním — velmi složité, a tedy obtížnější, že mnohé věci, které pokládáme za účelné, jimi vskutku nejsou, jakmile jsou vzaty do provozu. V takových případech byla provozní účelnost pojata primitivně, schematicky, bez představivosti. Čin zradil záměr. Jest tedy možno říci, že účelnost není jen věcí rozumu — či, jak se říkalo, racionalismu —, ale zcela zvláštní intuice a fantazie.“

Tvar užitkových předmětů a staveb není proto Honzíkovi mrtvou zkamenělinou, dědictvím minulých věků, ani výsledkem estetického kalkulu, nýbrž horkým ještě, a přece vyváženým produktem funkčních energií; tvary, které vytváří člověk, vznikají jinak než ony, jež tvoří příroda: „Hmota neživá i živá se přesunuje, roste pod vlivem všemožných — zřejmých i utajených — sil, aby na konci tohoto dění se organizovala a ustálila v nějakých pravidelných a zákonitých obrazcích [...] Nakonec dosahuje klidu, když všechny síly působící zevnitř i zevně našly soustavu, v níž se vyvažují. Jakmile je této rovnováhy dosaženo, hmota přestává být beztvárová a dostává charakteristickou, pravidelnou a zákonitou formu: siločáry, krystaly, květy, organismy — silotvary. Tvar je vlastně videm rovnováhy. Je tedy pravda, že věc je v pohybu, ale stejně všeobecné pravidlo ovládá tento pohyb: hledání klidu, harmonie, krystalizace, zralosti [...] I naše výrobky a naše stavby se vyvíjejí pod vlivem nesčetných sil, pod vlivem nesčetných podmínek hospodářských, společenských a psychologických: tvary, které jim vtiskl ten nebo onen jedinec, se pod vlivem těchto podmínek proměňují, až docházejí k formám vyváženým a optimálním“ (*Poznámky k biotechnice*).

Tvar, který takto funkce ze sebe vydávají, je tím neočekávanější, tím méně dosažitelný pomocí abstraktní fantazie, čím podrob-

něji a rozčleněněji byl při jeho vzniku (ať jednorázovým, či postupným) vzat v úvahu celý složitý funkční soubor i všechny, velmi diferencované, předpoklady materiální. Když Honzík uvažuje o vlastnostech bytového prostoru (ve studii *Za prostorovým komfortem*), vypočítává neméně než deset skupin podmínek, k nimž musí být přihlíženo (podmínky geometrické, klimatické, atmosférické, světelné, tepelné atd.), z nichž každá se ovšem člení ještě dále. Jak daleko jsme zde od zdánlivě samozřejmé prostoty funkčního kalkulu původního! Důležitý je také pojem „optima“, v němž vyústuje Honzíkova úvaha výše citovaná; pokud jde o lidskou produkci a lidské jednání vůbec, skrývá se za tímto pojmem požadavek, o kterém zde již bylo tolik mluveno, aby za základ a míru všech věcí byla brána lidská přirozenost, mnohostranná a nedeformovaná; požadavek „optima“ je toliko promítnutím subjektivního pocitu nedeformované přirozenosti do objektivní svobody věcí. Ještě objektivnější podoby pak nabývá funkční rovnováha pojatá ze stanoviska lidského subjektu v pojmu „harmonizace“, rovněž u Honzíka velmi častém. Slovo samo je ovšem mnohoznačné a mohlo by vyvolávat i představu samoúčelného uspořádání; autorovi naší knihy znamená však zřejmě uspořádání vyhovující plněmu rozvíjení lidské přirozenosti.

Lidská přirozenost není ovšem záležitost individuální, nýbrž obecná. Honzíkovo stanovisko k individualismu je proto kritické. Nehrozí se typové výroby a tovární produkce nástrojů denní potřeby, jsa si vědom toho, že funkční kalkul se zde může dít přesněji než při výrobcích krajně individualizovaných. Z druhé strany ovšem žádá podrobné a individuální promyšlení funkcí i opět materiálních předpokladů v každém jednotlivém případě, stavěje se odmítavě k řešení schematickému.

Zajímavý a charakteristický je konečně Honzíkův poměr k dvojici pojmů „příroda“ a „technika“. Bývají stavěny v alternativní protiklad. Funkcionalismus prošel obdobím technicismu, kdy vládlo — jak Honzík velmi názorně ukazuje — přesvědčení, že technika je k tomu, aby přírodu definitivně zdolala. Technikové připouštěli, že lidstvo budoucnosti se fyzicky přizpůsobí výbojům techniky, že ohluchne, aby neslyšelo hluk dopravy atd. Architekti pak ve shodě s tímto názorem realizovali domy s umělým vnitřním ovzduším, s okny vždy uzavřenými a plánovali i domy bez oken. Z toho, co bylo řečeno o Honzíkových názorech, je jas-

né, že s tímto míněním nesouhlasí. Nečiní to ovšem tak, že by se postavil na stranu přírody odmítaje techniku, spíše naopak klade na techniku ještě vyšší nároky než technicisté. Poslyšme v této věci jeho vlastní slova: „Vedeme sami v sobě boj mezi láskou k technické civilizaci na straně jedné a láskou k přírodě na straně druhé. Pouze krajní duchové jsou s to postavit se bezvýhradně na jednu stranu. Nezlomní vyznavači techniky pro techniku rádi dokazují, že člověk si bude musit zvyknout na ony vlastnosti techniky, které dosud považujeme jako škodlivé. Věří, že možnost biologického přizpůsobení strojovému systému je neomezená [...] Kdybychom se postavili na stanovisko opačné krajnímu technicismu, tedy na stanovisko jakéhosi krajního naturalismu, tu bychom (teoreticky) musili říci, že korunou technické civilizace by vlastně mělo být navrácení člověka přírodě“ (*Architektura jako tvorba prostředí a klimatu*).

„Krajní naturalismus“ znamená pro Honzíka, jak zřejmo, syntézu přírody a techniky, nebo ještě lépe: obnovení souladu mezi člověkem a přírodou pomocí techniky. Protiklad mezi technikou a přírodou mu není protikladem alternativním, ale dialektickým. Názorně formulováno: má-li dojít ke smíření lidské přirozenosti s hlukem dopravy, není třeba, aby člověk ohluchl, ale aby technika dovedla dopravu přemístit do podzemí a umožnila člověku pobyt na světle a v tichu.

Ještě mnohé z tezí Honzíkovy knihy zasluhovaly by rozboru, někdy i diskuse. Úkolem předmluvy je však — podle všech zvyklostí — toliko ukázat ke knize cestu. Necht čtenář vstoupí! Bude-li spokojen či podrážděn k nesouhlasu, jeho věc. Každá kniha opravdu živá žádá si nesouhlasu stejně jako souhlasu. Je také možné, že čtenář řekne: „Jsou zde vysloveny jisté zásady, dobrá. Ale jaká praxe z nich vyplývá? Teprve realizace prokazují v oboru tak konkrétním jako architektura oprávněnost teorií. Počkejme tedy na realizace.“ Odpověď na tuto výhradu je nasnadě, asi taková: Realizace mohou být rozmanité a cesta k nim klikatá, vroubená omyly — tak se děje pokaždé při pokusech o uskutečňování jistého důsledného názoru. Mezi těmi, kdo se budou o ně pokoušet, mohou být i tací, kteří si názory Honzíkovy budou vykládat ve smyslu svého vlastního staromilství, kteří si „optimum“ a „harmonizaci“ zamění s měšťáckým „zlatým středem“. Takováto nedorozumění třeba očekávat, ale netřeba před nimi couvat. Záleží na tom, aby

většina čtenářstva pochopila, že stojí před pokusem o důsledné domyšlení směru pokrokového, jakým funkcionalismus je, a o domyšlení vývojově nutné. Jde o to, aby tato nutnost byla připuštěna a dále promyšlena. Dojde-li pak k diskusi na *této* základně, bude *zásluhou* Honzíkových úvah, že ji vznikly. Honzíková kniha je odpovědná a nevyhýbá se jasným formulacím. Je třeba jí přát, aby byla v tomto smyslu přijata a stala se podnětným činem ve vývoji českého architektonického myšlení.

(1946)

Není tomu tak dávno, co na otázku, co je estetika, bývalo odpovídáno stereotypně „věda o kráse“. Následkem toho představovali si mnozí – a snad dosud si představují – estetika jako tvora, který si činí nárok na to, určovat lidem, co mají za krásné pokládat, popřípadě i samým umělcům, jak mají krásno vytvářet. Nuže, je tomu již dosti dávno, co si estetika uvědomila, že předpisující pravidla pro krásno nečiní nic jiného, než přejímá jistou dobrou uměleckou konvenci, zpravidla, a vlastně osudově, úctyhodně zastaralou. Ale netoliko pravidla krásna, ani pravidla vkusu netroufá si dnešní estetika předpisovat: je-li již s dostatek hrůzná představa suchého pedanta zlostně mentorujícího umělce i obecnostvo, je ještě hrůznější představa „estéta“ ze začátku tohoto století, estéta zakrývajícího leckdy estetickou hyperestézií duševní prázdnotu. To všechno (a ještě leccos jiného) estetika není. Zbývá nám teď dohodnout se o tom, co estetika je. Neboť není řečeno všechno, čeho k svému účelu potřebujeme, jestliže jsme si uvědomili, že estetika je docela poctivá a střízlivá věda. Nuže, mám-li se pokusit definovat estetiku, nenacházím lepšího řešení, než že je naukou o estetické funkci, jejích projevech a jejích nositelích. Jde ovšem teď o to, co rozumíme trochu nejasným označením „estetická funkce“. Vyjděme po osvědčeném způsobu vypravěčském od Adama. Nebude nejdříve vůbec řeč o estetické funkci – tento pojem se znovu vynoří až za chvíli. Počneme poznámkou o postojích, jaké člověk zaujímá ke skutečnosti.

Člověk zaujímá ke skutečnosti, k světu, který jej obklopuje, různé postoje. Jinak staví se ke skutečnosti např., když prakticky

jedná, jinak, když ji teoreticky, vědecky poznává, jinak, když ji pojmá nábožensky. Každý z těchto postojů, je-li zaujat člověkem, zmocňuje se člověka celého, všech jeho schopností, a zaměřuje je jistým směrem. Třebaže, jak brzy uvidíme, není nemožné, aby se tyto jednotlivé postoje navzájem prolínaly, doprovázely atp., je také časté, že se navzájem vylučují, překáží si, ruší se — právě proto, že každý z nich si žádá jiného usměrnění všech schopností, celé osobnosti v dané chvíli. Každý z těchto postojů směřuje k jistému cíli, jenž ovšem postojem samým je dán jen velmi obecně, a nabývá určitosti teprve konkrétním úkolem, který v dané chvíli má být v mezích jistého postoje řešen. Vzniká tak bohaté rozrůznění, které je zřejmé zejména na postoji praktickém. Prakticky, tj. k jednání, je např. stejně zaměřen řemeslník při své práci jako obchodník při prodávání i jako diplomat při politickém jednání — jak z těchto případů zřejmo, je tu velmi bohatá stupnice prostředků, nastrojení atd. K dosažení cíle je třeba činnosti a jistých nástrojů. O nástrojích a činnosti, vhodných k dosažení jistého cíle, pravíme, že jsou schopny fungovat vzhledem k tomuto cíli, že jsou nositeli té nebo oné funkce. Nástroj činnosti je často věc trvalá, která existuje i tehdy, není-li právě v činnosti. I tehdy však nástroj, který je k jisté činnosti, k dosahování jistého cíle uzpůsoben, nese v svém ustrojení známky této své způsobilosti. Funkce se tak jeví nejen jako nahodilý způsob užití nějaké věci, ale i jako trvalá vlastnost tohoto svého nositele.

Přistupme nyní k funkci estetické. I ta má svůj zdroj a svou direktivu v jednom ze základních postojů, jež člověk zaujímá ke skutečnosti, v postoji estetickém. Jaká je charakteristika tohoto postoje? Čím se odlišuje od postojů ostatních? Pokusme se o jeho srovnání s nimi. Zaujímáme-li ke skutečnosti postoj praktický, jde nám o bezprostřední působení na ni. Smysl naší činnosti je při postoji praktickém v tom, abychom skutečnost nějak pozměnili svým zásahem, a jen vzhledem k tomuto předvídanému výsledku zařizujeme svou činnost a volíme její nástroje. Hodnotou při volbě nástrojů jsou nám jen ty jejich vlastnosti, které se hodí k dosažení očekávaného výsledku činnosti — ostatní vlastnosti těchto nástrojů jsou nám lhostejné, ba ani pro nás neexistují. Je známo — a bylo toho dosti často využito v humoristické literatuře —, že lidé různých zaměstnání, pracují-li s tímž materiálem, vidí jej každý jinak: lesníkovi je les rostlinnou kulturou, truhláři, bednáři

a koláři zásobárnou dřeva, myslivci úkrytem zvěře, a chceme-li nakonec, dětem místem, kde rostou maliny a jahody. O praktickém postoji napsal výstižně filozof: „Člověk musí žít a život si žádá, abychom věci vnímali podle vztahu, jaký mají k našim potřebám. Život záleží v jednání. Žítí znamená přijímat z věcí jen užitečné dojmy a odpovídat na ně vhodnými reakcemi; ostatní dojmy musí se zatemnit nebo pronikat k nám jen neurčitě. Vidím a slyším z vnějšího světa jen to, co mé smysly z něho vybírají za tím účelem, aby řídily mé jednání... Mé smysly a mé vědomí poskytují mi obraz skutečnosti jen v praktickém zjednodušení.“

Tak je tomu s postojem praktickým. Vezměme nyní postoj teoretický, poznávací. Blížíme-li se ke skutečnosti se záměrem poznávat ji, i tehdy se nám skutečnost, která tentokrát je materiálem poznání, jeví právě jen z té stránky, po které ji chceme poznávat. Ani tentokrát není nám věc, kterou činíme předmětem poznání, cílem sama o sobě. Na základě shody jistých svých vlastností s věcmi jinými dochází podřazení pod jistý pojem, stává se členem obecných souvislostí. Cílem poznávací činnosti je zjišťování obecných zákonitostí. Poznávací postoj, zcela podobně jako postoj praktický, míří tedy někam *za* skutečnost, která je právě v dané chvíli pod rukama a před očima.

Přistupme nyní k postoji náboženskému — nebo spíše magicko-náboženskému, chceme-li pojmenováním vystihnout celou šíři jeho oblasti. Jsme zde již na jiné půdě než při postojích praktickém a teoretickém. Každá skutečnost, která vstupuje v dosah postoje magicko-náboženského, stává se totiž znakem zvláštního druhu, stává se jím ihned při svém vstupu sem. Již postoj teoretický vyznačuje se ovšem tím, že převádí skutečnost ve znak, totiž v pojem, avšak zde jde právě o převádění, které není samozřejmé, předem dáno, nýbrž ke kterému je třeba poznávacího úsilí. Při postoji magicko-náboženském skutečnosti nejsou převáděny ve znaky, nýbrž *jsou* jimi prostě bytostně; proto také jsou schopny *působit* jako to, co zastupují (amulet atp.). Jsou to znaky-symboly.

A konečně postoj *estetický*. Také při něm nabývá skutečnost vstupující do jeho oblasti povahy znakové. Všimněme si jen konkrétního případu — třeba tělesného cviku. Dokud je tělesný cvik pojímán ve funkci praktické (posílení těla, výcvik obratnosti atd.), je činnost, kterou při něm tělo vykonává, posuzována jen vzhledem k těmto výsledkům, jako prostředek k jich dosažení.

Předpokládejme však, že přistoupí, nebo dokonce převládne zřetel estetický. Ihned nabude hodnoty činnost při cviku prováděná sama o sobě, a pozornost obrátí se ke všem etapám a podrobnostem jejího průběhu i trvání. Jak tuto přeměnu vysvětlit? I zde stává se skutečnost, vstupující v dosah estetického postoje, znakem, a to ovšem znakem zvláštního druhu, odlišným od znaku nábožensko-magického. Při znaku nábožensko-magickém byl, jak jsme viděli, obrácen zřetel nikoli ke znaku samému, ale k tomu, co stálo za ním, k tomu, co zastupoval, k tajemné síle nebo k božství. (Charakteristické pro tento postoj a pro ráz magicko-náboženského znaku je učení o transsubstanciaci: vlastnosti chleba a vína setrvávají, *podstata* se však mění: chléb a víno *stávají se* svou podstatou tělem Kristovým a Kristovou krví.) Při znaku estetickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem: vystupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá. Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností. Podle způsobu, jakým člověk vnímá a cítí jistou danou skutečnost, ke které právě zaujal estetický postoj, může být vnímána a pociťována skutečnost jakákoli, celé univerzum. *Proto* stává se jev, ke kterému zaujímáme estetický postoj, znakem, a znakem *sui generis*: neboť právě vlastností znaku je poukazovat k něčemu mimo sebe. Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému univerzu věcí a dějů. Způsob, kterým je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec. Zvýšenou měrou platí to ovšem o uměleckém díle, jež bylo přímo vytvořeno za tím účelem, aby v pozorovateli navozovalo estetický postoj. Ať sebedrobnější je úsek skutečnosti, který zobrazuje, ba i tehdy, nezobrazuje-li vůbec nic — jako např. výtvor hudební — je uměleckým dílem jakožto estetickým znakem dán nárok poukazovat ke skutečnosti jako celku a vyjadřovat i navozovat vztah člověkům k veškerenstvu. Nositelem estetické funkce není ovšem jen umění: kterýkoli jev, kterýkoli děj, kterýkoli produkt lidské činnosti může se pro jednotlivce nebo i pro celou společnost stát estetickým znakem.

Tolik o jednotlivých postojích. Viděli jsme jich čtvero: *praktický, teoretický, magicko-náboženský a estetický*. Jsou to postoje základ-

ní a jejich dalším rozrůžňováním, popřípadě míšením i splýváním vznikají postoje další. Postoj praktický i teoretický se týkají skutečnosti samé, kterou buď přímo mění (postoj praktický), nebo chystají účinnější možnost zásahu do ní tím, že vedou k jejímu poznání (postoj teoretický). Postoj magicko-náboženský a postoj estetický předpodstatňují skutečnost již samým svým dotekem ve znak. Jsou si tedy tyto dva postoje a funkce k nim příslušející navzájem blíže než kterákoli z nich ostatním dvěma — mohou být shrnuty pod společným označením funkcí znakových. Přesto však estetický postoj a estetická funkce stojí v jistém smyslu osaměle, proti všem ostatním. Žádný z ostatních postojů a žádná z ostatních funkcí nesoustřeďuje se na znak, nýbrž všechny obracejí především pozornost k tomu, co znak označuje, k čemu ukazuje. Pro praktickou funkci je znak, pokud ho užívá (např. znak jazykový — slovo) pouhým nástrojem složitějších jednání, pro funkci teoretickou (poznávací) je znak (pojem a slovo jej vyjadřující) opět prostředkem k ovládnutí skutečnosti; pro funkci magicko-náboženskou nespočívá vlastní váha na symbolu, ale na oné neviditelné moci, kterou ztělesňuje. Jen při funkci estetické spočívá hlavní váha na samém znaku, na oné věci smysly vnímatelné, která přejímá úkol znamenat, k něčemu ukazovat. Jen tak je možné, aby se estetický znak jistým způsobem vznášel, odpoután do značné míry od přímého styku s věcí nebo událostí atd., které zobrazuje (děj románu, námět obrazu jako skutečnosti přímo dílem zobrazené), a aby znamenal celkový, k žádné konkrétní skutečnosti nevázaný vztah člověkům k univerzu. Estetická funkce jeví se tak jistou protiváhou, jistým protikladem funkcí ostatních. Pro všechny tyto ostatní jsou věci, kterých se k svým účelům zmocňují, z kterých činí své nositele, *nástroje*, hodnotnými jen potud, do jaké míry vyhovují účelu, k jehož dosažení slouží. Jen pro funkci estetickou je nositel funkce hodnotou sám o sobě, je hodnotou pro způsob, jakým je vytvořen a utvářen.

Proč jsme toto vše si vykládali, chtějíce promlouvat o významu estetiky pro život? Proto, abychom si uvědomili situaci a šíři oblasti estetická, jež je předmětem estetiky, v denním životě. Vidíme, že funkce estetická tvoří jistou protiváhu všem ostatním funkcím, z nichž zejména praktická je přímo bezvýhradně nutná k udržování holého lidského života. Dodejme, že však i této funkci je funkce estetická nutnou protiváhou. Citovali jsme již

filozofova slova o tom, že praktické nastrojení, je-li ponecháno samo sobě, ochuzuje, zjednostrahuje a nezřízeně zjednodušuje poměr člověkův ke skutečnosti. I sám praktický život, i sám existenční zápas člověka s obkličující jej skutečností utrpěl by koneckonců tímto ochuzením. Má-li člověk stále znovu vcházet v zápas se skutečností, je nutné, aby k ní přistupoval vždy z nových stránek, aby v ní vždy znovu odkrýval dosud nevyužité stránky a možnosti. Naprosté omezení na postoj praktický vedlo by však patrně nakonec k úplné automatizaci, k omezení pozornosti na stránky již dobyté a vykořistěné. Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči univerzu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastraženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou. A tak je tomu v poměru k estetickému postoji a k estetické funkci i s postoji a funkcemi ostatními. Není lidského úkonu a není věci, na kterých by nenašla místa funkce estetická i tehdy, slouží-li tyto úkony a věci funkcím jiným. Z oblasti funkce praktické jmenujme jen — jako názorné příklady — činnosti řemeslné a jejich výrobky (svou estetickou stránku má např. netoliko typografie, nebo dokonce zlatnictví, ale i řemesla jako krejčovské nebo obuvnické — kdykoli dojde v některém z řemesel zdůraznění stránka estetická, má toto zdůraznění za následek i zdokonalení stránky technické). Vezměme jako další příklady estetické funkce v oblasti praktického postoje tělesné cviky, fyzickou kulturu, o které jsme se již zmínili, nebo společenské chování, pravidla a zvyklosti společenského styku. Při formách společenského styku je důležitost estetického zaměření jako pomocníka a průvodce funkce praktické zvláště zjevná: zmírňování rozporů, získávání sympatií, udržování osobní důstojnosti a jiné podobné požadavky společenského styku nacházejí cennou oporu v onom zvláštním druhu neintegrovaném a klidné libosti, kterou je postoj estetický doprovázen. Vezměme dále funkci teoretickou. Mohlo by se zdát, že velmi přísně ohraničená a výlučná oblast poznávání vylučuje jakékoli cizí prvky. Nuže, mnohokrát byla již zdůrazněna a vědecky prokazována psychologíí tvorby příbuznost fantazie vědecké s uměleckou a z mnohých faktů při tom uváděných vysvítá přímo i přítomnost estetických prvků v postupu vědeckého tvoření. Často bývá uváděn případ chemika Kekulé v. Stradonitz, jemuž se gra-

fická podoba dlouho hledané chemické formule vynořila nejdříve z podvědomí v podobě obrazce povahy ornamentální: svinutý had, který se kouše do vlastního těla. Avšak i výsledek vědecké práce, vědecké řešení, jevíva leckdy stopy funkce estetické: jednoduché a úměrné řešení matematického problému může působit (vedle své poznávací hodnoty) i dojmem esteticky uspokojivým. V některých vědách konečně se estetická funkce stává přímo součástí samotného vědeckého postupu: o historii byla, jak víme, často slovována teze, že je na samém rozhraní mezi uměním a vědou.

Přístupme nyní ke vztahu mezi funkcí estetickou a magicko-náboženskou. Tento vztah je obzvláště těsný pro příbuznost obou funkcí, o které jsme výše mluvili (obě totiž mění skutečnost, které se zmocnily, ihned, v témž okamžiku, ve znak). Mnohdy nelze ani jednu od druhé odlišit: tak např. v primitivní ornamentice zcela splývají; vzpomeňme dále tak těsného sepětí mnohých kultů s uměními výtvarnými, náboženských kořenů divadla. Ba stává se dokonce, že mezi obojí funkcí vzniká konkurence, že funkce estetická se pokouší substituovat funkci náboženskou — odtud prudké reakce proti umění v kostele, jako byla Savonarolova; také esteticky motivované náboženské citění romantiků jako Chateaubriand.

Vyslovili jsme v posledních větách několikrát již slovo „umění“, ačkoli šlo hlavně o to ukázat, do jaké míry estetický postoj proniká vším konáním člověka, právě i mimouměleckým. Umění tvoří skupinu samo pro sebe. Tu nejde již o jevy, které funkci estetickou získávají jen jako průvodnou vedle funkce hlavní, a někdy ji získávají i náhodně, ale o produkty vytvářené se záměrem, aby estetická působnost byla hlavním jejich úkolem. Bylo by ovšem mylné domnívat se, že umění nenáleží proto do kapitoly: estetickéno a život, že je něčím jako tichou oázou estetické kontemplace stranou vlastního životního dění. Vyžadovalo by zvláštní úvahy vypočíst všechny svazky umění se životem, všechny zásahy umění do proudění a vývoje mimoestetických funkcí i naopak všechny zásahy mimoestetických funkcí a zájmů do vývoje umění. Proto jen některé příklady. Především vplývá koneckonců každé z umění nějakým způsobem samo v oblast funkcí praktických, nejtypičtějších to projevů toho, čemu říkáme „život“, „denní život“. Charakteristické je po této stránce postavení architektury. Všechno, každá budova počínaje stodolou a konče katedrálou, je výtvor sta-

vitelský. Spor, kde v této předlouhé stupnici začíná umění a přestává tvorba převážně prakticky orientovaná, zůstává věčně nerozhodnut, ba bylo by možno tvrdit, že neustálé kolísání jeho přechodných stadií je jedna z nejsilnějších vývojových pružin architektury. Jak známo, prošla nedávno architektura, její teorie i praxe, obdobím, vlastně dosud plně neskončeným, kdy byla estetická funkce z architektury vymýtána vůbec a nadobro, kdy účelnost, rozumí se praktická účelnost, byla prohlašována ze jediné rozhodující kritérium dokonalosti stavitelského výtvaru. Ukázalo se však v architektonické praxi záhy, že se leckdy za zdánlivou účelností kryly, pro původce samého neuvědomělé, snahy o dokonalost estetickou, ba přiházelo se občas i to, že budova ukončená a uvedená v užívání ukázala některé závady, jež se při bližším přihlídnutí objevily přehnaním zdánlivé účelnosti ve prospěch estetické účinnosti budovy. Brzy začala také teorie architektury poukazovat k tomu, že vedle hmotných potřeb (např. dostatek prostoru a možnost nenuceného pohybu v něm) má člověk budovy užívající i stejně naléhavé potřeby a požadavky rázu „psychického“, k nimž bezesporu patří také potřeba estetického uspokojení. A v době nejposlednější jsme svědky toho, že samy nejpovolanější instance, architekti umělci, počínají uvažovat o praktické potřebě a praktickém zdůvodnění ornamentu, tedy nejzřejměji estetického prvku stavitelství. Tento příklad, jež jsme pro názornost probrali poněkud podrobněji, ukazuje nám nad jiné zřetelně, že ani umění, tvorba, jejímž charakteristickým znakem je převaha estetické funkce nad ostatními, nestojí mimo oblast praktického života. Zcela podobně bylo by lze ukazovat např. na divadle, do jaké míry je toto umění součástí životního provozu. Stačí vzpomenout např. na české divadlo 1. pol. 19. století, na snažení o samostatné české divadlo, na usilování o první velkou českou scénu, aby se stalo zřejmým, jak bohatá směs zřetelů praktických (např. zřetel národně buditecký, zřetel národně výchovný atd.) zde působila vedle zřetele estetického, ba převažovala nad ním. A literatura? Připomínám spíše jen anekdotickou narážkou Petra Bezruče, stěžujícího si, a to velmi útočně, např. v básni *Čtenáři veršů*, na ty, kdo jeho básně chtějí pojímat jako estetické výtvarny pomíjejíce prakticky zaměřený protest, jež tyto básně vyjadřují.

Avšak ani tehdy, když umění zůstává upjato k svému bytostnému určení, k působení estetickému, nevyřaduje se tím z životního

kontextu. Existují-li období, která zdůrazňují odloučenost umění od běžného života, je třeba tento jejich protest proti souvislosti umění s životní praxí chápat jako vývojový výkyv proti krajnosti opačné, proti rozplývání se umění v činnostech a zájmech mimo-uměleckých. Mezi uměním a životní praxí je ovšem stále napětí, ba nikdy neukončený spor. Avšak právě toto napětí činí umění stále živým kvasem lidského života.

Viděli jsme tedy, že estetické, estetický postoj a estetická funkce bez ustání prostupují život, že není v životním kontextu místa, na které by estetická funkce nemohla proniknout. Estetické není tedy pouhou pěnou, pouhou ozdobou života, ale důležitou složkou celkového životního dění. Proč jsme toto vše vykládali, majíce mluvit nikoli o esteticku, ale o estetice? Proto, že bylo třeba narysovat základnu, na které se estetika, věda o estetickém postoji a o estetické funkci, může v životě uplatňovat. Právě proto, že se estetické projevuje tak široce a mnohotvárně — a lze říci, že v moderním životě, kladoucím tak značný důraz na estetickou kulturu, se začíná uplatňovat mnohem viditelněji než v dobách ještě nedávných —, potřebuje opory v teorii. Řekli jsme již, že estetika dnešní není věda normativní, která by chtěla rozhodovat, co je krásné a co ošklivé, co vkusné, co nevkusné, co esteticky vhodné a co nikoli. Dodejme k tomu, že dnešní estetika, nazírajíc na záležitosti své oblasti pohledem nepředsudčným, došla dokonce k názoru, že v končinách tzv. nevkusů nebo vkusů neškoleného — často jen zdánlivě neškoleného — mají leckdy své kořeny vrcholné estetické projevy. Historicky poučena uvědomuje si, že hranice mezi vkusem a nevkusem jsou leckdy diktovány jen dobovou konvencí: lidové umění, které romantism vyzvedl a jež se od té doby ukázalo tak mnohonásobným oplodnitelem umělecké tvorby, bylo před romantismem pokládáno za divočinu vážné pozornosti nehodnou. Za lidovým uměním vztyčila se pak z temnot i jiná, dočasně ještě opovrženější území estetická, jako je např. jarmareční píseň nebo malířství vývěsních štítů. Stojíme-li před obrazy Henri Rousseaua, můžeme být důvodně na pochybách, co do jeho malby přešlo z lidové primitivní tvorby a co z monumentálního chtění velkých mistrů evropského malířství.

Je tedy dnes méně než kdy jindy doba, kdy by si estetika chtěla a mohla usednout na soudnou stolicí, překračujíc tak své nejby-

tostnější určení vědy zjišťující, vykládající a odhalující zákonitost estetického dění. Také toho je si dnešní estetika vědoma, že objevy v oblasti estetična mohou mít zdroj toliko v tvorbě esteticky zaměřené, ať již umělecké, nebo mimoumělecké. A zcela rozhodně odmítá myšlenku, leckdy naznačovanou, leckdy i bezostyšně a naplno vyjadřovanou, aby přejala úkol dodavatelky receptů, jak se mají dělat básně nebo dramata. Po tolika záporech je ovšem záhodno říci i klad: poznání sice nepředbílá vývoj a nesoudí spokojujíc se svým úkolem vlastním bytí právě poznáním, zápasem o teoretické zvládnutí skutečnosti, avšak přitom, byť leckdy bezděky, zasahuje do praxe stále. Vezměme např. snahy o estetickou kulturu, které se čím dále tím naléhavěji hlásí v době, jež směřuje k co nejširší sociální základně všeho kulturního snažení: kultura jazyka, kultura bydlení, kultura uměleckého vnímání atd. Jako každá výchova potřebuje i tato své solidní teoretické báze. Je marné vykládat někomu, že má mít zájem o to, aby se krásně vyjadřoval, neumožníte-li mu pohled do jemné a složité výstavby jazyka, nepoučíte-li jej o tom, jakým způsobem se na jejích jednotlivých složkách zachycuje estetická funkce a jakým způsobem tato estetická funkce zvyšuje netoliko estetickou dokonalost, ale i praktickou užitečnost jazykového projevu. Jsou však i jiné cesty, kterými estetika prolíná do estetické praxe. Vezměme např. sám vztah k uměleckému tvoření. Je ovšem pravda, jak již řečeno, že sotva skutečně tvůrčí umělec bude si přát, aby mu někdo do tvoření mluvil. Je tu však ještě jiná možnost styku teorie umění s uměleckou praxí, která byla kdysi, a nepříliš dávno, formulována samým umělcem takto: jakmile jsou rozumově objasněny principy, kterými se umělec řídil při své tvorbě podvědomě, pocítí umělec naléhavě potřebu jít výš, přesáhnout to, co je napříště přístupno každému epigonu. Tedy negativní styk mezi uměním a estetikou, ale přece styk intenzivní, ba dalo by se říci, že ideální případ možného vzájemného styku. Slyšeli jsme ostatně zcela nedávno stesk mladé básnické generace — nevím ovšem, zda příliš udatný a sebevědomý stesk —, že nemá mezi sebou vrstevnických teoretiků.

O takovéto styky s uměním dělí se ovšem estetika s teoriemi jednotlivých umění. Není tu pevné hranice; mluvívá se i o teorii básnictví jako o estetice básnictví. Estetika sama, jako obecná filozofie estetična, má ovšem funkci spojovacího členu, a jak jsme viděli, přesahuje její zájem daleko oblast umění samého. Přesto

však nemůže se vzdát intimního vztahu k živému materiálu. Věcně budou se opakovat případy, že estetické systémy, třebaže obsahující celou šíři estetična, jsou budovány zejména na předpokladech jistého umění: jsou estetické systémy zřejmě budované na literatuře, jako u nás Durdíkův, jiné zakládající se v poslední instanci na hudbě, jako u nás Hostinského.

A tak stojí estetika na přemnohých rozhraních: má vztahy k různým oblastem praktického života, vztahy k umění a uměleckému tvoření, vztahy ke konkrétním vědám o jednotlivých uměních. Přidejme ještě vztahy, aktivní i pasivní, k mnohým vědám, jejichž vlastním materiálem estetično není, jako psychologie, sociologie, lingvistika. Vztahy ty jsou leckdy — v leckterém vývojovém období — tak úzké, že dokonce nejednou ohrozily samu svébytnost estetiky: jednou zdálo se, že estetika zmizí pohlcena psychologií, jindy opět byla na skoku rozplynout se v sociologii, jindy zas, u Croceho, byla, aspoň anticipací, ztotožněna s lingvistikou. Vyšla však pokaždé, z každého takového zdánlivě smrtícího objetí, obnovena a potvrzena v své autonomnosti. Dnes, kdy se po delším vývoji datujícím se asi od počátku tohoto století pevně opřela o pojmy estetické funkce a znaku, stojí pevněji v své svébytnosti než kdy jindy předtím, a netoliko přijímá od sousedních věd, nýbrž i sama dává. Psychologii vychází vstříc tím, že prokazuje rozdíl mezi autentickým dokumentem a projevem esteticky záměrným, jenž dříve, než může být psychologií využit, musí být rozanalyzován estetiky, aby se ukázalo, jaký podíl na něm má dokumentárnost a jaký estetiky záměrná deformace skutečnosti. Že se ovšem i dnes často píší studie, které pokládají umělecké projevy za autentický materiál např. pro studie psychiatrické, za to nemůže dnešní stav estetiky, nýbrž spíše ten, komu tento stav dosud nepronikl k vědomí. Příspěvek estetiky k sociologii nezáleží jen v tom, že společně se sociologií, ale poněkud z jiného stanoviska promyšlí otázky vztahu mezi uměním a společností, nýbrž i v tom, že estetika poukázala k faktu, že podobně jako společnost se člení ve vrstvy, člení se i umění, ba vůbec celá oblast estetična v jednotlivá „patra“ (umění „nízké“ a „vysoké“, v každé této oblasti pak ještě další rozvrstvení), a že toto rozvrstvení umění má jistý, daleko však ne přímý vztah k rozvrstvení společenskému. Tímto zjištěním otevřela se celá velká problematika, jejíž propracování a promyšlení dnes ještě daleko není ukončeno. Lingvistice

podává dnešní estetika ruku v otázkách jazykového estetického a básnického jazyka: ukazuje se — těm, kdo jsou ochotni vidět, stále jasněji —, že estetika, která pohlíží na jazyk ze stanoviska estetické funkce, může vidět velmi zřetelně právě dynamiku jazykového systému, neboť jazykové estetické, právě za účelem obnovy estetického účinku, přeskupuje bez ustání sklad jazykového systému, staví do popředí jednu tu, jindy onu jeho složku, a dává tak zahlédnout mnohé jevy a mnohé jazykové děje, jež při praktickém užívání jazyka jsou zastíněny sdělovacím úkolem jazykového znaku. Nezapomeňme konečně na zavrcholující vztah, jenž estetiku poutá k oné oblasti teoretického myšlení, z níž estetika vzešla a ke které se vždy znovu vrací, totiž k filozofii. Bylo nedávno poukázáno k tomu, že estetická funkce tvoří integrující součást postupu filozofického myšlení, a bylo konkrétně ukázáno (Ch. Lalo), že mnohé vlastnosti filozofických systémů, mnohé spoje poutající navzájem součásti jejich složité výstavby, jsou mnohem spíše rázu estetického než logického. Tolik po „formální“ stránce výstavby filozofických systémů; že i tematicky, jakožto předmět přemýšlení, má estetické významnou roli ve filozofických systémech, ukazuje systém Schopenhauerův, v němž estetické připadá úkol jednoho ze základních metafyzických principů: estetické jeví se tu jako protiklad vůle, jež podle Schopenhauera zakládá podstatu veškerenstva. Jaký však je vztah mezi estetikou a filozofií ze stanoviska dneška, chudého na všeobjímající filozofické systémy? Není-li systémů, vystupují tím zřetelněji na povrch jednotlivé aktuální, leckdy palčivé problémy, jež připlavuje jak sám svébytný vývoj filozofie, tak i celkové dobové dění. A k mnohým těmto problémům má ze svého stanoviska a ze stránky svého materiálu co říci i estetika. Tak např. není nikterak nahodilé, že v posledních letech vystoupil estetice na obzor s velkou naléhavostí problém estetické normy a estetické hodnoty, otázka univerzálnosti a nadčasovosti nebo naopak proměnlivosti estetické hodnoty atd. V téže době se zcela nezávisle na tom objevily docela stejné problémy stejně naléhavě i v jiných končinách filozofického myšlení: ve filozofii v užším slova smyslu, ve filozofii jazyka, ve filozofii práva atd. Takový je tedy podíl estetiky na myšlení filozofickém a takové jsou možnosti jejího aktivního zásahu do rozvoje tohoto myšlení.

(1942)

ÚKOLY OBECNÉ ESTETIKY

Vzájemné sepětí jednotlivých věd a souběžnost jejich cíle jsou dnes pocítovány velmi intenzivně. Příčinou toho je metodologický převrat, který v posledních desetiletích zasáhl vědeckou práci v samých jejích základech. Nejzákladnější vědecké pojmy daly se v pohyb, tak sám pojem příčinnosti, nejjobecnější to vzorec vztahů mezi věcmi. Předchozí, pozitivistické období vědního vývoje stálo ve znamení bezvýjimečné jednosměrné kauzality: jevy řadí se podle něho k sobě v nekonečný řetěz příčin a následků, řetěz, ve kterém aktivita připadá vždy příčině, pasivita následku. Nejen jevy světa hmotného, ale i sama kulturní tvorba jeví se podřízeny tomuto bezvýjimečnému řádu. Tak např. stav umění v jisté době a u jistého národa byl Tainovi a jeho škole nutným následkem stavu společnosti, jejích názorů a zvyklostí, které opět se jeví jako podmíněné vlivy přírodními atd. V posledních dobách se však v protikladu k tomuto názoru stále důrazněji uplatňuje přesvědčení, že dění v oblasti kulturní není řízeno jednostrannou závislostí jedněch jevů na jiných, ale vzájemnou souvislostí jich: jev nepodléhá jen pasivně jinému, ale působí na něj zároveň i aktivně. Jestliže se tedy např. umění vyvíjí zčásti pod tlakem vládnoucích společenských názorů, působí zároveň svým vývojem vlastním i aktivně na jejich rozvoj — mezi oběma stranami je tak stálé napětí, při kterém během doby převažuje jednou ta, podruhé ona strana. To je ovšem pro vědy zcela jiný pracovní předpoklad než kauzalita, která napříště zůstává omezena na oblast dění přírodního — ani tam ostatně nezůstalo její panství bez úhony. Nahrazení pojmu kauzality pojmem vzájemné souvislosti není však jediný

případ radikální přeměny základních pojmů ve vědách, zejména kulturních. Bylo by třeba promluvit ještě o pojmu funkce, znaku, struktury, z nichž každý svým způsobem přispívá k přerodu, jež kulturní vědy v dnešní době prožívají. Nám však nejde o obecnou charakteristiku tohoto přerodu, nýbrž o jeho odraz v dnešním stavu jediné vědy, estetiky. Úvodem chtěli jsme jen poukázat k okolnosti, že pohled dnešní vědy na svět, a zejména právě na oblast lidské tvorby, se vyznačuje energetičností: při pojetí kauzalistickém byla možná svobodná iniciativa jen na začátku řady — další sled faktů byl již mechanicky nutný; při pojetí dnešním, které vychází z předpokladu *vzájemného* působení jevů, je *každá* další etapa současně i nutná i nahodilá — nutná potud, pokud se zakládá na etapě předchozí, nahodilá a tedy nepředvídatelná proto, že nelze předem uhádnout, která z obou sil navzájem na sebe působících v dané chvíli převládne. Je jasné, že takto radikální přerod zásadního stanoviska musil se projevit závažnými důsledky v celém postupu vědecké práce i v jeho výsledcích.

Docházíme nyní k otázce, jak se tento přerod projevuje v dnešním stavu estetiky. Vezměme si pro větší názornost za východisko onu podobu, v jaké se estetika jeví zrakům širší veřejnosti. Estetika bývá zde podnes pojímána jako věda o kráse — přitom ovšem s jistým podivem, že se ještě dnes najdou lidé, kteří se pokládají za oprávněny předpisovat jiným, co je třeba za krásné pokládat. Nuže, poznamenejme především, že pojem krásy doznal v estetice za poslední doby značné omezení a že byl zcela vysunut ze svého vedoucího postavení. Dokud byla estetika budována na pojmu krásy, byla krása pojímána jako vznášející se nad věcmi, nezávislá na každé jednotlivé z nich a jen nedokonale jimi uskutečňovaná. V své dokonalosti sídlí krása takto pojatá v transcendentnu, po platonsku řečeno v říši idejí. Toto metafyzické pojetí krásy utrpělo první úraz, když se v druhé polovině minulého století pokusila estetika psychologická — zčásti přímo experimentální — najít základ a pravidla krásy v lidské přirozenosti: vycházela z předpokladu, že se všem lidem musí líbit tytéž věci, protože jsou právě lidmi, protože jejich zrak, sluch atd. jsou stejně ustrojeny. Úsilí toto, třebaže svrchovaně důležité pro další vývoj, ztroskotalo, nebo lépe: překonalo samo sebe: zkoumání, které mělo dokázat totožnost úsudku ve všech věcech krásy u nejrůznějších lidí, tuto totožnost popřelo. V dalším vývoji pak učiněn

krok rozhodující: místo pojmu krásy, diskreditovaného experimentálním zkoumáním, stal se osnovným pojmem estetiky pojem estetická, estetického postoje, estetického nastrojení. Již slova „postoj“ a „nastrojení“ zdůrazňují, že estetická je — na rozdíl od metafyzického pojmu krásy — úplně zakořeněno v člověku. Nevznáší se nad věcmi, ale je obsaženo v poměru, který člověk k věcem zaujímá tím, že je pozoruje nebo že je tvoří. V každém lidském úkonu je trojí stránka: praktická, teoretická a estetická, jinými slovy: každý lidský úkon i jeho výsledek mají nutně a bytostně trojí základní funkci: praktickou, teoretickou a estetickou. Funkce praktická je nejzákladnější, z ní vzhází lidské jednání umožňující život člověka; důraz při této funkci spočívá na vztahu mezi jednajícím subjektem a věcmi. Vůle subjektu se do světa věcí promítá jako cíl jednání, věc pak se jeví pouhým prostředkem k dosažení cíle, nástrojem jednání. Proto ze stanoviska praktického nastrojení vnímáme jen ty vlastnosti věcí, které se s užítkem uplatňují při usilování o dané cíle. O praktickém postoji platí duchaplné slovo filozofovo: „Vidím a slyším z vnějšího světa jen to, co mé smysly z něho vybírají za tím účelem, aby řídily mé jednání; i ze sebe samého znám jen to, co má podíl na mém jednání. Mé smysly a mé vědomí poskytují mi obraz skutečnosti jen v praktickém zjednodušení.“ Avšak i druhý z trojice základních postojů, postoj teoretický, zjednodušuje skutečnost. Na rozdíl od postoje praktického směřuje sice k nejradikálnějšímu vyloučení subjektu (odtud objektivita vědeckého aktu poznávacího), avšak to, co zdůrazňuje, nejsou jednotlivé věci samy o sobě, ale vzájemné vztahy věcí. Posledním cílem vědeckého poznání je zákon (např. zákon přírodní), jenž vyslovuje co možná obecnou a bezvýjimečnou platnost jistého vztahu bez ohledu na konkrétní vlastnosti věcí, které do takového vztahu vstupují, přihlížeje jen k oné vlastnosti, jež je pro daný vztah důležitá. Konkrétní skutečnost věci je dána ovšem teprve celým nekonečně rozmanitým souborem jejich vlastností — ten však zůstává mimo zorné pole badatelovo; vrcholu přesnosti dosahuje vědecké poznání v matematice, která nedbá vůbec *kvality* jednotlivých věcí a přihlíží toliko k jejich množství. Teoretický postoj zjednodušuje tedy vidění skutečnosti v jistém smyslu ještě radikálněji než postoj praktický. Třetí ze základních postojů je postoj estetický, a jedině on přihlíží především k věci samé, k věci jakožto jednotlivině, jako k nevyčerpatelně rozmani-

tému souboru vlastností. Věc není tu pojímána ani jako prostředek k cíli, ani jako pouhý podklad vztahů, ale jako cíl sama o sobě, a proto mluvívá se o samoučelnosti estetična. Pro ni bývá estetično leckdy prohlašováno za cosi nadbytečného, za luxus nesouvisící se základními životními zájmy člověka. Řekli jsme však již výše, že estetický postoj je — stejně jako oba ostatní — zjevně, nebo aspoň potenciálně přítomen při *každém* lidském úkonu, při *každém* aktu vnímání nebo tvoření. O aktu tvoření lze dokonce tvrdit, že čím méně očekávaný je jeho výsledek, tím nutnější je účast estetického postoje při něm, a to i tehdy, jde-li o nejpraktičtější druhy tvoření, jako např. o tvoření technické. O praktickém postoji bylo řečeno, že zjednodušuje věc toliko na ony její vlastnosti, které jsou užitečné k dosažení daného cíle. Má-li však být dosaženo cíle nového, nebývalého — a v tom je podstata praktického tvoření —, musí být využito nové, dosud přehlížené stránky skutečnosti, a objevit ji je schopen právě jen postoj estetický. Podobně dala by se ukázat nutná přítomnost estetického postoje i při tvorbě teoretické, vědecké. Avšak i takové činnosti, praktické a teoretické, jež nelze nazvat tvořením, nýbrž spíše opakováním navyklého, nesou leckdy zjevné stopy přítomnosti estetična. Pro svou všudypřítomnost je tedy estetično mocným činitelem životního dosahu. Uvědomivši si šíři estetické oblasti, pokládá dnešní estetika za svůj úkol zjišťovat estetično ve všech jeho podobách a zakukleních i zkoumat dynamiku jeho vztahů k postoji praktickému a teoretickému. Znamená to veliké rozšíření oblasti jejích zájmů i přímé včlenění estetiky do životního koloběhu: před očima estetikovými střídají se móda, tělesná výchova, formy společenského styku, produkce průmyslová i řemeslná stejně jako věda, filozofie, náboženství. Ve všech těchto končinách a mnohých jiných ještě objevuje se estetično jako jedna z velmi podstatných, byť často skrytých hybných sil. Lze-li tuto snahu o rozšíření poznávacího zájmu nazvat zápasem, je to zápas radostný, neboť je vždy radostnější vidět vědu jako staveniště plné ruchu než jako budovu dokončenou sice, ale stárnoucí. Nejsme však ještě u konce své přehlídky. Zbývá ještě druhá její část, stejně podstatná. Řekli jsme již, že účast jednotlivých základních postojů není při všech lidských činnostech stejná. Jsou činnosti s funkcí převážně praktickou, jiné s funkcí převážně teoretickou, a při jiných koneč-

ně převažuje funkce estetická. Oblast činností a výtvorů s funkcí převážně estetickou nazýváme uměním — a to ovšem patří také do zájmové oblasti estetiky. Není zde možné rozvíjet celou složitou problematiku umění, jak se jeví dnešní estetice. Nutno však aspoň naznačit, že dnešní estetika přihlíží především k *dílu* uměleckému jakožto věci, která je určena k tomu navozovat estetický postoj, a nikoli k tomu, co je okolo díla. Poznání díla buduje se pak ne na nezachytitelném duševním stavu, z kterého dílo vzešlo nebo ke kterému dává podnět, ale na objektivní výstavbě díla, určené k tomu, aby navozovala estetický postoj v každém, kdo je schopen umělecké dílo chápat jako právě umělecký výtvor. Záměrné utváření díla jeví se dnešní estetice jako souhra sil, kterými dílo na člověka působí, jako struktura, v níž každá reální vlastnost díla jako věci nabývá platnosti energie a vstupuje ve vzájemné napětí s vlastnostmi jinými: je napětí mezi barvami obrazu navzájem, napětí mezi barevnou skvrnou a linií, která ji ohraničuje, mezi barvou a plochou, na které je barva nanesena, mezi barvou na obraze a skutečnou barvou zobrazeného předmětu, mezi barvou a námětem obrazu. Žádná vlastnost není z této souhry vyloučena: některé se v ní ovšem uplatňují pasivněji, jiné aktivněji, ale tato pasivita a aktivita jednotlivých složek se během vývoje vyměňují, takže např. jednou barva ovládá linii (udávajíc sama obrysy), jindy linie barvu, jindy konečně se barva v linii přepodstatňuje vytvářejíc barevný obrys atp. Struktura umění je tedy v stálém pohybu. Pro estetiku je zde ovšem spousta úkolů počínajíc rozlišením jednotlivých složek uměleckého díla a končíc vzájemným srovnáváním umění jednotlivých (básnictví, hudba atd.), z nichž každé opět představuje jednu ze sil skládajících se ve strukturu vyššího řádu, jež je umění vůbec. Taková je za dnešního stavu nejdůležitější perspektiva estetiky v oblasti umění: estetika směřuje k tomu, aby se stala srovnávací teorií umění, jež by srovnáváním různorodých uměleckých projevů odhalila základní zákony umělecké tvořivosti a s nimi zčásti i zákony lidské tvořivosti vůbec. I zde, na poli umění, shledáváme tedy dnešní estetiku uprostřed úkolů teprve načrtnutých, ale zdaleka nedokončených, také zde lze právem mluvit o radostném zápase. Jaký je na něm podíl estetiky české? Řekněme jedinou větou, že díky předchůdcům, z nichž zvláště jména Hostinského, Durdíkova, Šaldova a Zichova nesmí být

zapomenuto, dospěla česká estetika z vlastní síly k soustavnějšímu promyšlení svých soudobých zásad a základů, než jakého bylo dosaženo kdekoli jinde.

(začátek 40. let)

ESTETICKÁ FUNKCE, NORMA
A HODNOTA JAKO SOCIÁLNÍ FAKTY

PŘEDMLUVA

Pojednání, které zde v knižní formě předkládáme, bylo již zčásti uveřejněno v revui *Sociální problémy* (roč. 4, 1935), kde vyšly pod názvem *Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty* jeho první dvě kapitoly. Další dvě, třetí a čtvrtá, vycházejí poprvé v této knize.¹⁾ Různá doba otištění i vzniku jednotlivých částí práce neznamena však její obsahové rozpolcení. Pojmy estetické funkce, normy a hodnoty jsou tak těsně spjaty, že jsou vlastně jen trojím aspektem estetická; proto pojednání o kterémkoli z nich bez ostatních dvou bylo by nutně neúplné. Každý z nich má však svou osobitou problematiku; tím je dáno trojstupňovité uspořádání studie (čtvrtá kapitola má ráz resumující).

Je třeba říci úvodem několik slov o záměru, z kterého přítomná práce vzešla. Předcházela jí řada studií, založených na konkrétním materiálu, zejména literárním, avšak směřujících pokaždé k obecným závěrům; ústředním zájmem byla tu stále snaha po odhalení základních principů stavby uměleckého díla. Je přirozené, že se základní noetické stanovisko — ač se v podstatě nezměnilo, setrvávajíc při imanenci, tj. *vnitřní* zákonitosti vývoje umělecké struktury — během doby vyvíjelo. Jestliže zpočátku nastal příklon k teoretickým zásadám ruského formalismu, hájícím důsledně pojatou autonomii umění vzhledem k jevům jiných vývojových řad, s nimiž umění přichází ve styk, stávalo se čím dál jasnějším, že i důsledně dodržovaný předpoklad vývojové imanence dovoluje, ba vyžaduje přihlížení k souvztažnosti umění s těmito jinými

1) Tj. v prvním knižním vydání v r. 1936. (Pozn. vyd.)

řadami. Je ovšem třeba mít stále na zřeteli, že proti zásahům zvnějška, které neustále projevují snahu vyvést vyvíjející se řadu z totožnosti se samou sebou, působí vždy její vnitřní setrvačnost, která identitu udržuje; jen tak lze pochopiti vývoj jako zákonité dění. Jako příklady obou postupných etap lze uvést formalistickou studii o Máchově *Máji* z r. 1928 (*Práce z vědeckých ústavů Filozofické fakulty Karlovy univerzity* 20) a strukturalistické pojednání o Polákové *Vznešenosti přírody* z r. 1934 (*Sborník filologický* 3. třídy České akademie, roč. 10). Třebaže první z nich vychází ze stanoviska čisté autonomie básnictví, kdežto druhá počítá se souvztažností literatury s jinými vývojovými řadami, zejména pak s vývojem společnosti, nejsou tímto domyšlením noetické základny nikterak ohroženy konkrétní výsledky práce starší, a oběma studiím zůstává společné stanovisko vývojové imanence.

Jakmile byl tímto způsobem odstraněn z cesty předpoklad neprodyšné odloučenosti literatury od okolních jevů, objevila se nutnost přihlížet především k vývoji celkové oblasti umění, v jejímž kontextu se všechna jednotlivá umění vyvíjejí, působíce na sebe navzájem (takže vývoj jednoho z nich nemůže být úplně pochopen beze zřetele k souběžnému vývoji ostatních; srov. např. z poslední doby vliv vývoje filmu na vývoj divadla a naopak). Ježto však i hranice oddělující celou oblast umění od mimouměleckých jevů estetických jsou vývojově proměnlivé, bylo dále nutno zabývat se poměrem umění k estetickým jevům mimouměleckým. Avšak ani celková oblast jevů estetických, ať uměleckých, ať mimouměleckých, není izolována od širé říše jevů ostatních, zejména od všech druhů a produktů lidské činnosti; ukázalo se proto nutným obrátit zřetel i k postavení funkce estetické mezi ostatními funkcemi, jichž jevy, zejména kulturní v nejširším slova smyslu, mohou pro člověka nabývat. Teprve noetické pozadí takto rozšířené umožnilo návrat ke klasickým, ale po jistou dobu přehlíženým problémům filozofie umění, totiž k otázce estetické normy a hodnoty. Východiskem studie ovšem učiněn rozbor estetické funkce, která zároveň zařazuje estetično mezi jevy sociální a zdůrazňuje svým energetickým charakterem nepřetržitost imanentního vývoje estetické oblasti.

Je přirozené, že cestou k přítomné studii i při práci o ní se autor častěji setkal s názory cizími, tak např. s teorií směru Dessoirova, domyšlenou do důsledku zejména E. Utitzem, již připadá

zásluha, že — po iniciativě Guyauově — definitivně rozšířila obzor estetického zkoumání na oblast estetična v širokém slova smyslu; také několikrát nastala příležitost dovolat se tvůrčích umělců, kteří, řešíce problémy blízké vlastní tvorbě, dospívají mnohdy k obecně platným poznatkům. Tak např. jsou důležité teoretické formulace básníka O. Wildea, jenž v souvislosti se symbolickým pojmáním umění jemně vycítil jeho znakovou (sémiologickou) povahu; jako další příklad lze uvést zájem, jež bratři Čapkové věnovali perifernímu umění, dotud přehlíženému, ačkoli je stálým vývojovým soupeřníkem umění „vysokého“, netoliko přejímajícím, ale také navzájem vysoké umění ovlivňujícím, takže bez něho dějiny umění nemohou být pochopeny v celé své složitosti. Zejména však je třeba uvést dva zjevy spojující umělecké tvoření s teoretickým zkoumáním umění, F. X. Šaldu a O. Zicha, jejichž vědecké výboje byly autorovi východiskem od samých počátků vědecké práce.

Pokud se přítomná studie k cizím názorům přiblížila, uvedeny příslušné citáty a odkazy. Hlavní snaha autora však byla podat systematický náčrt vlastního pojetí některých základních problémů estetiky. Proto se nezdálo účelné podávat kritiku — ať příležitostnou, ať systematickou — cizích názorů: příležitostná kritika je vždy ohrožena nebezpečím deformace cizích myšlenek, vytržených z původního kontextu; soustavný přehled prací a názorů o poměrech mezi uměním a společností jednak byl již častěji podán,²⁾ jednak by pokus o něj v přítomné knize znejasnil hlavní směrnici, kterou je řešení několika problémů *obecné* estetiky ze stanoviska sociologie, nikoli však kritika metod *konkrétní* sociologie umění, dosud značně nevyjasněných, protože kolísajících mezi kauzálním a strukturálním pojetím vztahu umění a společnosti. Přítomná práce značí pro autora toliko první úsek cesty k dalším problémům filozofie umění, nejdříve k otázce účasti individua na vývojovém dění a k problematice uměleckého díla jako znaku.

V Bratislavě v červnu 1936

2) Srov. např. H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au 19 siècle*, Paříž 1926, a H. Lützel, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, s. 59n.

Estetická funkce má důležité místo v životě jednotlivců i celé společnosti. Okruh lidí přicházejících v bezprostřední styk s uměním je sice silně omezen jednak poměrnou řídkostí estetické vlohky — neb aspoň jejím zúžením v jednotlivých případech na určité obory umění —, jednak závorami sociálního rozvrstvení (omezená možnost přístupu k uměleckým dílům i estetické výchovy pro některé vrstvy společnosti); avšak umění důsledky svého působení zasahuje i lidi, kteří k němu přímého vztahu nemají (srov. např. působení básnictví na rozvoj jazykového systému), kromě toho estetická funkce zabírá mnohem širší oblast působnosti než jen samo umění. Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce. Toto tvrzení neznamená panestheticismus, neboť: 1. se jím vyslovuje toliko obecná možnost, nikoli však nutnost estetické funkce; 2. není prejudikováno vedoucí postavení estetické funkce mezi ostatními funkcemi daných jevů pro celou oblast estetické funkce; 3. nejde o směřování estetické funkce s funkcemi jinými, popřípadě o pojímání funkcí jiných jako pouhých obměn funkce estetické. Hlásíme se jím toliko k názoru, že není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým ustrojením byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny. Na první pohled by se toto tvrzení mohlo zdát přehnané. Bylo by možno uvádět proti němu příklady věcí a aktů, které jsou zdánlivě estetické funkce nadobro neschopny (např. některé základní fyziologické úkony jako dýchání, nebo zase velmi abstraktní pochody myšlenkové), i naopak příklady jevů, které jsou k estetickému působení předurčeny celou svou stavbou, jako zejména produkty umění. Moderní umění, jež počínaje naturalismem nevylučuje žádnou oblast skutečnosti při výběru témat a počínaje kubismem i směry jemu příbuznými v jiných uměních si neklade meze při volbě materiálu ani techniky, jakož i moderní estetika kladoucí velký důraz na širší estetické oblasti (J. M. Guyau, M. Dessoir a jeho škola i jiní) poskytly dosti dokladů toho, že estetickými fakty se mohou stát i takové věci, kterým bychom podle tradičního pojetí estetickou platnost nepřisuzovali; na ukázkou připomí-

nám např. výrok Guyauův: „Dýchat zhluboka, cítit, jak se krev očisťuje při styku se vzduchem, není to zrovna opojný požitek, kterému by bylo nesnadno odepřít estetickou hodnotu?“ (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*) nebo větu Dessoirovu: „Označujeme-li stroj, řešení matematické úlohy, organizaci jisté společenské skupiny jako věci krásné, je to víc než pouhá forma vyjádření.“ (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906). Lze však uvést i příklady opačné, že totiž umělecká díla, která jsou privilegovanými nositeli estetické funkce, mohou jí pozbyti a jsou buď ničena jako zbytečná (srov. zastírání starých fresk, sgrafit novým nátěrem nebo ohozením), nebo se jich užívá beze zřetele k jejich estetickému určení (srov. adaptace starých paláců na kasárny atp.). Existují ovšem — v umění i mimo ně — věci, které jsou svým ustrojením k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost umění. Avšak aktivní způsoblost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.; není v dějinách umění nouze o případy, kdy původní estetická, ba umělecká platnost jistého výtvaru byla znovu odhalena teprve vědeckým zkoumáním (srov. např. N. S. Trubeckoj: *Choženije Afanasija Nikitina kak literaturnyj pamjatnik*, *Versty*, roč. 1926, Paříž, nebo článek R. Jagoditsche: *Der Stil der altrussischen Vitae*, ve sbírce referátů 2. mezinárodního sjezdu slavistů, Varšava 1934).

Hranice estetické oblasti nejsou tedy dány realitou samou a jsou velmi proměnlivé. To se stává zřejmým zejména ze stanoviska subjektivního hodnocení jevů. Známe všichni ze svého okolí lidi, pro které všechno nabývá funkce estetické, a naproti tomu i takové, pro které funkce estetická existuje v míře minimální; ba víme z osobní zkušenosti, že hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsouce závislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady. Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů. Rozhraní mezi oblastí estetické funkce a jevů mimoestetických nebude

ovšem ani potom zcela určité, ježto účast estetické funkce je bohatě odstupňována a málokdy lze s úplnou jistotou usuzovat na úplnou nepřítomnost i nejslabších estetických reziduí. Bude však možnost zjistit objektivně — podle symptomů — podíl estetické funkce např. na aktu bydlení, odívání se atp.

Jakmile však přesuneme zřetel, ať v čase, ať v prostoru, nebo i jen od jednoho sociálního útvaru k jinému (např. od vrstvy k vrstvě, od generace ke generaci atp.), shledáme vždy, že se tím změní i rozložení estetické funkce a ohrazení její oblasti. Tak např. estetická funkce jídla je zřejmě silnější ve Francii než u nás; estetická funkce oděvu je v našem městském prostředí silnější u žen než u mužů, avšak tento rozdíl neplatí často pro prostředí, které se odívá lidovým krojem; také je odlišena estetická funkce oděvu podle typických situací platných pro jistý sociální kontext: tak bude velmi oslabena estetická funkce oděvu pracovního ve srovnání s oděvem slavnostním. Co se týče přesunů časových, lze uvést, že na rozdíl od dneška měl ještě v 17. stol. (v době rokoky) mužský oděv stejně silnou estetickou funkci jako ženský; v době po světové válce zabrala estetická funkce odívání i bydlení mnohem širší sociální rozlohu i větší množství situací než před válkou.

Při rozhraničování oblasti estetické od mimoestetické je tedy třeba mít vždy na mysli, že nejde o oblasti přesně oddělené a navzájem nesouvislé. Obě jsou ve stálém dynamickém vztahu, který lze charakterizovat jako dialektickou antinomií. Není možno zkoumat stav nebo vývoj estetické funkce, aniž si položíme otázku, jak široce (popřípadě úzce) je rozlita po celkové rozloze skutečnosti; jsou-li její hranice poměrně určité či splývavé; zda se projevuje rovnoměrně v celém zvrstvení sociálního kontextu nebo převážně jen v některých vrstvách a prostředích: to vše ovšem vzhledem k jisté době a jistému společenskému celku. Jinými slovy, pro stav a vývoj estetické funkce není charakteristické jen zjištění, kde a jak se projevuje, nýbrž i konstatování, v jaké míře a za jakých okolností je nepřítomna nebo aspoň oslabena.

Obrátíme nyní zřetel k vnitřní organizaci estetické oblasti samé. Naznačili jsme již, že je mnohonásobně rozrůzněna jednak podle intenzity estetické funkce u různých jevů, jednak podle rozložení této funkce vzhledem k jednotlivým útvarům daného společenského celku. Je však jistý předěl, který celou mnohotvárnou

oblast estetická rozpolcuje ve dva hlavní úseky podle toho, jaká poměrná závažnost připadá estetické funkci vzhledem k funkcím jiným: jde o předěl, který odděluje umění od estetických jevů mimoúmeleckých. Hranice mezi uměním a ostatní oblastí estetická, ba i jevy mimoestetickými, je důležitá netoliko pro estetiku, nýbrž i pro dějiny umění, neboť odpověď na ni má rozhodující význam pro výběr historického materiálu. Zdá se, že umělecké dílo je jednoznačně charakterizováno jistou fakturou (způsobem, jakým je uděláno). Ve skutečnosti však platí toto kritérium, a to ještě nikoli bez omezení,³⁾ toliko pro sociální kontext, kterému je (nebo bylo) dílo původně adresováno. Jakmile máme před sebou produkt spjatý svým vznikem se společností vzdálenou nám časově nebo prostorově, nemůžeme jej zařadit podle svého vlastního odhadu; zmínili jsme se již o tom, že mnohdy je třeba zjišťovat složitým vědeckým postupem, zda pro příslušný sociální kontext byl takový produkt uměleckým dílem; nikdy není totiž vyloučena možnost, že funkce díla byly původně zcela jiné, než jak se nám jeví ze stanoviska našeho systému hodnot. Kromě toho je vždy přechod mezi uměním a tím, co je mimo ně, nenáhlý, někdy téměř nezjistitelný. Vezměme za příklad architekturu: veškeré stavitelství tvoří nepřetržitou řadu od produktů bez jakékoli estetické funkce až k uměleckým dílům, a je mnohdy nemožno zjistit v této řadě bod, od kterého počíná umění. Přesně vzato, nelze jej vlastně zcela přesně zjistit nikdy, ani jde-li o stavitelství spjaté s naším vlastním sociálním kontextem; tím méně ovšem, jde-li o produkty pro nás exotické vlivem odlehlosti místní nebo časové. Je konečně ještě třetí obtíž, na kterou upozornil E. Utitz (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft* 2, Stuttgart 1920, s. 5), když praví: „Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert.“ Jinými slovy: otázka estetického hodnocení uměleckých děl je zásadně jiná než otázka hranic umění: i umělecké dílo, které ze svého stanoviska hodnotíme záporně, náleží do kontextu umění, neboť právě vzhledem k němu je hodnoceno. V praxi bývá ovšem velmi nesejná tato teoretická zásada zachovat, zejména jde-li o tzv. umění periferní nebo také, jak je nazval J. Čapek, o „nejskromnější umění“. Klademe-li vůči takovému produktu (např. „románu pro služky“ nebo obrazům na vývěsních tabulích) otázku, fungují-li

3) Srov. aféru Rodinovy sochy *L'age d'or*, které bylo zpočátku vytýkáno, že je pouhým odliškem skutečného těla.

jako umění, snadno se může přihodit, že zaměníme zjištění funkce s hodnocením.

Jak zřejmo, jsou přechody mezi uměním a oblastí mimouměleckou, a dokonce i mimoestetickou tak málo zřetelné a zjišťování jich tak složité, že opravdu přesné rozhraní je iluzorní. Je tedy třeba upustit od jakéhokoli pokusu o zjištění hranice? Cítíme přese všechno příliš zřetelně, že rozdíl mezi uměním a oblastí pouhých „estetických“ jevů je podstatný. V čem záleží? V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné. Proti tomuto tvrzení mohla by se ovšem uplatnit námitka, že i v umění bývá nezřídka estetická funkce, ať ze strany autorovy, ať ze strany publika, programově podřizována funkci jiné, srov. např. požadavek tendence v umění. Tato námitka však není průkazná: pokud je dílo spontánně zařadováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako případ normální. Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde vždy pocítována jako případ základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, tj. jako porušení stavu normálního. Tento poměr mezi funkcí estetickou a ostatními funkcemi umění vyplývá *logicky* z povahy umění jakožto oblasti jevů katexochén estetických.⁴⁾ Je konečně třeba připomenout, že předpoklad převahy estetické funkce má plnou váhu jen za provedené vzájemné diferenciací funkcí; existují však také prostředí, která důsledného rozrůznění funkční oblasti neznají, např. společnost středověká nebo folklorní; i v takových případech se sice vzájemná podřadnost a nadřadnost funkcí může vývojem přesouvat, avšak nikoli do té míry, aby některá z nich nadobro a zřetelně nad ostatními v jistém případě převládla.

4) K této větě a několika předešlým podotýkáme, že od případů kolektivně postulované nadvlády některé mimoestetické funkce je třeba odlišovat individuální odchylky podmíněné psychofyzickými dispozicemi jednotlivců; někteří vnímatelé čtou totiž román toliko pro poučení nebo pro citové vzrušení; obraz hodnotí toliko jako zprávu o skutečnosti. Pro vnímatele tohoto druhu nefunguje ovšem umělecké dílo jako umění, nýbrž jako jev buď úplně mimoestetický nebo esteticky toliko zabarvený, jejich poměr k umění není adekvátní a nemůže být normou.

Jde tedy opět o antinonii, obdobnou oné, kterou jsme zjistili na rozhraní oblasti estetické a mimoestetické: tam byl protiklad mezi úplným nedostatkem estetické funkce a její přítomností, zde je mezi podřizeností a nadřizeností estetické funkce v hierarchii funkcí. Oblast estetická není tedy roztržena ve dva navzájem neprodyšně oddělené úseky, nýbrž je jako celek ovládána dvěma protikladnými silami, které ji současně organizují i dezorganizují, tj. udržují v ní nepřetržitý vývojový pohyb. Pohlédneme-li na umění z této stránky, objeví se jako jeho základní úkol stále obnovování širé oblasti jevů estetických; podrobněji bude o této věci promluveno v druhé kapitole této studie, při probírání estetické normy.

Nelze jednou provždy stanovit, co uměním je a co nikoli. Uvedli jsme výše některé příklady nenáhlého přechodu nebo i kolísání mezi oblastí umění a tím, co je mimo ně. Nyní se pokusíme podat podrobnější výčet příkladů systematicky seřazených, aby zřetelně vysvitlo, jak mnohonásobně a mnohotvárně se právě v tomto přechodném území uplatňuje protiklad dvojí síly řídící vývoj i stav estetické oblasti:

1. Některá umění tvoří součást nepřetržité řady, v které se nacházejí také jevy mimoumělecké, ba mimoestetické. Jako příklad jsme uvedli architekturu; zcela podobné postavení má však i literatura. V architektuře s funkcí estetickou konkurují funkce praktické (např. ochrana před změnami povětrnosti atd.), v literatuře funkce sdělovací. Lze uvést i celý druh projevů jazykových umístěných na rozhraní mezi sdělením a uměním; je jím řečnictví. Vlastní cíl řečnictví, zejména jeho nejtýpějších útvarů, jako elokvence politická nebo církevní, je vliv na přesvědčení posluchačů, jehož nejúčinnějším jazykovým prostředkem je jazyk emocionální (určený k vyjádření citů). Ježto však jazyk emocionální — jako ustálená součást jazykového systému — dodává často tvárné prostředky básnictví,⁵⁾ přesunuje se řečnictví snadno, zejména některými svými druhy a v některých dobách svého vývoje, do území poezie tak daleko, že je pojmáno a hodnoceno jako umění; jsou ovšem naopak i druhy a období vývoje, které zdůrazňují sdělovací

5) Někteří lingvisté, např. Ch. Bally, ztotožňují dokonce, ovšem neprávem, jazyk básnický s emocionálním, přehlížejíce podstatný rozdíl mezi projevem samoučelným (básnictví) a sdělovacím (působení na cit).

ráz řečnictví. Podobné kolísání mezi básnictvím a sdělením charakterizuje i esej. Dokonce uvést lze v této souvislosti i některé druhy básnictví samého, k jejichž podstatě náleží kolísání mezi prvenstvím funkce estetické a sdělovací; jsou to zejména básnictví didaktické a románová biografie. Ostatně i předěl mezi veršovanou poezií a uměleckou prózou je do značné míry dán větším účastenstvím funkce sdělovací, tedy mimoestetické, v próze při srovnání s veršovanou poezií. — Ani v jiných uměních není převažha estetické funkce naprostá. Drama osciluje mezi uměním a propagací; historie stavby českého Národního divadla ukazuje zřetelně, že rozhodovaly motivy mimoestetické, zejména potřeba propagace národnostní. — Tanec jako umění souvisí těsně s tělesnou výchovou, jejíž funkce je hygienická, a vykazuje i takové útvary, kde tělesná výchova s tancem k nerozeznání splývá (škola Dalcrozova); vedle toho se v tanci, opět často jako silní konkurenti estetické funkce, uplatňují funkce náboženská (tanec obřadní) a erotická.

Přecházíme k uměním výtvarným mimo architekturu, o které již byla zmínka, tedy k malířství a sochařství. I zde existují, zcela mimo oblast umění, výtvořiny čistě sdělovací, např. obrazy a modely přírodovědné; jsou i případy takové, kde se funkce estetická uplatňuje jako druhotná vedle převládající funkce jiné, např. mapa jako dekorativní předmět, a konečně i takové, které se pohybují na samém rozhraní umění a oblasti dokonce mimoestetické, např. malířská, grafická a plastická reklama: plakát je sice záležitost zájmu mimouměleckého, neboť jeho hlavní účel je propagační; přesto však lze sledovat souvisle dějiny plakátu i jako jevu výtvarného. Existuje konečně druh malířství a sochařství již zcela uměleckého, k jehož podstatě přesto náleží kolísání mezi sdělením a samoúčelným projevem; je jím portrét, který je současně zobrazením osoby, posuzovaným podle kritéria pravdivosti, i uměleckou výstavbou bez závazného vztahu k realitě. Tím se portrét funkčně liší od obrazu neportrétního, třeba realisticky přepisujícího podobu modelu.

Docházíme konečně k hudbě. Zde se nejméně ze všech umění projevují přímé styky s oblastí mimouměleckou. Je to způsobeno zvláštním rázem materiálu hudby, tónu, který — jsa nezbytně pojímán jako součást tónového systému — obsahuje již sám v sobě zabarvení estetické; srov. Grillparzerovu známou novelu *Der arme Spielmann*, jejíž hrdina se uvádí v estetické vytržení hraním stále

téhož tónu. Přesto však lze nalézt případy, kdy estetická funkce je toliko funkcí průvodní, nikoli dominující; jsou to např. melodické signály (vojenské atp.), také polozpívané výkřiky reklamní (na nádražích, v ulicích), jejichž hlavním účelem je upozornit na zboží. Oscilace mezi převládáním funkce estetické a jiné se projevuje např. v hudbě pochodové nebo ve zpěvu provázejícím práci; v hymnách národních a státních konkuruje s funkcí estetickou symbolická, tedy odstín funkce sdělovací. Je konečně třeba připomenout mnohonásobnost a kolísavost funkcí hudebního folkloru, o němž zde ovšem není možno podrobně pojednávat.

2. Probrali jsme případy, kdy umění vyúsťuje v oblast jevů mimouměleckých, ba mimoestetických. Jsou nyní na řadě případy opačné; existují totiž i jevy zakořeněné svou podstatou mimo umění, které však k umění směřují, aniž se jím natrvalo stávají, tak např. film, fotografie, umělecké řemeslo, hortikultura. Nejnázorněji se směřování k umění projevuje ve filmu. Některými svými stránkami je film úzce spříbuzněn s několika uměním, zejména s epickým básnictvím, s dramatem, s malířstvím. V různých dobách svého vývoje se skutečně sblíží s tím, jindy s oním z nich. Kromě toho má i předpoklady k tomu, aby se stal uměním svébytným, které nadvlády funkce estetické dosahuje prostředky sobě vlastními. Chaplin vytváří typ herectví filmového, zcela odlišného od herectví divadelního (mimika a gestikulace pro pohled zblízka); ruští režiséři jako Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin přivádějí naopak k dokonalosti využití specifického filmového prostoru, jehož třetí rozměr je dán pohyblivostí kamery. Na druhé straně, a především, je však film industrií; proto o jeho nabídce a o poplatce po něm rozhodují zřetele čistě obchodní mnohem více než v kterémkoli z umění; proto také je film nucen — jako každý průmyslový výrobek — přejímat ihned a pasivně každé nově objevené zdokonalení své technické strojové základny; po té stránce stačí srovnat záměrnou vyběravost, kterou osvědčuje hudba, když — v jednotlivých obdobích svého vývoje — ze zásoby možností techniky v dané chvíli přístupných volí omezený repertoár nástrojů vzhledem k určitým uměleckým úkolům, s překotným tempem zavedení filmu zvukového, jenž na dohlednou dobu rozbil předpoklady uměleckého vývoje vybojované filmem němým. Třebaže film neustále směřuje k tomu, aby se uměním stal, nelze dosud říci, že by se byl přesunul do oblasti, kde estetická funkce je de

iure dominantní. Trochu jinak je tomu s fotografií, která sice osciluje na rozhraní samoučelného a sdělovacího projevu, avšak pociťuje toto postavení jako součást své podstaty. V svých začátcích byla fotografie hodnocena jako nová malířská technika (srov. Havlíčkův epigram *Daguerrotyp*: „Leccos malíři vyvedli, / jenom světlo nedovedli. / Ted' se na ně světlo rozhněvalo / a samo se do malířství dalo.“), a také byla většinou v rukou malířů profesionálů i přejímala např. kompoziční postupy malířské. Časem se v rukou fotografů profesionálů mění v projev mimoestetický, čistě sdělovací: pojmy „fotografie“ a „obraz“ se stávají protikladnými. Vlivem impresionistického malířství se fotografie (zejména amatérská) znovu sblíží s malířstvím. Konečně uvědomuje si své specifické určení bytí na rozhraní. Pro tuto oscilační povahu fotografie je charakteristické, že základním nebo aspoň jedním z nejdůležitějších jejích druhů zůstává po celou dobu jejího trvání portrét, založený, jak jsme výše poznamenali, na téže oscilaci.

Opět jiný vztah než fotografie má k umění tzv. umělecké řemeslo. Tímto názvem míníme jev historický, časově přesně určený (rozhraní 19. a 20. století), nikoli trvalé označení některých druhů řemesla, např. zlatnictví, jak bývá zvykem v příručkách dějin umění. Řemeslo, zabývající se výrobou předmětů denní potřeby, mělo ovšem odevždy ve většině svých odvětví jisté zabarvení estetické, ba dokonce bývalo v těsném vnějším soužití s uměním (srov. malířský cech jako jednu z řemeslných organizací). Zcela jiný vzájemný vztah než klidná paralelnost však nastává s příchodem tzv. uměleckého řemesla: řemeslo se tentokrát pokouší překročit své hranice, změnit se v umění. Ze strany řemesla šlo tu o pokus zachránit rukodělnou výrobu, pozbývající praktického významu v konkurenci s výrobou tovární; zbytnělá estetická funkce měla suplovat úpadek praktických funkcí řemesla, lépe splňovaných tovární výrobou. Ze strany umění, jež příval uměleckého řemesla vítalo (viz účast umělců-navrhovatelů), šlo o obnovení kontaktu s materiálem v hmotném slova smyslu, tedy např. dřevem, kamenem, kovem atd.; neboť umění (zejména architektura, řemeslu nejbližší) ztratilo v době překotného rozmachu výrobní techniky cit pro hmotný materiál; nové hmoty připouštělo toliko jako náhražky za jiné, nedbajíc jejich specifických vlastností, a dospělo konečně k naprostému znásilňování materiálu: viz architekturu secesní. Teoreticky byla cesta uměleckému řemeslu při-

pravena právě rozbořením hmotného materiálu umění: viz knihu G. Sempera *Der Stil*, vyšlou v letech 1860 až 1863. Řemeslo, pro které vlastnosti materiálu jsou z důvodů zcela praktických (např. trvanlivost) věcí podstatnou, mělo pomoci k tomu, aby i v umění bylo využito tvárných možností poskytovaných hmotou. Jakmile však řemeslo naplno vstoupilo do oblasti umění, tj. počalo směřovat k výrobě unikátů s převažující funkcí estetickou, pozbylo vlastní praktické funkce: počalo vyrábět nádoby, ze kterých je „škoda“ pít, nábytek, kterého je „škoda“ užívat, atd. Záhy počaly dokonce vznikat sklenice, z kterých bylo nesnadno pít, atd. Tento úpadek praktických funkcí řemesla skvěle odhaluje Loosova anekdota o sedláři (*Trotzdem*, Innsbruck 1931, s. 15n.): Byl sedlák, který vyráběl dokonale praktická sedla; chtěl však vyrábět sedla zároveň moderní. I šel na radu k profesoru umělci; ten mu vyložil zásady uměleckého řemesla. Mistr se podle těchto návodů pokoušel vyrobit dokonalé sedlo, ale vzešlo mu zase takové, jaká vyráběl předtím. Profesor mu vytkl nedostatek fantazie, dal udělat návrhy sedel svým žákům i sám několik jich nakreslil. Když sedlák návrhy uviděl, zaradoval se a řekl profesorovi: „Pane profesore, kdybych tak málo rozuměl jízdě na koni, vlastnostem kůže a řemeslné práci, měl bych takovou fantazii jako vy.“ — Umělecké řemeslo bylo do značné míry anomálií, avšak zároveň, jak jsme viděli, i nutným a zákonitým faktem vývoje estetické oblasti. Letmý pohled na ně ukázal nám nový aspekt dialektického vztahu mezi uměním a oblastí jevů estetických mimouměleckých.

Z příkladů, jež jsme výše vypočetli, zbývá ještě poměr mezi uměním a hortikulturou. Hortikultura, jejímž vlastním úkolem je pěstování rostlin, přibližuje se k umění, ba stává se jím tehdy, žádá-li si architektura přizpůsobení přírody stavitelským výtvořům. Proto pozorujeme zejména silný rozmach hortikultury jako umění v době baroka a rokoka, kdy její pomoci potřebovalo stavitelství zámků (Le Nôtre ve Versailles), v době dnešní počítá s účastí hortikultury zejména koncepce urbanistická, řešící celou rozlohu města podle jednotného plánu; viz např. Le Corbusierův plán „Ville radieuse“, při němž „domy i mrakodrapy na pilotech vracejí veškerou půdu dopravě, zejména pěši; celý pozemek města se mění v park“ (K. Teige, *Nejmenší byt*, Praha 1932, s. 142).

3. Nakonec připojujeme zmínku ještě o dvou případech zvláštních, které řadíme do stejné kategorie nikoli pro příbuznost — té

mezi nimi není —, ale pro odlišnost od případů uvedených sub 1 a 2. Jde o náboženský kult a krásno přírodní (zejména krajinné) v poměru k umění. — Je věc známá, že náboženský kult obsahuje zpravidla značnou dávku prvků estetických; u mnohých náboženství jde estetizace kultu tak daleko, že se umění stává jeho integrující součástí (viz katolické a pravoslavné umění církevní). Kult bývá mnohdy estetickou funkcí tak prosycen, že teoretikové neváhají prohlašovat jej za umění, zejména v dobách, kdy vlastní náboženská stránka kultu je oslabena (srov. např. renesanci náboženství u romantiků jako Chateaubriand po době ateismu za Francouzské revoluce). Pro církev je však vždy dominující stránkou kultu funkce náboženská. Připouští-li se přesto umění jako integrující součást kultu, děje se to s podmínkou, že se podrobí předpisům cizím jeho vlastní podstatě, normám týkajícím se netoliko námětu, ale i umělecké výstavby díla (srov. např. modrý plášť středověkých madon). Účelem těchto předpisů je stavět estetické funkci do cesty překážky, které však nemají ji potlačit ani uvádět v podřízenost, nýbrž toliko učinit z ní blízkence funkce jiné. Lze říci, že v církevním umění (a do jisté míry i v celé oblasti příslušného kultu) existují zároveň *dominantní funkce dvě*, z nichž jedna, náboženská, činí z druhé, estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíš než o hierarchizaci funkcí. Co se týká náboženského umění středověkého, je třeba mít na paměti, že prostředí, z kterého toto umění rostlo, neznalo — podobně jako podnes prostředí folklorní — vyhraněné vzájemné diferenciaci jednotlivých funkcí. — Druhý případ, o kterém jsme se chtěli zmínit, je krajinné krásno. Příroda sama o sobě je jev mimoumělecký, pokud není dotčena lidskou rukou vedenou estetickým záměrem. Přesto však může působit krajina jako umělecké dílo. Rozřešení záhady, jak je např. u nás naznačil Hostinský v studii *Co jest malebné?* (vydání Zd. Nejedlého, Praha 1912) a jak je zřetelně formuloval Ch. Lalo (*Introduction à l'esthétique*, Paris 1912, s. 131), je prosté: „U duchů kultivovaných se umění obráží v přírodě a propůjčuje jí svůj lesk.“ Nadvláda estetické funkce je tu vnesena zvnějška.

Příklady, které jsme v předešlých odstavcích nahromadili, měly jediný účel: ukázat různostvornost přechodů mezi uměním a oblastí jevů estetických mimouměleckých i oblastí mimoestetickou. Ukázalo se, že umění není oblast uzavřená; neexistují strohé

hranice ani jednoznačná kritéria, která by odlišovala umění od toho, co je mimo ně. Celé obory produkce mohou stát na rozhraní mezi uměním a ostatními jevy estetickými, popř. i mimoestetickými. Během vývoje mění umění neustále svou rozlohu: rozšiřuje ji a opět zužuje. Přesto však — a právě proto — podržuje svou neztenčenou platnost polarita mezi nadřízeností a podřízeností estetické funkce ve funkční hierarchii; bez předpokladu této polarity by vývoj estetické oblasti pozbyl smyslu, ježto právě ona udává dynamiku souvislého pohybu vývojového.

Uhrnem ze všeho, co dosud bylo řečeno o rozložení a působení estetické funkce, lze vyvodit tyto závěry: 1. Estetično není ani samo reální vlastností věcí, ani není jednoznačně vázáno k některým jejich vlastnostem. 2. Estetická funkce věcí však není ani úplně v moci individua, třebaže z čistě subjektivního stanoviska může cokoli nabyt (nebo naopak postrádat) estetické funkce bez ohledu na své utváření. 3. Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem. Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje koneckonců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem. Tak např. v obdobích, kdy kolektivum má sklon k silnému uplatňování funkce estetické, je i individuu přána větší volnost v zaujímání estetického vztahu k věcem, ať aktivního (při jejich utváření), ať pasivního (při jejich vnímání). Tendence k rozšiřování nebo zužování estetické oblasti, jsouce fakty sociálními, projevují se vždy celou řadou souběžných symptomů. V tom smyslu jsou např. básnický symbolismus a dekadentismus se svým panestetickým souběžným a souznačným se současným uměleckým řemeslem, které nadměrně rozšiřuje oblast umění; všechny tyto zjevy jsou symptomy nadměrného zbytnění estetické funkce v soudobém sociálním kontextu. Podobný růženec paralelních zjevů lze uvést i z doby dnešní: moderní (konstruktivistická) architektura směřuje v teorii i v praxi k odumělečtění a proklamuje ctižádost stát se vědou, přesněji řečeno aplikací vědeckých poznatků, zejména sociologických; z jiné strany přichází básnický a malířský surrealismus, opírající se o vědecké zkoumání oblasti podvědoma; zčásti sem zasahuje i tzv. socialistický realismus v literatuře, zejména ruské, jenž žádá od umění

především syntetický popis a propagaci nového společenského řádu. Společným jmenovatelem těchto různých a zčásti navzájem nepřátelských tendencí je polemika proti „uměleckosti“, tolik zdůrazňované v době nedávno minulé, jinými slovy, reakce proti realizaci absolutní nadvlády estetické funkce v umění, reakce projevující se tím, že je umění sblížováno s oblastí jevů mimoestetických.

Okruh estetická se tedy vyvíjí jako celek a je kromě toho ještě v stálém vztahu i k oněm úsekům skutečnosti, které v daném okamžiku vůbec nejsou nositeli estetické funkce. Taková jednotnost a celistvost je možná jen na podkladě kolektivního vědomí, sprádjícího vztahu mezi věcmi, které činí nositeli funkce estetické, a scelujícího izolované navzájem stavy vědomí individuálních. Kolektivní vědomí nehypostazujeme jako psychologickou realitu,⁶⁾ ani nemíníme tímto slovem pouhé sumární označení souboru složek společných jednotlivým individuálním stavům vědomí. Kolektivní vědomí je fakt sociální; lze je definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímáme: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující: tak např. odchylka od jazykového systému, uloženého ve vědomí kolektivním, se spontánně pocituje a hodnotí jako chyba. I oblast estetická se v kolektivním vědomí jeví především jako systém norem; o tom bude pojednáno v druhé kapitole této studie.

Nesmíme však kolektivní vědomí pojímat abstraktně, tj. bez ohledu na konkrétní kolektivum, které je jeho nositelem. Toto konkrétní kolektivum, společenský celek, je vnitřně diferencováno ve vrstvy a prostředí. Není myslitelné, aby to, co nazýváme jeho vědomím, zůstalo beze vztahu k tomuto rozrůznění společnosti; to ovšem platí i o estetické oblasti. Samo umění, ač nadvládou estetické funkce a plynoucí z ní značnou autonomií je do značné míry izolováno od skutečnosti i vyřadeno z přímého aktivního vztahu k formám a tendencím společenského soužití (srov. známou Kantovu formuli: „das interesselose Wohlgefallen“), vykazuje řadu složitých problémů sociologických. Tím spíše estetic-

6) K takové mylné interpretaci může svědčit jen nepřilíš šťastný termín „kolektivní vědomí“.

ká oblast mimoumělecká, ke které je zde především obrácen náš zřetel, je vpjata do celkového systému společenské morfologie i účastna při společenských úkonech.

Hlavní příležitost zjistiti poměr mezi estetickou oblastí a konkrétním uspořádáním i životem společenského celku naskytne se nám při zkoumání estetických norem v druhé kapitole. Je však možno podati k vlastní sociologii estetická několik poznámek i ze stanoviska estetické funkce:

1. Estetická funkce se může stát činitelem společenské diference v takových případech, kdy jistá věc (popř. akt) v jednom společenském prostředí estetickou funkci má, v jiném nikoli, nebo má-li v jednom společenském prostředí estetickou funkci slabší než v jiném. Jako příklad uvádíme zjištění P. Bogatyreva (*Germanoslavica*, 1932), že vánoční stromek, který v městech má funkci převážně estetickou, funguje na východoslovenském venkově, kam se jako „klesající kulturní statek“ dostal z měst, především magicky.

2. Estetická funkce jako činitel společenského soužití se uplatňuje svými základními vlastnostmi. — Hlavní z nich je ta, kterou E. Utitz (*Philosophie in ihren Einzelgebieten, Ästhetik und Philosophie der Kunst*, s. 614) označuje jako schopnost izolace předmětu estetickou funkcí dotčeného. Příbuzná je definice, že estetická funkce znamená maximální upoutání pozornosti na daný předmět (L. Rotschild, *Basic Concepts in the Plastic Arts, The Journal of Philosophy*, sv. 32, 1935, č. 2, s. 42). Všude, kde se v sociálním soužití objeví potřeba vyzdvihnouti nějaký akt, věc nebo osobu, upozorniti na ně, oprostit je od nežádoucích souvislostí, nastupuje estetická funkce jako činitel průvodní; srov. estetickou funkci jakéhokoli ceremoniálu (náboženský kult v to počítaje), estetické zabarvení slavností. Svou schopností izolační se estetická funkce může stát také činitelem sociálně diferenciacním; srov. zvýšenou citlivost pro estetickou funkci i intenzivnější její využití ve vrstvách sociálně vyšších, které se touží odlišit od vrstev ostatních (estetická funkce jako činitel tzv. reprezentace), nebo záměrné využití estetické funkce k zdůraznění významu držitelů moci a k jejich izolaci od ostatního kolektiva (např. oblek buď samého držitele moci, nebo jeho služebnictva, jeho sídlo atd.). Izolující moc estetické funkce — nebo spíše její schopnost upoutati pozornost na věc nebo osobu — činí z estetické funkce závažného

průvodce funkce erotické; srov. např. oděv, zejména ženský, při kterém leckdy obě tyto funkce k nerozeznání splývají.

Jiná význačná vlastnost estetické funkce je *libost*, kterou vyvolává. Odtud vyplývá schopnost usnadňovat akty, k nimž se připojuje jako funkce druhotná, popřípadě i schopnost zesilovat libost s nimi spojenou; srov. využití estetické funkce při výchově, jídle, bydlení atp. — Konečně je třeba zmínit se i o třetí, zvláštní vlastnosti estetické funkce, podmíněné tím, že se tato funkce připíná především k *formě* věci nebo aktu: je tu schopnost suplovat funkce jiné, kterých předmět (věc nebo akt) vývojem pozbyl. Odtud velmi časté estetické zbarvení přezitků, at' hmotných (např. zřícenina, lidový kroj tam, kde již ostatní funkce, jako praktická, magická atp., vyvanuly), či nehmotných (např. různé obřady); sem je třeba zařadit i známý jev, že taková vědecká díla, která v době svého vzniku měla vedle funkce intelektuální i estetickou funkci jako průvodní, přetrvávají svou vědeckou platnost, fungující nadále jako jevy převážně nebo zcela estetické, srov. Palackého *Dějiny* nebo díla Buffonova. — Estetická funkce supluje ostatní stává se leckdy činitelem kulturního hospodaření v tom smyslu, že lidské výtvořiny a instituce, které pozbyly své původní, praktické funkce, uchovává pro dobu příští, kdy se naskytne možnost použít jich znovu, v jiné praktické funkci.

Estetická funkce znamená tedy mnohem víc než pouhou pěnu na povrchu věcí a světa, za jakou bývá někdy pokládána. Zasahuje významně do života společnosti i jednotlivcova, má podíl na řízení vztahu — nejen pasivního, nýbrž i aktivního — jedince i společnosti k realitě, do jejíhož středu jsou postaveni. Další souvislost této studie bude, jak řečeno, věnována podrobnějšímu osvětlení sociální důležitosti estetických jevů; úvodem bylo třeba pokusit se o vymezení oblasti estetická a o zkoumání její vývojové dynamiky.

II

První kapitola této studie měla za úkol ukázat dynamičnost estetické funkce jak vzhledem k jevům, které jsou jejími nositeli, tak i vzhledem ke společnosti, v které se uplatňuje. Druhá kapitola má podat týž důkaz o estetické normě. Nebylo-li nesnadné prokázat proměnlivost — ovšem vývojově zákonitou — estetické funkce, která má ex definitione ráz energie, je těžší úkol odhalit dyna-

mičnost estetické normy, jež má povahu pravidla, činícího si nárok na platnost neproměnnou. Funkce jako živá síla zdá se předurčena k tomu, aby stále měnila rozlohu i směr svého řečiště, kdežto norma, pravidlo a míra, zdá se samou svou podstatou nepohyblivá. Estetika vznikla kdysi jako věda o pravidlech regulujících smyslové vnímání (Baumgarten). Po dlouhou dobu se jevilo jako jediný možný její úkol zkoumání všeobecně závazných podmínek krásy, jejichž platnost bývala odvozována z předpokladů buď metafyzických, nebo aspoň antropologických; v tomto druhém případě byly estetická hodnota a její měřítko, estetická norma, pojímány jako fakty pro člověka konstitutivní, vyplývající z jeho přirozenosti. Ještě estetika experimentální vycházela při svém založení Fechnerem z axiomatu, že existují obecně závazné podmínky krásna, k jejichž zjištění stačí vyloučit hromaděním experimentů nahodilé výkyvy individuálního vkusu. Jak známo, přiměl další vývoj experimentální estetiku k tomu, aby dbala proměnlivosti norem a počítala s jejími předpoklady. I v jiných odvětvích a směrech moderní estetiky se projevila nedůvěra k neomezené závaznosti norem: ve většině směrů se uplatnila buď krajní skepse k samé jejich existenci a platnosti, nebo aspoň snaha omezit tuto platnost pokaždé na jediný případ (norma vyvozována z řádu umělcovy osobnosti), popřípadě konečně tendence zachránit obecnou závaznost normy empirickým odvozováním předpisů z děl již vytvořených, pokládaných za vzorná; přitom je ovšem na závalu jednak nutně neúplná indukce, jednak petitio principii.

Nebudeme se obírat kritikou jednotlivých řešení, nýbrž pokusíme se postavit proti nim všem kladný důkaz, že rozpor mezi nárokem normy na obecnou závaznost, bez kterého by nebylo normy, a její faktickou omezeností i proměnlivostí není protismyslný, nýbrž může být teoreticky pochopen a zvládnut jako dialektická antinomie, která je kvasem vývoje v celé estetické oblasti. — Hlavní část našeho důkazu se bude týkat vztahu mezi estetickou normou a společenskou organizací, neboť proměnlivost normy a její závaznost nemohou být obě zároveň pochopeny a ospravedlněny ani ze stanoviska člověka jako druhu, ani ze stanoviska člověka jako individua, nýbrž toliko z hlediska člověka jako tvora společenského. Přesto však, dříve než přistoupíme k vlastní sociologii estetické normy, je třeba získat si některé základní poznatky noetickým rozbořem její podstaty.

Vyjdeme od obecné úvahy o hodnotě a normě. Přijímáme teleologickou definici hodnoty jako schopnosti nějaké věci sloužit k dosažení jistého cíle; je přirozené, že stanovení cíle i směřování k němu závisí na jistém subjektu a že tedy v každém hodnocení je obsažen moment subjektivity. Krajiní její případ je ten, hodnotí-li individuum nějakou věc ze stanoviska cíle zcela jedinečného; zde se nemůže hodnocení řídit žádným pravidlem a závisí zcela na svobodném rozhodnutí individua. Méně izolován je již akt hodnocení v takových případech, kdy sice jeho výsledek platí také jen pro samotné individuum, ale týká se cíle známého individuu z dřívějších zkušeností. Zde je možnost řídit hodnocení jistým pravidlem, o jehož závaznosti rozhoduje v každém daném případě individuum samo; proto i zde závisí koneckonců rozhodnutí na svobodné vůli individua. O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pocituje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí; sem náleží mimo jiné i hodnota estetická, udávající míru estetické libosti. V takových případech je hodnota stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou.

Přestože norma směřuje k závaznosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona — jinak by se stala jím a přestala by být normou. Kdyby např. bylo člověku nemožné překročit hranice absolutního rytmu, tak jako je mu nemožné vnímat zrakem paprsky infračervené a ultrafialové, změnil by se rytmus z normy, která se dožaduje splnění, ale již je možno nesplnit, v zákon lidského ustrojení, dodržovaný nutně a nevědomky. Norma tudíž, ač směřuje k platnosti neomezené, omezuje se zároveň sama tímto směřováním. Může být netoliko porušena, ale je myslitelný — a v praxi velmi častý — dokonce paralelismus dvou nebo více norem aplikovatelných na stejné konkrétní případy a měřících touž hodnotu, které navzájem konkurují. Norma je tedy osnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potencií, jež implikuje myslitelnost jejího porušení. — Každá norma má

toto dvojí protichůdné směřování, mezi jehož póly je dějiště jejího vývoje. Avšak přesto různé druhy norem gravitují nerovnoměrně buď k jednomu, nebo druhému pólu. Různost gravitace vysvětlíme, postavíme-li proti sobě např. normu právní, která už svým obvyklým označením „zákon“ směřuje k platnosti bezvýjimečné, a normu estetickou, zejména v její nejspécifičtější aplikaci, jako normu uměleckou, sloužící zpravidla za pouhé pozadí stálého porušování.

Přesto však i norma estetická se může vykáznati doklady tendence k platnosti neproměnné. V samém vývoji umění se občas vyskytují období kladoucí s důrazem požadavek trvalé a bezvýhradné platnosti normy. Na ukázkou připomínáme jednak básnictví francouzského klasicismu, jednak básnictví symbolistické. Víra v platnost normy byla za období klasicistického tak silná, že Chapelain mohl napsat v předmluvě k svému eposu *La Pucelle*: „Ke zpracování svého námětu přinesl jsem si toliko slušnou znalost toho, čeho bylo zapotřebí [...] Šlo jen o zkoušku, zda tento básnický druh, odsuzovaný našimi nejslavnějšími spisovateli, je už opravdu mrtev, či zda by mi jeho teorie, kterou dost dobře znám, mohla posloužit k tomu, abych svým přátelům na příkladě ukázal, že bez velkého vzletu ducha lze jí se zdarem využít.“⁷⁾ Převeden do naší terminologie vyslovuje tento výrok bezvýhradnou důvěru, že dokonalá aplikace normy stačí sama o sobě k vytvoření umělecké hodnoty. Co se týče symbolismu, stačí vzpomenout touhy po vytvoření „absolutního díla“, platného věčně bez ohledu na dobu a prostředí, která se tak silně projevila např. u Mallarméa.⁸⁾ Je také možno uvést za doklad směřování estetické normy k naprosté závaznosti vzájemnou nesnášenlivost konkurujících estetických norem, projevující se často tím, že estetická norma je polemicky zaměňována s jinou, autoritativnější, např. s normou mravní — odpůrce je cejchován jako podvodník, nebo intelektuální — odpůrce je prohlašován za nevědomce nebo hlupáka. Dokonce i tehdy, zdůrazňuje-li se právo na individuální estetický soud, klade se týmž dechem požadavek odpovědnosti za něj: osobní vkus tvoří složku lidské hodnoty svého nositele.

7) Citováno podle F. Brunetièra, *L'évolution des genres (Deuxième leçon)*.

8) Srov. *Předmluvu k vydání Hlaváčkových Žalmů* s noetickou charakteristikou symbolismu, Praha 1934.

Platí tedy antinomie neomezené závaznosti a její negace, nestálé proměnlivosti, i pro normu estetickou, třebaže zdánlivě negace převažuje. Také zde, jako všude jinde, je kladný člen základem, z kterého je třeba vycházet při rozboru specifického rázu estetické normy. Musíme si proto položit otázku, zda skutečně existují nějaké estetické principy, vyplývající ze samého ustrojení člověka, tedy principy pro člověka konstitutivní, které by ospravedlňovaly směřování estetické normy k platnosti zákonné. Naznačili jsme již, že původní pojetí estetiky experimentální ztroskotalo právě na snaze takové principy zjistit. Rozdíl mezi pojmáním naším a původní experimentální estetiky je ten, že tam byly principy pokládány za ideální normy, jejichž přesné zjištění a dodržování by mohlo zajistit estetickou dokonalost, kdežto nám jsou pouhými antropologickými předpoklady pro tezi dialektické antinomie estetické normy, tezi, jejíž rovnoprávnou antitezí je popírání (a tedy porušování) konstitutivních principů.

Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Bylo řečeno již v první kapitole, že je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují. Estetická potence není ovšem inherentní objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu. A tyto základní, antropologické předpoklady jsou právě principy, o které nám jde. Lze jich vyjmenovat celou řadu. Jsou to např. pro umění časová (Zeitkünste) rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání (důležitá je také okolnost, že rytmická organizace práce nejlépe vyhovuje člověku), pro umění prostorová kolmice, horizontála, pravý úhel, symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla (viz A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig-Berlin 1905),⁹⁾ pro malířství komple-

9) Viz též: G. Semper, *Kleine Schriften*, Berlin u. Stuttgart 1884, článek *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbol*, s. 326n. (Pozn. aut., připravená „pro nové [tehdy neuskutečněné] vydání“.)

mentárnost barev a některé jiné úkazy barevného a intenzitního kontrastu (viz např. Šeracký, *Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících kotoučích*, Praha 1923), pro sochařství zákon stability těžiště. Z těchto principů mohou být přímo vyvozeny některé další, tak např. ze zákona symetrie základní členění orámované plochy bodem ležícím v průsečíku diagonál (absolutní symetrie). Jsou také ještě další principy, které — ač jejich spojení s antropologickou bází je mnohem méně jednoznačné než u jmenovaných výše — nemohou přesto býti opomíjeny jako neexistující, např. zlatý řez. Za bezprostřední nadstavbu konstitutivních principů je třeba pokládat některé bývalé konvenční normy, jež dlouhým zvykem nabyly samozřejmosti připouštějící deformaci, aniž při ní mizejí z povědomí jako její pozadí (srov. např. repertoár konsonancí v hudbě oktávové, který, jak známo, se postupným vývojem hudby zvětšoval). — Výčet antropologických principů, který jsme výše podali, nečiní si nikterak nároku na úplnost. I kdyby však byl sebeúplnější, je předem jisto, že by jejich síť nikdy nebyla tak rozsáhlá a hustá, aby obsahovala ekvivalenty všech možných detailních estetických norem. K předpokladu, že estetická norma jako celek konstitutivně podložena je, stačí však i částečné spojení mezi ní a psychofyzickou základnou.

Vzniká nyní otázka, jak tyto principy fungují vzhledem ke skutečným normám. Předpokládat, že jsou samy normami, a to ideálními, jejichž splnění, byť jen v mezích možnosti, znamená estetickou dokonalost, znamenalo by popření dějin umění. Neboť ve vývoji umění nejenže základní principy zpravidla dodržovány nejsou, nýbrž pozorujeme naopak, že období směřující k jejich co možná přesnému dodržování jsou vystřídávána periodami co největšího možného porušování; období deformace, ať slabší, ať radikálnější, jsou dokonce častější a není možno prohlásit je šmahem za úpadkovou. Charakteristické je také, že krajně přísné dodržování antropologických principů vyústuje v estetickou indiferenci. Přesný strojový rytmus, symetrie geometrického obrazce atp. jsou esteticky indiferentní. Ohromná důležitost konstitutivních principů však záleží v tom, že celou rozmanitost estetických norem, jak se jeví v průřezu synchronickém (statickém) i diachronickém (časově dynamickém), svádějí stále na jediného jmenovatele, psychofyzické ustrojení člověka jako druhu, a to tak, že jsou spontánně fungujícím měřítkem shody i rozporu konkrétních

norem s tímto ustrojením. Nejsou k tomu, aby vývojovou proměnlivost norem omezovaly, nýbrž k tomu, aby byly pevnou bází, vzhledem k níž proměnlivost může jediné být pocítována jako porušení řádu.¹⁰⁾ Nemohla by se uplatnit síla odstředivá, tj. deformativní tendence, kdyby nebylo dostředivosti reprezentované konstitutivními principy. Šklovskij, který tvrdil (v článku *Umění jako metoda v Teorii prózy*, čes. překlad Praha 1933), že umělecká deformace znamená maximální plýtvání energií, mohl míti pravdu jen za předpokladu, že kdesi v základech, jako skrytý klad, funguje zákon o zachování energie, neboť jinak by deformace přestala být sama sebou, tj. negací pravidelnosti. A výrazem maximálního zachování energie jsou v oblasti estetická právě konstitutivní principy.

Pokusili jsme se v předešlých odstavcích podat noetické zdůvodnění mnohonásobnosti estetických norem (koexistence norem navzájem konkurujících), zbývá však ještě vysvětlení genetické, totiž objasnění, jak k této mnohonásobnosti ve skutečnosti dochází. Bude proto třeba pohlédnout na estetickou normu jako na fakt historický, tj. vyjít od její proměnlivosti v čase. Ta je nutným důsledkem jejího dialektického charakteru, o kterém byla řeč výše. Proto má estetická norma časovou proměnlivost společnou s jinými druhy norem; každá norma se mění, již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vzcházejí. Tak např. normy jazykové, ať gramatické, ať lexikální, ať stylistické, se přetvářejí bez přestání. Proměna je zde ovšem — kromě útvarů jazykových náležejících vlastně do oblasti jazykové patologie, tzv. jazyků zvláštních — pomalá až k neviditelnosti, takže problém jazykových změn je jeden z nejtěžších problémů lingvistiky. Normy jazykové jsou — vlivem praktického účelu jazyka a vlivem toho, že ve své normální sdělovací funkci není jazyk zaměřen na tvorbu — mnohem pevnější než estetické, a přece se mění. Avšak změnám podléhají při aplikaci na konkrétní materiál i pevnější ještě normy než jazykové, např. normy právní, jež už svým názvem „zákony“ projevují směřování k aplikaci bezvýhradné a vždy stejné. I Engliš (*Teleologie jako forma vědeckého*

10) K. Teige, *Neoplasticismus a suprematismus, Stavba a báseň*, 1927, s. 114: „Lze se principiálně i v architektuře vysloviti pro asymetrii, mnohé věcné důvody to doporučují. Ale pak je třeba připustiti symetrii jakožto zvláštní případ asymetrie.“ (Pozn. aut., jako u pozn. 9.)

poznání, Praha 1930), ač se snaží přísně rozlišit prostě dedukující myšlení „normativní“ od hodnotícího myšlení „teleogického“, uvádí, že „interpretace per analogiam“, nutná při řešení případů, na které zákonodárce při formulaci zákona přímo nepamatoval, ale jež přináší praxe, „není žádná interpretace, nýbrž vlastně činnost normotvorná, a právní řády obsahují proto zvláštní zmocnění k této interpretaci, čehož by nebylo třeba, kdyby se opravdu jednalo jen o interpretaci stávajících norem“.

Také estetické normy se přetvořují aplikací. Jestliže se však normy právní, pokud nejde o skutečné zákonodárství, mění v mezích velmi úzkých a normy jazykové sice účinně, ale neviditelně, dějí se proměny norem estetických v rozpětí velmi širokém a nezahaleně. Upozorňování na změnu normy není ovšem stejně intenzivní ve všech úsecích estetické oblasti; nejnápadnější je v umění, kde je porušování estetické normy jeden z hlavních prostředků účinnosti. — Jsme zde na prahu vývojesloví uměleckých jevů; jeho problematika je široká a spletitá vlivem vzájemných souvislostí jednotlivých problémů. Nemůžeme se zde pokoušet o výklad podrobný a soustavný (pokus o jeho nástin viz ve studii *Polákova Vzrušenost přírody*, Praha 1934), avšak přesto vzhledem ke všemu, čím se v dalším kontextu této studie hodláme zabývat, je třeba říci několik slov o postupu, jímž se estetická norma v umění přetvořuje a zmnohonásobuje.

Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání. Je ovšem třeba upozornit, že zkoumajíce estetickou normu po stránce vývojové, budeme užívat slova „porušení“ v jiném smyslu, než jsme ho užili výše, když byla řeč o nedodržování estetických principů; zde jím budeme rozuměti poměr mezi normou časově předcházející a od ní odlišnou, teprve se vytvářející normou novou. Porušení konstitutivních principů konkrétní normou a porušení starší normy normou nově vznikající jsou dvě věci různé. Ve vývoji může se dokonce přihodit, že norma shodná s příslušným konstitutivním principem (např. básnický rytmus dodržující přesně metrické schéma) bude pocítována jako silné porušení, předcházelo-li před ní období nápadné deformace tohoto principu, srov. výrok jednoho z ruských teoretiků básnictví, že je možné, abychom slyšeli ticho, jestliže před ním

předcházel hřmot střelby. — Dějiny umění, pohlížíme-li na ně ze stránky estetické normy, jeví se jako dějiny revolt proti normám vládnoucím. Odtud vyplývá zvláštní vlastnost živého umění, že v dojmu, kterým působí, je estetická libost smísená s nelibostí. Dobře vystihl tuto zvláštní vlastnost F. X. Šalda slovy: „Dojem, jímž na vás [živé umělecké dílo] působí, jest spíše dojem čehosi tvrdého a přísného [...] než elegantního a hladkého — něčeho, co se příkře odlišuje od konvenčnosti a příjemné pohodlnosti posavadního běžného uměleckého výrazu [...] Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znal-cům a amatérům syrovým a o jeho umění mluví se jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo jako dílo dobrého vkusu a krásy“ (*Boje o zítřek, Nová krása, její geneze a charakter*). Slovo „dobrý vkus“, jehož zde Šalda užil, připomíná mimoděk jedno z nejradiálnějších porušení estetické normy, k jakým lze v umění dospět: porušení normy pomocí záměrně využitého nevkusu.

Co je nevkus? Není jím daleko vše, co se neshoduje s estetickou normou daného okamžiku vývoje. Širší pojem než „nevkus“ je „ošklivost“; co pocítujeme jako neshodné s estetickou normou, je pro nás ošklivé. O nevkusu mluvíme teprve tehdy, hodnotíme-li předmět vyšlý z rukou lidských, na kterém pozorujeme tendenci ke splnění jisté estetické normy, ale zároveň nedostatek schopnosti k jejímu splnění; jevy přírodní mohou být ošklivé, ale nikoli nevkusné, kromě výjimečných případů, kdy by nám přírodní jev připomínal lidský produkt. Nelibost, kterou působí nevkusný předmět, nezakládá se tedy toliko na pocitu neshody s estetickou normou, ale je posilována odporem k bezmoci původcově. Zdá se tudíž nevkus nejostřejším protikladem umění, které už svým jménem naznačuje schopnost dosáhnout plně zamýšleného cíle. A přece využívá někdy umění nevkusu ke svým účelům. Náporný příklad poskytuje výtvarné umění surrealistické, zmocňující se — jako objektů zobrazování i jako součástí pro montáže jak malířské, tak plastické — produktů z doby největšího úpadku vkusu (konec 19. stol.), namnoze fabričních imitací umění a uměleckého řemesla, rytin z ilustrovaných časopisů vyráběných rytci atd. Tím je co nejradiálněji porušována norma „vysokého“ umění a co nejvzývavěji vyvolávána estetická nelibost jako součást uměleckého účinku. Příklad surrealismu byl vybrán pro nápadnost, s kterou je

zde estetická norma porušena. Třebaže však nebývá v jiných obdobích a směrech estetická nelibost podtrhována tak okázale, je téměř stálou složkou živého umění. — Kdybychom nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být uměním, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti. I při největším možném porušení normy je v umění libost dojem převládající, nelibost prostředek jejího zvýšení; není náhoda, že právě estetika surrealismu je programově hédonistická. Hodnota umělecká je nedílná; i složky působící nelibost stávají se v celku díla prvky kladnými, ale právě jen v něm: mimo dílo a jeho strukturu byly by hodnotou zápornou.

Umělecké dílo tedy normu estetickou, platnou pro daný okamžik vývoje, vždy do jisté, mnohdy značné míry porušuje. Avšak i v případech nejkrajnějších musí ji zároveň také dodržovat: jsou dokonce ve vývoji umění i období, kdy dodržování normy viditelně převažuje nad porušením. Vždy je však v uměleckém díle něco, co je spojuje s minulostí, i něco, co směřuje k budoucnosti. Zpravidla jsou úlohy rozděleny mezi různé skupiny složek: jedny normu dodržují, jiné ji rozkládají. Ve chvíli, kdy se umělecké dílo poprvé objeví zrakům publika, může se přihodit, že bude na něm nápadně vystupovat jen to, co je od minulosti odlišuje; později vždy však i v takových případech stanou se zřejmými svazky s tím, co ve vývoji předcházelo. Manetova *Snídaně v trávě* vzbudila při svém prvním vystavení odpor jako dílo revolučně novotářské. Teprve pozdějšímu zkoumání vysvitly zřetelně silné vztahy k Manetovu předchůdci Courbertovi, jak v kompozici, tak i v zacházení s barvou (srov. např. podrobný rozbor u Deriho v *Die Malerei im 19. Jahrhundert*, Berlín 1920). Než i při pozitivním hodnocení nového uměleckého zjevu je možné, že v první chvíli pro silný dojem z porušení dosavadní normy budou přehlíženy shody s ní; ukázal to např. na Bezručovi M. Hýsek (*Tři kapitoly o Petru Bezručovi*, Brno 1934).

Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocítována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí. Za příklad, velmi názorný, lze uvést malířství impresionistické.

Jedna z typických a základních norem impresionismu je tendence k podání holého smyslového vjemu, nedeformovaného žádnou interpretací intelektuální nebo emocionální; v tom směru je impresionismus korelátem básnického naturalismu. Současně však v impresionismu již od počátku dříme a čím dál tím silněji se uplatňuje tendence právě opačná: k porušování reální koordinace smyslových dat o zobrazeném předmětu; v tomto smyslu je impresionismus, zejména pozdní, vlastně již souputníkem básnického symbolismu. Přechod mezi obojí protichůdnou tendencí je umožněn po stránce výtvarné anulováním lineárního obrysu a tím i lineární perspektivy, jakož i převedením obrysu v plošnou souhru barevných skvrn. A obě tyto protichůdné tendence jsou historií zařadovány pod jediné jméno: impresionism. Tak je tomu v dějinách umění vždy: žádná vývojová etapa neodpovídá plně normě, kterou přejala od etapy předešlé, nýbrž vytváří porušující ji normu novou. Výtvar, který by plně odpovídal normě přejaté, byl by typizovaný, opakovatelný; této hranici se však blížívatí toliko díla epigonská, kdežto silné umělecké dílo je neopakovatelné a jeho struktura je, jak výše poznamenáno, nedílná, právě pro estetickou různorodost složek, které spíná v jednotu. Časem se však stírá pocit rozporů, které struktura dosud téměř násilně vyrovnávala: dílo se stává skutečně jednotným a také krásným ve smyslu estetické libosti ničím nerušené. Správně napsal F. X. Šalda, že „krásu dává teprve perspektiva dálky“ (*Boje o zítřek*, článek *Nová krása, její geneze a charakter*). Struktura se stává rozložitelnou v jednotlivé detailní normy, které mohou již bez poškození být aplikovány i mimo oblast struktury, v které vznikly, ba i mimo oblast umění vůbec. Kdykoli je tento proces dokonán, stává se vývojová etapa umění, dosud aktuální, součástí historické zásoby, ale normy, které vytvořila, prolínají poznenáhlu do celé široké oblasti estetická buď jako celkový soubor (kánon), nebo jako ojedinělé zlomky (menší skupiny norem nebo osamocené normy detailní). Vše, co jsme zde o procesu tvoření norem řekli, platí ovšem v plném rozsahu toliko o jediném útvaru, o onom umění, které z nedostatku lepšího termínu nazýváme „vysokým“. Je to umění, jehož nositelem (s omezeními, která budou uvedena níže) bývá vládnoucí společenská vrstva. Vysoké umění je zřídlem a obnovitelem estetických norem; jsou vedle něho i jiné útvary umělecké (např. umění salónní, bulvární, lidové atd.), avšak ty zpravidla

z něho normu již vytvořenou přejímají. Kromě umění jakéhokoli druhu existují ovšem, jak ukázáno již v první kapitole, estetické jevy mimoumělecké. I vzniká otázka, jakým způsobem prolínají estetické normy, vytvořené uměním vysokým, do *tohoto* úseku.

Je zde na místě připomenout, co bylo naznačeno již v první kapitole o povlovnosti přechodu mezi uměním a estetickými jevy ostatními. Správně formuluje F. Paulhan (*Mensonge de l'art*, Paris 1907), když praví, že „umění vysoká, jako malířství a sochařství, jsou po svém způsobu zároveň i uměními ‚ozdobnými‘: účel obrazu nebo sochy je ozdobovati sál, salón, fasádu, fontánu“; k tomuto citátu je třeba dodat, že umění ozdobná jsou pro Paulhana „ten druh produkce, který zpracovává látku, dávaje jí formy užitečné, nebo se omezuje na to, že ji ozdobuje“; umění ozdobná nejsou tudíž v pojetí Paulhanově a francouzském vůbec již umění skutečná, nýbrž umělecké řemeslo, tedy estetické jevy mimoumělecké. Paulhan ukazuje, že funkce dekorativní a také praktická mohou stmelit umění s oblastí ostatních estetických jevů k nerozeznání. Ještě názorněji praví O. Hostinský: „Přičteme-li k architektuře portál s ozdobnými dveřmi, jakým právem pak stavěti smíme na nižší stupeň dílo tohotéž snad dělníka, nějakou skvostnou skříň nebo jiný kus nábytku přenosného?“ (*O významu průmyslu uměleckého*, Praha 1887) Zde je naznačen jeden z přirozených mostů mezi uměním a ostatním okruhem estetická; jsou ovšem také přemnohé jiné cesty, po kterých normy přímo putují z oblasti normotvorného umění vysokého do oblasti mimoumělecké.

Uvedeme aspoň ještě jeden příklad, a to vliv gesta divadelního na gesta náležející do oblasti tzv. dobrého chování. Je známo, že „dobré chování“ ve společnosti je fakt se silným zbarvením estetickým (srov. o tom M. Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*), ale dominující funkce jeho je jiná: usnadňovat a regulovat společenské styky mezi členy kolektiva. Jde tedy o fakt estetický mimoumělecký, a to platí i o gestech v nejširším slova smyslu, počítaje k nim mimiku i jazykové jevy, zejména intonaci a artikulaci. Estetické funkci připadá zde důležitý úkol přitlumovat původní spontánní expresivnost gesta a převádět gesto-reakci v gesto-znak. Pozorujeme však také zajímavý zjev: společenská gesta se různí nejen od národa k národu (byť i šlo o národy přibližně stejné kultury a o stejné společenské vrstvy v nich), nýbrž, a to velmi radikálně, i u téhož národa od doby k době. Ke zjištění

tohoto zjevu stačí pohled na malířská a kresebná díla, zejména rytiny, a na fotografie z doby poměrně tak nedávné, jako jsou čtyřicátá a padesátá léta minulého století. Nejkonvenčnější gesta, např. prosté klidné stání, zdají se nám v jejich podání nadměrně patetická: osoby předstávají při stání nápadně tu z obou nohou, která nese váhu těla, rukama zdají se vyjadřovat vzrušení neúměrné situaci atp. Společenská gestikulace tedy podléhá vývoji, jaký je však jeho zdroj? Podobně jako smyslové vnímání, zejména zrakové a sluchové, se vyvíjí vlivem umění (malířství a sochařství dávají člověku vždy nově pocítit akt vidění, hudba slyšení), podobně jako básnictví bez ustání obnovuje v člověku pocit mluvení jako tvořivého poměru k jazyku, má i gestikulace příslušné umění, které ji stále obnovuje; je jím herectví, odpradávná divadelní, odnedávna také filmové. Pro herce je gesto faktem uměleckým s dominující funkcí estetickou. Tím je uvolněno z kontextu sociálních vztahů a nabývá zvýšené možnosti proměny. Nová norma pak, která z této proměny vzejde, proniká zpět z jeviště do hlediště. Vliv herectví na gesto byl odedávna znám pedagogům a vedl k užívání hereckého diletantství za výchovný prostředek (srov. humanistické školní hry). Dnes se tento vliv uplatňuje v životní praxi velmi nápadně, zejména prostřednictvím filmu: před našimi zraky v době několika let se projevil zejména u žen, napodobivějších než muži, v celém systému gestikulace počínaje chůzí a konče nejdrobnějšími pohyby, jako je otvírání pudřenky nebo hra svalů v obličeji. — Takovým způsobem vplývají nové estetické normy přímo z umění do denního života, ať má za dějiště řemeslnickou dílnu nebo komnaty salónů. V oblasti mimoumělecké pak nabývají platnosti mnohem závaznější než v umění, které je zrodilo, protože v ní fungují jako skutečná měřítko hodnoty, nikoli jako pouhé pozadí pro porušování.

Ani tato aplikace norem není však zcela automatická, neboť i při ní podléhá norma vlivu různých sil, např. módy. Móda svou podstatou není jev převážně estetický, nýbrž spíše hospodářský; H. G. Schauer [ji] definuje jako „výlučné panství, jemuž se na trhu těší po jistý čas nějaký výrobek“, a německý národohospodář W. Sombart věnoval hospodářské stránce módy celou studii (*Wirtschaft und Mode*). Přesto však mezi četnými ostatními funkcemi módy (jako jsou sociální, občas politická, při módě oděvní i erotická) je estetická funkce jedna z velmi závažných. Na estetic-

kou normu má móda vliv nivelizující tím, že odstraňuje mnohotvárnou konkurenci souběžných norem ve prospěch normy jediné; po světové válce zároveň s intenzivním uplatněním módy dochází — aspoň v našich krajinách — k odstranění rozdílu mezi odíváním městským a venkovským i oděvem generace staré a mladší. Nivelizace je na druhé straně kompenzována rychlým časovým střídáním norem, které přivozuje móda; příklady nemusí být uváděny, poskytuje jich sdostatek prolívaní několika ročníků módního žurnálu. Vlastní území módy jsou estetické jevy mimoumělecké, ale občas zabíhá i do umění, zejména do některých jeho pobočných větví, jako jsou umění salónní nebo bulvární, a působí zde především tak, že vykonává vliv na konzum; viz oblibu obrazů s určitými náměty jako součástí standardního bytového zařízení (např. květinová zátiší atp.); může se přihodit, že dokonce se stávají součástmi normálního bydlení i některá konkrétní díla, tak např. před lety visíval v domácnostech Maxův *Ukřižovaný*.¹¹⁾

Řekli jsme výše, že zřídlem, odkud estetické normy vyvěrají, je vysoké umění a že odtud prolínají do ostatních úseků estetické oblasti. Postup při tom není však tak jednoduchý, že by se normy vystřídávaly tak pravidelně jako vlny narážející na mořské pobřeží, kde další přichází, teprve když se předešlá rozplynula. Normy, které se pevně zaklínily v některém úseku estetické oblasti a v některém společenském prostředí, mohou přežít velmi dlouho; nově přicházející vrstvy se postupně vedle nich a vzniká tak *soužití a konkurence velmi mnoha souběžných estetických norem*. Jsou případy, zejména ve folkloru, kde estetické normy přetrvávají celá staletí. Je např. fakt obecně známý, že „pro formy architektonické (českým) sedlákem převzaté byly vzory v pozdně renesančních a barokních zásadách, pro prádlo, kroj a jeho výzdobu jsou směrodatné formy městského a panského kroje v různých obdobích módy od počátku 16. století, pro ornamentální dekoraci malovanou, vyřezávanou, vyšívávanou a nanášenou najdeme předlohy v ornamentálním

11) Srov. též studii H. G. Schauera *Móda v literatuře*, kde se na příkladu básnického tématu o manželské nevěře zajímavě ukazuje, že literární móda se na rozdíl od módy vlastní vyznačuje setrvačností a že móda jako činitel básnické tvorby může zabraňovat přímému vztahu mezi literární i divadelní tematikou a skutečným stavem společnosti. Studie byla poprvé uveřejněna v *Moravských listech* 1890, přetištěna pak ve *Spisech H. G. Schauera*, Praha 1917.

malířství a řezbářství pozdní renesance i baroka“ (*Československá vlnivost* 8, Praha 1935, s. 201). O slovenských lidových výšivkách ukázal V. Pražák (*Bratislava* 7, s. 251n.), že „slovenský selský lid ještě v 19. a 20. stol. zdobil své výšivky ornamenty renesančními, jak je na Slovensko zavedla panská móda 16. a 17. století“. Z básnictví pohybujícího se na rozhraní folkloru a poezie umělé lze uvést — z let třicátých a čtyřicátých 19. stol. — nápisy na hřbitově v Albrechticích u Písku, dodržující — zároveň se sylabickým veršováním — celou poetiku barokní poezie stol. 17. a 18., jak do svědčuje např. srovnání hrnčířovy práce s božským tvořením, typické to téma poezie netoliko barokní, ale i středověké, nebo naturalistické vylíčení těla nemocí rozloženého ve verších:

Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,
Až v nich bylo zřetelně holé kosti viděti,
Obličej jí strupovina skoro celý potáhla,
K rozmnožení její bídy i slepota přitáhla.¹²⁾

Stačí srovnati s tímto líčením některá autentická barokní, např. ono, které z Koniášovy *Písně o smrti* cituje J. Vlček (v *Dějinnách české literatury* 2, 1, s. 56), aby bylo jasné, že v případech albrechtických nápisů jde o skutečný přežitek barokního básnického kánonu v době, kdy vznikal a vycházel Máchův *Máj*, největší dílo českého romantismu. — V prvních dvou případech, které jsme citovali (český a slovenský folklor), je dlouhověkost normy vysvětlitelná vklíněním estetické normy a funkce do pevného systému všech nejrůznějších norem a funkcí, jaké je ve folkloru pravidlem (o tom viz níže), kdežto v třetím (hřbitovní nápisy) je patrně vysvětlení dáno ustrnulým básnickým druhem, totiž náboženskou poezií, která v době vzniku nápisů byla již archaická.

Uvedli jsme příklady skutečně nápadných přežitků v říši estetických norem; takové případy jsou poměrně řídké a možné jen za zvláštních podmínek. Avšak koexistence norem různého stáří sama o sobě je v estetické oblasti na denním pořádku, a to často v největší vzájemné blízkosti. Tak např. přihlídneme-li k současnému českému básnictví, shledáme v něm kromě struktury, kterou je zhruba možno nazvat poválečnou (ovšem s vědomím, že je to

12) Datování i citát podle publikace R. Rožce, *Staré nápisy na náhrobních kapličkách na hřbitově v Albrechticích*, Písek.

opět konglomerát několika různých kánonů, zčásti již značně petrifikovaných), také kánon symbolistický, lumírovský, ba kdesi na periferii, např. v básních pro mládež, občas i kánon májovský, tedy dohromady čtverý soubor norem. Podobně i v jiných uměních bychom mohli zjistit v přítomné době kánonů několik, např. v malířství jistě všechny od impresionismu po surrealismus. Spolehlivější ještě obraz než tvorba v tom kterém umění podala by statistika konzumu, tak např. pro literaturu statistika knihoven-ská. I mimo umění projevuje se koexistence různých norem, tak např. je obecně známý fakt, že předměty, které jsou nositeli estetické funkce, jako nábytek, oděv atd., bývají ve výrobě i v obchodě rozlišovány nejen podle materiálu a provedení, ale i podle různých vkusů.

Existuje tedy vždy současně v témž kolektivu celá řada estetických kánonů.¹³⁾ Víme o nich nejen z objektivní zkušenosti, jejíž příklady byly uvedeny, ale i ze zkušenosti subjektivní. Podobně jako každý z nás je schopen mluvit několika různými útvary téhož jazyka, např. několika sociálními dialektami, je nám také subjektivně srozumitelné několik estetických kánonů — srov. jmenované případy z básnictví —, i když zpravidla jen jeden z nich nám je plně adekvátní a tvoří součást našeho osobního vkusu. — Soužití několika různých kánonů v témž kolektivu však není nijak klidné: každý z nich projevuje tendenci platit sám, vytlačit ostatní; to plyne z nároku estetické normy na naprostou závaznost, o němž byla řeč výše. Zejména silně se projevuje rozpínavost mladších kánonů vůči starším. Touto vzájemnou výlučností je ovšem uváděna ve stálý pohyb celá oblast estetická. S nesnášenlivostí různých kánonů souvisí i okolnost, na kterou upozornil G. Tarde (*Les lois de l'imitation*, Paris 1895, s. 375), že totiž často mívají normy estetické

13) Srov. výrok O. Hostinského v brožuře *O socializaci umění*, Praha 1903: „V lidu — nejinak než v obecnstvu zámožnějším a inteligentnějším — nepanuje nikterak vkus jednotný, nýbrž naopak největší rozmanitost vkusu, a nelze tedy stanovisko lidu vůči umění vymeziti jedinou všeobecně platnou formulí; proti takovému doktrinářství svědčí ostatně již pouhý pohled na repertoáry divadelní, na beletristickou četbu nejšířších kruhů, na obchody s obrazy a obrázky. A nejeví se v této pestré směsici jen bohatá stupnice od nejspatnějšího k nejlepšímu, nýbrž zároveň leží nad sebou i četné vrstvy historické, takže to, co dnes rozličným lidem se líbí, představuje průměrem umělecký vývoj více než jednoho století.“

ké, podobně jako mravní, charakter negativní, tj. jsou formulovány jako zákazy.

Různé estetické kánony se navzájem liší, jak ukázáno, poměrným stářím. Avšak toto rozlišení není jen prostě časové, nýbrž zároveň i kvalitativní, neboť čím starší je kánon, tím je snáze pochopitelný, tím méně klade překážek přisvojení. Lze proto mluvit o skutečné hierarchii estetických kánonů, jejímž vrcholem je kánon nejmladší, nejméně zmechanizovaný a nejméně spjatý s jinými druhy norem, čím spodněji pak jsou umístěny kánony starší, zmechanizovanější a silněji vklíněné mezi ostatní druhy norem. (O poměru estetické normy k normám jiným bude pojednáno níže.) Vtírá se myšlenka, že hierarchie estetických kánonů je v přímém vztahu k hierarchii společenských vrstev: norma nejmladší, zaujímající vrchol, zdá se odpovídat vrstvě společensky nejvyšší a rovněž další odstupňování obou hierarchií zdá se být společné, takže by vrstvám postupně nižším odpovídaly kánony čím dále starší. Jako základní schéma nejhrubších obrysů nepostrádá tato myšlenka oprávnění, avšak nesmí být chápána dogmaticky jako zákonitý předobraz skutečnosti.

Především nesmí být zapomínáno, že pro vztah mezi společenskou morfologií a estetickou normou není důležité toliko členění společnosti ve vrstvy, tedy členění vertikální, nýbrž že o něm rozhoduje i členění horizontální, např. rozdíl věku, pohlaví, profese.¹⁴⁾ Všechny druhy členění horizontálního mohou se tu uplatnit, tak např. rozdíl generační může způsobit, že příslušníci téže společenské vrstvy mají rozdílný vkus a že naopak příslušníci různých vrstev, ale stejné generace si mohou být vkusem blízcí. Rozdíly generační jsou také ohniskem většiny estetických revolucí, jimiž se uplatňují kánony nové nebo přemísťující se z jednoho sociálního prostředí do jiného. Zjev velmi běžný je rozdíl mezi vkusem žen a mužů; přitom se může přihodit, že někdy estetické působení žen má ráz konzervativní vzhledem k působení mužů — tak je tomu např. v prostředí folklorním —, a jindy naopak jsou ženy nositelkami vkusu progresivního, srov. studii L. Schückinga o rodině jako činiteli ve vývoji vkusu v anglické literatuře 18. stol., kde se ukazuje podíl žen při vzniku sentimentálního ro-

14) Rozdíly věku a pohlaví jsou ovšem původem biologické, ale ve společnosti nabývají povahy sociální, tak např. o příslušnosti k jisté generaci ve smyslu sociálním nerozhoduje vždy fyzické stáří.

mánu (cit. podle ruského překladu knihy o *Sociologii literárního vkusu*, Leningrad 1928). — Není však nutné ani to, aby vkus nejmladší byl ve spojení s vrstvou nejvyšší. Tak např. v předválečném Rakousku, ale zejména v Rusku, byla vrstvou společensky vedoucí aristokracie, avšak nositelem vysokého umění, odkud vycházelo obnovování estetické normy, byla vrstva měšťanská.

Při tom všem je vztah mezi hierarchiemi estetickou a společenskou nepopíratelný. Každá společenská vrstva, ale i mnohá prostředí (např. venkov — město) mají svůj vlastní estetický kánon, který je jedním z jejich nejcharakterističtějších znaků. Přechází-li např. jednotlivec z nižší vrstvy do vyšší, snaží se zpravidla především získat aspoň vnější příznaky vkusu oné vrstvy, do které chce být přeřazen (změna odívání, bydlení, společenského chování atd. po stránce estetické). Ježto však výměna skutečného vkusu osobního je věc krajně nesnadná, je tento spontánní vkus jedno z nejbezpečnějších, ovšem mnohdy skrývaných, kritérií příslušnosti původní. — Kdykoli se v jistém kolektivu projeví tendence k přeskupování společenské hierarchie, obráží se tato tendence nějak i v hierarchii vkusů. Tak např. intenzivní rozvoj socialistických snah o třídní vyrovnání v posledních desetiletích 19. století byl programově doprovázen rozvojem uměleckého řemesla, zakládáním lidových scén, snahami o uměleckou výchovu. Uvedli jsme v první kapitole této práce úzkou souběžnost mezi rozvojem strojové industrie a oživením uměleckého řemesla, avšak i souvislost s tendencemi společenského vývoje zde byla, a byla také pocítována. Již inspirátor snah o estetickou kulturu, J. Ruskin, hodnotil své snažení jako snahu o nápravu společnosti (zvýšení veřejné morálky atd.), jeho pokračovatelé W. Morris a W. Crane pak byli socialistického přesvědčení. Na 2. sjezdu pro uměleckou výchovu proslovil St. Waetzold řeč, v které nacházíme slova: „Národ je společensky a v svém duševním životě tak roztržštěn a rozdělen, že si vrstva s vrstvou sotva již rozumějí“ — a nové stmelení společenské očekává od umělecké výchovy.¹⁵⁾ I u takových propagátorů umělecké výchovy, kteří stojí na jiném stanovisku než socialistickém, se uplatňuje názor, že umění a estetická kultura vůbec má sloužit jako společenský tmel; Langbehn, autor spisu *Rembrandt als Erzieher*, chce vytvořit touto

15) Tento citát i následující (Langbehnův) přejaty ze spisu J. Richtera, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*, Leipzig 1909.

cestou z německých sedláků, měšťanstva a šlechty „eine Adelspartei im höheren Sinne“. Ruku v ruce se snahou o odstranění nebo aspoň oslabení hierarchizace společenské jde tedy i snaha o vyrovnání vkusu, a to na nejvyšší možné úrovni: nejmladší, a tudíž nejvyšší estetická norma se má stát normou všech.¹⁶⁾

Pokračování tohoto společenského a zároveň estetického dění nastává v počátcích ruské revoluce, kdy se umělecká avantgarda spojuje s avantgardou sociální. Avšak v pozdějším období ruského sociálního přerodu se uplatňuje snaha najít estetický ekvivalent beztrždní společnosti ve vyrovnání vkusu na *střední* úrovni; její symptomy jsou např. socialistický realismus v literatuře jakožto návrat k málo osvěžnému klišé románu realistického, tedy ke kánonu staršímu, již značně pokleslému, a kompromisní klasicismus v architektuře. Poměr mezi organizací společenskou a oblastí estetických norem není tudíž ustrnule jednoznačný ani v tom smyslu, že by jisté tendenci sociální, např. snaze po vyrovnání třídních rozdílů, musila vždy a všude odpovídat tatáž reakce v oblasti estetické: jednou se děje pokus o vyrovnání kánonů na úrovni nejvyšší, jindy opět o obecné přijetí průměru, jindy konečně se navrhuje (viz poznámku o Tolstém) zevšeobecnění úrovně — ve smyslu archaizovanosti estetické normy — nejnižší.

Spojení mezi společenskou organizací a vývojem estetické normy je, jak zřejmo, nepopíratelné a také schéma vzájemného paralelismu obou hierarchií není bez oprávnění; nesprávným se stává teprve tehdy, je-li pojmáno jako automatická nutnost, nikoli jako pouhá základna pro vývojové varianty. Stárnouce a ustrnujíce, klesají zpravidla estetické normy i na žebříčku společenské hierarchie. Tento pochod je ovšem složitý, neboť žádná ze společenských vrstev není — vlivem horizontálního členění — prostředí samo v sobě homogenní, a proto lze v jedné vrstvě zpravidla zjistit několik estetických kánonů. Již např. oblast vládnoucí společenské vrstvy se zpravidla nekryje s oblastí nejmladší estetické normy, ani tehdy, má-li estetická norma v této vrstvě skutečně svůj zdroj. Nositeli nejmladší normy (jako umělečtí tvůrci i jako publikum) mohou být příslušníci mládeže, která je v opozici —

16) V této souvislosti je možno připomenout, že L. N. Tolstoj v pojednání *Co je umění?* žádal, také se zahrocením ke společenské egalizaci, sjednocení estetického kánonu naopak tím, že by byly odstraněny právě vrcholy hierarchie estetické: hlásá totiž zobecnění kánonu umění lidového.

mnohdy netoliko estetické — ke generaci starší, skutečně vládnoucí a udávající vzor vrstvám nižším. Jindy bývají nositeli avantgardní normy jedinci, kteří s vládnoucí vrstvou přišli do styku nikoli zrozením, nýbrž výchovou, a pocházejí sami z vrstev nižších, tak např. v české poezii Mácha, o několik desetiletí později pak Neruda i Hálek.¹⁷⁾ V obojím případě — ať jde o odbojnou mládež nebo o příslušníky vrstvy cizí — vzniká zpočátku ve vrstvě vládnoucí samé odpor proti nové normě a teprve po jeho ochabnutí se nová norma může stát normou vrstvy skutečně vládnoucí. A tak mohli bychom probírat vzhledem k rozložení estetických kánonů i vrstvy ostatní. Všude by se ukázalo mnoho komplikací; sotvakdy by se podařilo najít případ tak pevného sepětí některého estetického kánonu s jistým společenským útvarem, že by v něm měl výlučné postavení, anebo že by naopak jeho hranice nepřesahoval; příklad takového přesahu estetického kánonu z prostředí, kde je domovem, do prostředí jiného je uveden v článku R. Jakobsona a P. Bogatyreva *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* (*Donum natalicium Schrijnen* 1929): v ruských vzdělaných kruzích 16. a 17. století žily vedle sebe i umělá literatura, i literární folklor, jehož vlastním domovem byla ovšem vesnice. Přes všechny tyto komplikace však schéma klesání stárnoucí estetické normy po stupních hierarchie estetické i společenské podržuje platnost.

Avšak tímto klesáním se norma neznehodnocuje skutečně a nenapravitelně, neboť nejde zpravidla o pouhé pasivní přejímání kánonu vrstvou nižší, nýbrž o jisté jeho aktivní přetvoření vzhledem k estetické tradici daného prostředí a k celkovému souboru všech druhů norem pro toto prostředí platných. Přihází se také často, že kánon, pokleslý již na nejspodnější periferii, je pojednou vyzdvížen do samého ohniska estetického dění a stává se — ve změněném aspektu ovšem — opět normou mladou a aktuál-

17) K souvislosti Máchovy poezie se sociálním původem básníkovým viz článek *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova, Listy pro umění a kritiku* 4. — O tom, jak Nerudův původ z nízkého sociálního prostředí se projevil jako složka jeho poezie, obsahuje *Hřbitovní kvítí* spousty dokladů; je známo i pobouření, s kterým bylo přijato. Zajímavé detaily o jeho teprve pozdějším a pozvolném srůstání s vrstvou vládnoucí poskytuje jeho korespondence se Světlou, uveřejněná A. Čermákovou-Slukovou (Praha 1912); Neruda vytýká Světlé, pocházející z měšťanské rodiny pražské, že se k němu chová jako „hofdáma“, Světlá sama se charakterizovala jako básníkova „gubernantka“.

ní. Je to postup zejména častý v dnešním umění; příklady uvedeny ve studii *Dialektické rozpory v moderním umění (Listy pro umění a kritiku 1935)*. V tomto smyslu bylo by lze mluvit o *koloběhu estetických norem*.

Je však ještě jeden důležitý bod, na který nesmí být zapomenuto při pokusu o sociologii estetické normy. Je to poměr mezi normou estetickou a normami jinými. Při dosavadních úvahách jsme si počínali tak, jako by estetická norma vcházela ve styk s kolektivem sama, bez ohledu k okolí, do kterého je vpjata, totiž bez ohledu k celkovému svazku všech druhů norem, uznávaných v daném kolektivu za měřítko nejrůznějších hodnot. Tento postup byl zvolen jen jako metodické omezení za účelem zjednodušení výkladu. Ve skutečnosti však není neprodyšné stěny mezi normou estetickou a normami jinými. Pro jejich vzájemnou blízkost je např. charakteristické, že norma estetická může přejít v normu jinou a naopak. Tak norma mravní, realizovaná v románovém díle protikladem reka dobrého a zlého, mění se — jako součást básnické struktury — v normu estetickou a přechází časem v úplně klíšé, které už vůbec nesouvisí s živou hodnotou mravní a může být pojato i komicky. Ve funkční architektuře dnešní, odmítající jakékoli estetické normování, stávají se, třeba proti vůli samého architekta, normy praktické (např. hygienické atd.), jakmile vstupují do díla, zároveň normami estetickými. Lze uvést i případy opačné, norem estetických, přecházejících v mimoestetické; tak v básnickém díle může vzniknout jistý dosud nebývalý jazykový jev (např. jistá inverze slovosledná, jisté lexikalizované spojení slov) z důvodů estetických, přejít pak dále do jazyka nebásnického, sdělovacího — a státí se součástí sdělovací jazykové normy. Některé slovosledné deformace Mallarméovy změnily se časem ve slohové prostředky nebásnické spisovné řeči, jak dosvědčuje výrok básníka Cocteau (*Le Secret professionnel*): „Stéphane Mallarmé má nyní vliv na sloh denního tisku, aniž to novináři tuší.“¹⁸⁾

Těsné styky mezi estetickou normou a normami jinými umožňují přirozeně její zařazení do celkové oblasti norem. Proto ani při probírání vztahu mezi normou estetickou a společenskou organizací nesmíme přehlížet okolnost, že zde nevchází ve styk izo-

18) O přechodu estetické normy básnické v mimoestetickou normu jazykovou srov. též článek R. Jakobsona *Co je poezie?* ve *Volných směrech* 30, s. 238.

lovaný zjev s izolovaným zjevem (tj. estetická norma s jistou složkou kolektiva), nýbrž že jsou uváděny ve vzájemný poměr celé dva systémy: říše — lépe struktura — norem a struktura společnosti, pro kterou dané normy tvoří obsah kolektivního vědomí. Způsob, jakým je estetická norma spjata s normami ostatními, vřaděna do jejich celkové struktury, určuje proto do značné míry i její poměr ke společenským útvarům. Je důležité položit si při studiu sociologie estetické normy dvě otázky: první z nich týká se těsnosti jejího svazku s normami jinými, druhá jejího postavení, podřízeného nebo vůdčího, v souboru všech norem. Pro různá sociální prostředí budou odpovědi na tyto otázky různé. — Probereme nejprve prvou z nich, po těsnosti vklínění estetické normy mezi ostatní, a za příklad postavíme proti sobě dva typy normových kontextů, odpovídající dvěma různým prostředím sociálním; z jedné strany kontext platný pro kulturně vedoucí společenskou vrstvu, která je tvůrcem kulturních hodnot i norem, z druhé strany pak onen, který platí pro společenské prostředí nesoucí kulturu folklorní. Jsou to vzhledem k otázce, o kterou nám jde, prostředí opravdu protichůdná.

Prostředí, v kterém se normy tvoří, ponechává nutně vztah mezi nimi poměrně volný, neboť volností je umožněn intenzivní vývojový pohyb jednotlivých norem. Zde norma estetická dosahuje nejnáze autonomie, která ji izoluje od norem ostatních. S autonomií estetické normy souvisí v tomto prostředí i právo umělcovo, společností do značné míry uznávané, deformovat v oblasti umění i jiné normy kromě estetické (např. normy mravní), pokud fungují jako součásti umělecké struktury, tedy estetic-ky; proto také tzv. umění bulvární, ať básnické, ať výtvarné, rádo užívá estetické funkce k zastření funkcí jiných, společností netolerovaných. Při uvolnění funkce estetické ze svazku s ostatními je přirozené, že estetická norma se vyvíjí rychle a prudkými zvraty. — Naproti tomu v prostředí, které je nositelem skutečně neporušované kultury folklorní (jako např. u nás lidové prostředí v Podkarpatské Rusi), jsou podle pozorování moderního zkoumání etnografického, vycházejícího z tezí Lévy-Bruhlových, Durkheimových atd. (srov. např. práce ruského etnografa P. Bogatyreva právě o materiálu z Podkarpatské Rusi), jednotlivé druhy norem spjaty velmi pevně v souvislou strukturu. Toto sepětí působí, že estetická norma je v prostředí folklorním mnohem méně proměn-

livá než v prostředích jiných a že se udržuje bez podstatné změny mnohdy po celá staletí. Někteří etnografové (škola Naumannova) vyvodili z toho dokonce upřílišenou tezi, že „lid neprodukuje, nýbrž toliko reprodukuje“. Správný na tomto tvrzení — pokud se týče estetické normy — je postřeh, že folklorní prostředí svou normu samo netvoří, nýbrž ji přejímá z estetické oblasti — zejména ovšem z umění — vládnoucí třídy. Proto však nemůže být lidové produkci upřena estetická tvořivost. Naopak moderní etnografie ukázala, že rozdíl mezi živým folklorem a industrializovanou produkcí folklorních předmětů (průmyslem lidového umění) záleží právě v tom, že industrializovaná produkce je schematizovaná, kdežto skutečná lidová tvorba (například kraslice, výšivky) je nekonečně rozmanitá a odstíněná. Tato rozmanitost má však ráz pouhých variant normy, nikoli jejího vývojového porušování. Nepohyblivost estetické normy ve folkloru je způsobena, jak již řečeno, jejím vklíněním do celkového systému norem: ve folklorním prostředí jsou normy tak pevně navzájem spjaty, že jedna druhá v pohybu překáží.¹⁹⁾ Tím je prostředí folklorní ostře odlišeno od prostředí jiných, zejména od onoho, které je tvůrcem kulturních norem a hodnot a o němž byla řeč výše. Je jasné, že tento rozdíl má značný dosah i pro sociální charakteristiku obou těchto sociálních útvarů a že otázka po vzájemném sepětí různých druhů norem je důležitá i pro sociologii normy estetické.

Uvedli jsme však výše ještě druhou otázku, závažnou pro sociologické hodnocení vztahu mezi normou estetickou a ostatními. Je to otázka, zda v daném sociálním prostředí estetická norma směřuje k nadvládě nad normami jinými, či zda naopak jeví sklon k podřízenosti v celkovém systému norem. I zde uvedeme za příklad konfrontaci dvojího prostředí, a to opět prostředí kulturně vedoucího (téhož jako v případě předešlém), tentokrát však s prostředím lidovým nefolklorním, tedy s prostředím městského lidu, jaké se u nás vykrystalizovalo s rozvojem měst, zejména velkých, v první polovině minulého století. Po stránce sepětí různých druhů norem se tato obě prostředí podstatně neliší: v obou je sva-

19) Srov. článek P. Bogatyreva *Příspěvek k strukturální etnografii (Slovenská miscellanea*, Bratislava 1931), kde se na příkladech ukazuje, že „při etnografických bádáních setkáváme se s fakty majícími několik funkcí, přičemž někdy tyto různé funkce tak spolu souvisejí, že nemůžeme přesně stanovit, jaká funkce se v daném případě rysuje nejsilněji.“

zek norem mnohem volnější než ve folkloru. Zato je mezi nimi rozdíl v hierarchickém zařazení estetické normy. V prostředí kulturně vedoucím — aspoň současném, jak je známe z vlastní zkušenosti — nabývá estetická norma velmi snadno nadvlády nad ostatními, srov. vlny lartpouurlartismu v umění, které se, počínaje minulým stoletím, naléhavě vracely v uměleckých směrech nejrůznějších (např. v literatuře francouzské období realistického u Flauberta, brzy nato opět u symbolistů), a souběžné vlny panestetismu mimo umění. Jde ovšem o pouhé směřování k nadvládě estetické funkce, nikoli o nadvládu skutečnou a trvalou, občas se naopak zvedá proti převažování estetické funkce odpor, který však právě svou intenzitou dosvědčuje sílu tendence, proti které se vzpírá. Naproti tomu ve vrstvě lidové převažují zpravidla nad funkcí a normou estetickou funkce a normy jiné, a to i v takových výtvorech, které lze označit jako umění: vrcholnou normou „nejskromnějšího umění“ (termín J. Čapka) není norma estetická. O jeho výtvarné části napsal právem J. Čapek (*Malíři z lidu*, v knize *Nejskromnější umění*), srovnávaje je s uměním vysokým: „Veliké sochy a obrazy dovolávají se obdivu, vyjadřující svrchovaným způsobem krásu i mocnost světa a života. Umění nejskromnější, o němž chci mluvit, též se vás dovolává; chce vám čistě znázornit věci prospěšné, potřebné člověku; je prodchnuto pietou k práci a k životu a zná i nutnosti i radosti mezi oběma; neklade si vysokých met, ale uskutečňuje svou skromnost způsobem ryzím a dojmavým, a to není malá zásluha. Chce býti jen prostředníkem mezi věcmi denní potřeby a člověkem, ale jeho řeč, bytí chudá a beznáročná, nebývá bez vzácné líbeznosti a tiché vroucnosti, je přirozená a pravdivá.“ Je zde zřetelně řečeno, že nad normou a funkcí estetickou převažují v umění lidovém nefolklorním funkce a normy jiné, zejména utilitární („znázornit věci prospěšné“), poněkud i emocionální („způsob ryzí a dojmavý“).

Vrcholné převahy nad estetičností dosahuje emocionalita v lidové městské lyrice: „Marie nezpívá, že si ji namluvil Pepíček a že budou mít do roka veselku, nýbrž že Pepíček s modrýma očima chodí za jinou. Anna, drhnouc podlahu, nehlaholí, že chce na výlet do Stromovky, nýbrž že netouží po ničem jiném než po tmavém hrobu [...] V podstatě nebývá Marie bytost hluboce melancholická; naopak, člověk by častěji soudil, že je to drbna a řehtačka. Nuže, chce-li se Marie povznést do vyšších sfér (což

je konečně nejserióznější úkol poezie a hudby), povznáší se do oblasti smutných a bezútěšných citů; ničím se necítí tak zušlechťena jako vyhlídkou, že záhy bude ležeti v rakvi s věncem na hlavě“ (K. Čapek, *Písně lidu pražského, Marsyas*). Citové vzrušení, nikoli jako bezprostřední reakce na skutečnost, ale jako čistá funkce věci, tj. zpívané písně, dominuje tedy v lidové poezii městské a citová norma převažuje zde nad estetickou: píseň je tím hodnotnější, čím je dojmavější. Pro rozdíl mezi hierarchií norem v poezii lidové a vysoké je charakteristická proměna, jež nastává, jakmile forma městské písně pronikne do umělé poezie: ihned se její citová norma zvratem, který jsme výše vylíčili, předpodstatňuje v estetickou (srov. článek o Vítězslavu Hálkovi v *Slově a slovesnosti* 1, 1935). Rozdíl mezi převahou estetické funkce a její podřízeností odpovídá tedy sociálnímu rozdílu mezi společenskou vrstvou, která je vlastním nositelem kulturního dění, a městskou vrstvou lidovou.

Probrali jsme v hlavních rysech sociologii estetické normy. Ukázalo se, že přístup k problému estetické normy ze strany sociologie není toliko jeden z možných nebo dokonce vedlejší, nýbrž že je, zároveň s noetickým aspektem problému, základní nutností zkoumání, protože umožňuje vysledovat do podrobností dialektický rozpor mezi proměnlivostí i mnohonásobností estetické normy a jejím nárokem na neproměnnou závaznost. Naznačili jsme dále, že estetické normy, majíce zřídlo v umění oné vrstvy společenské, která je nositelem kulturního dění, stále se obnovují: starší normy přitom zpravidla klesají po žebříčku společenské hierarchie, mnohdy pak, klesnuvše nejnižší, opět vzestupují náhlým skokem do umění vrstvy kulturně vedoucí. To je ovšem jen obecné schéma, komplikované ve skutečném vývoji jednak vlivy společenského členění horizontálního, jednak proměnlivostí vztahu mezi estetickou normou a normami ostatními, která se týká těsnosti vzájemného sepětí různých druhů norem i jejich hierarchizace. I samo obecné schéma a tím spíše ještě jeho komplikace dosvědčují, že estetická norma nesmí být chápána jako apriorní pravidlo, které by s přesností měřicího stroje ukazovalo optimální podmínky estetické libosti, nýbrž že je živou energií, která při vši různotvárnosti svých projevů — ba právě pomocí této různotvárnosti — organizuje oblast estetických jevů a udává směr jejího vývoje. Na druhé straně, i když se možnost obecně a apriorně

platné estetické normy osvědčila jako iluzorní — neboť základní, antropologicky fundované principy rytmu, symetrie atd. přes svůj velký význam pro noetiku estetické normy nejsou ideálními estetickými normami —, ukázalo se, že estetická norma skutečně existuje a působí a že z uznání její proměnlivosti nikterak nevyplývá zneuznání její důležitosti nebo dokonce popření její existence.

III

Po estetické funkci a normě přichází na řadu estetická hodnota. Mohlo by se na první pohled zdát, že problematika estetické hodnoty je vyčerpána pojednáním o estetické funkci, síle to, která hodnotu tvoří, a o estetické normě, pravidlu, kterým je měřena. Ukázali jsme si však již ve dvou předcházejících kapitolách: 1. že oblast estetické funkce je širší než oblast estetické hodnoty ve vlastním slova smyslu, neboť v případech, kde estetická funkce toliko provází funkci jinou, je otázka estetické hodnoty také jen druhotná při posuzování dané věci, popř. daného jednání; — 2. že splnění normy není nutnou podmínkou estetické hodnoty, zejména právě tam, kde tato hodnota nad ostatními převládá, tj. v umění. Z toho plyne, že umění je vlastní oblast estetické hodnoty, jsouc privilegovanou oblastí jevů estetických. Kdežto mimo umění je hodnota podřízena normě, jest zde norma podřízena hodnotě: mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou; v umění je norma často porušena, jen někdy splněna, ale i v tom případě je splnění prostředkem, nikoli cílem. Splnění normy přivozuje estetickou libost; estetická hodnota může však vedle libosti obsahovati i silné prvky nelibosti, zůstávajíc přitom nedílným celkem; srov. F. W. J. v. Schelling, *Schriften zur Philosophie der Kunst*, Leipzig 1911, s. 7: „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön.“ Aplikace estetické normy podřizuje individuální případ obecnému pravidlu a týká se jediné stránky věci, její estetické funkce, která nemusí býti dominantní. Estetické hodnocení naproti tomu posuzuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty (srov. náš článek *Básnické dílo jako soubor hodnot, Jarní almanach Kmene* 1932, s. 118n): proto také pojímá estetické hodnocení umělecké dílo jako uzavřený celek (jednotu) a je aktem

individualizujícím; estetická hodnota v umění se jeví jako jedinečná a neopakovatelná.

Problematika estetické hodnoty musí tedy být zkoumána sama o sobě. Její osnovná otázka se týká platnosti a dosahu estetického hodnocení; vyjdeme-li od ní, budeme mít stejně otevřenou cestu na dvě strany: i ke zkoumání proměnlivosti konkrétního aktu hodnocení, i k pátrání po noetických předpokladech objektivní (tj. nezávislé na vnímání) platnosti estetického soudu.

Všimneme si nejdříve proměnlivosti aktuálního estetického hodnocení. Jsme ihned naplno v oblasti sociologie umění. Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž prizmatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvarnému umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení po každé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že se při těchto přesunech estetického objektu často proměňuje i estetická hodnota. Přečasto lze v dějinách umění pozorovat, jak jisté dílo přechází z hodnoty kladné během doby v zápornou, nebo z vysoké, výjimečné hodnoty v průměrnou a naopak. Velmi časté jest schéma náhlého vzestupu, pak poklesu a opět vzestupu, popř. však již do jiného stupně estetické hodnoty (srov. monografii *Poláková Vznešenost přírody, Sborník filol.* 10, Praha 1934). Naproti tomu se některá umělecká díla udržují po dlouhou dobu bez poklesu na vysokém stupni; jsou to hodnoty „věčné“, tak např. v básnictví básně Homérovy počínaje aspoň renesancí, v dramatech díla Shakespearova nebo Molièrova, v malířství díla Raffaelova, Rubensova. I když každá doba vidí taková díla jinak — hmatatelným důkazem je např. vývoj scénického pojetí her Shakespearových — přece po každé nebo téměř po každé staví je na nejvyšší místa v stupnici estetických hodnot. Byl by však omyl vidět v tom neproměnnost. Především je pravděpodobné, že se při bližším přihlídnutí objeví i v takových případech výkyvy, mnohdy dokonce značné, zadruhé pak není pojem i vrcholné estetické hodnoty jednoznačný: je rozdíl mezi tím, je-li jisté dílo poctíváno jako hodnota „živá“ nebo „historická“ nebo „reprezentativní“ nebo „školská“ nebo „exkluzivní“ nebo „populární“ atd.

Ve všech těchto odstínech, vystřídávajíc je postupně, popřípadě uskutečňujíc jich několik současně,²⁰⁾ může umělecké dílo setrvat stále mezi „věčnými“ hodnotami, a toto setrvání nebude stavem, nýbrž — stejně jako u děl měnících své místo v stupnici — procesem.

Estetická hodnota je tedy proměnlivá ve všech svých stupních, pasivní klid je zde nemožný; „věčné“ hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně znatelně než nižší stupně. Ale ani sám ideál neproměnné trvalosti estetické hodnoty, nezávislé na vnějších vlivech, není ve všech dobách a za všech okolností nejvyšší a jediné žádoucí. Dokonce vždy existuje vedle umění tvořeného pro trvání a platnost co nejdelší také umění určené již záměrem tvůrcovým k platnosti přechodné, tvořené pro „konzum“. Tak např. v básnictví díla „příležitostná“ nebo soukromé kryptadie, tvořené umělcem pro nejužší kruh přátel, díla aktuální, závislá tematicky na znalosti některých okolností, známých jen jisté době, popř. jen jistému omezenému kruhu. Ve výtvarném umění se nárok na trvalost jisté umělecké hodnoty často projevuje volbou materiálu, tak např. vosková plastika vzniká zřejmě s jiným nárokem na trvalost než mramorová nebo bronzová, mozaika s jiným zaměřením k neomezenému trvání díla i hodnoty než akvarel atp. Je tedy umění „konzumní“ stálým protikladem umění „trvalého“; vyskytují se však období, kdy umělci dávají přednost intenzivní krátké působivosti díla před povlovně rostoucí působivostí trvalou. Názorným dokladem může posloužit umění dnešní. Ještě období symbolismu vyhledávalo hodnotu co možná trvalou, nezávislou na proměnách vkusu a nahodilých vnímatelích. Na touze po „absolutním“ díle ztroskotává Mallarmé; náš Březina vyslovuje příležitostně přesvědčení, že lze najít „nejvyšší veršový [tj. metrický] útvar, tak vybroušený, aby nebylo možno vůbec nic dokonalejšího“ (viz naši předmluvu k Hartlovu vydání *Hlaváčkových Žalmů*, Praha 1934, s. 12). Srovnáme s tím výrok umělce dnešního, A. Bretona (*Point du jour*, Paris, s. 200): „Picasso je v mých očích jen proto tak veliký, že setrval bez ustání v postoji obranném vzhledem k věcem vnějšího světa, počítaje v to ty, které vytvořil sám; že tyto výtvořky nepokládal

20) Tak např. Máchův *Máj* jeví dnes, při stém výročí básnickovy smrti, pozoruhodné navrstvení snad všech výše jmenovaných odstínů hodnoty.

nikdy za nic jiného než za pouhé momenty styku mezi sebou a světem. Pomíjivost a efemérnost, v protikladu k tomu, co obvykle bývá radostí a pýchou umělců, byly jím vyhledávány pro sebe samy. Za dvacet let, která přešla nad jeho dílem, zežloutly již útržky z novin (vlepené do obrazů), jejichž čern, kdysi svěží, přispěla nemálo k drzosti těchto velkolepých ‚papiers collés‘ z roku 1913. Světlo odbarvilo a vlhkost místy potměšile zvarhanila velké výstřižky modré a růžové. A je to dobře. Úžasné kytary, slepené z chatrných prkének, pravé to mosty náhody, budované vždy znovu, den ze dne, nad proudem zpěvu, nevydržely zběsilý úprk zpěvákův. Ale vše se děje tak, jako kdyby Picasso byl počítal s tímto ochuzením, s tímto oslabením, ba rozpadem. Jako kdyby se byl chtěl předem poddat v zápase, jehož výsledek jest nepochybný, ale jež přesto bojují výtvořitel lidské ruky proti živlům, aby si ústupností získal, co je drahocenného, poněvadž krajně skutečného v samém procesu jejich zániku.“

Proměnlivost estetické hodnoty není tedy pouhý druhotný jev, vyplývající z „nedokonalosti“ uměleckého tvoření nebo vnímání, z lidské neschopnosti dosáhnout ideálu, nýbrž patří k samé podstatě estetické hodnoty, jež je procesem, nikoli stavem, energie, nikoli ergon. Proto i beze změny času a prostoru se estetická hodnota jeví jako mnohotvárné a složité dění, jehož projevem jsou např. rozpory v názorech kritiků o nově vytvořených dílech, nestálost zálib knižního a uměleckého trhu atd.; i po té stránce je názorným příkladem doba dnešní, s rychlými změnami uměleckých zálib, projevujícími se např. překotným znehodnocováním básnických děl na trhu knihkupeckém, rychlým vznikáním a zánikáním hodnot na trhu umění výtvarného atd. To vše je ovšem jen zrychlený film procesu odehrávajícího se v době každé. Příčiny této dynamiky hodnot jsou, jak ukázal Karel Teige v knize *Jarmark umění* (Praha 1936), sociální: uvolněný poměr mezi umělcem a konzumentem (objednavatelem), mezi uměním a společností. I v předešlých dobách však reagoval proces estetické hodnoty vždy velmi živě na dynamiku společenských vztahů, jsa jí současně i předurčován, i zasahuje do ní zpětným nárazem.

Společnost si ostatně vytváří instituce a orgány, kterými na estetickou hodnotu vykonává vliv tím, že reguluje hodnocení uměleckých děl. Jsou to např. kritika, znalectví, umělecká výchova (počítaje k ní umělecké školství i instituce, jejichž účelem je vý-

chova pasivního vnímání), trh uměleckých děl a jeho prostředky propagační, ankety o nejhodnotnějším díle, umělecké výstavy, muzea, veřejné knihovny, soutěže, ceny, akademie, mnohdy dokonce cenzura. Každá z těchto institucí má své specifické úkoly a může mít i jiné cíle než jen vliv na stav a vývoj estetického hodnocení (tak např. muzea úkol shromažďovat materiál k vědeckému zkoumání atd.) a tento jiný úkol může mnohdy být hlavní (např. při cenzuře usměrňování mimoestetických funkcí díla v zájmu státu a vládnoucího společenského i mravního řádu); přesto však se všechny svým podílem účastní vlivu na estetickou hodnotu a jsou přitom exponenty jistých společenských tendencí. Tak např. určení kritikovo bývá mnohdy interpretováno jako vyhledávání objektivních estetických hodnot, jindy jako projev osobního poměru posuzovatele k posuzovanému dílu, jindy jako popularizace nových, laikům těžko pochopitelných uměleckých děl, jindy zase jako propaganda jistého uměleckého směru: vše to jsou jistě složky každého kritického výkonu, z nichž v daném konkrétním případě vždy některá převažuje, avšak především je kritik vždy buď mluvčím, nebo naopak protivníkem, popř. odštěpencem jistého společenského útvaru (třídy, prostředí atp.). Velmi správně ukázal Arne Novák v své přednášce o dějinách české kritiky, pronesené v Pražském lingvistickém kroužku (duben 1936), že např. Chmelenského záporný posudek Máchova *Máje* není jen projevem nahodilé osobní nelibosti kritika k Máchovu dílu, ale zároveň a hlavně — v kontextu ostatní kritické činnosti Chmelenského i jeho teoretických názorů o úkolech kritiky — projevem snahy úzkého tehdejšího literárního prostředí zamezit příliv nezvyklých estetických hodnot, které by rozhloďovaly vkus a ideologii tohoto prostředí; charakteristické je, že skutečně téměř v této chvíli nebo o málo později dochází k rozšíření čtoucího publika i po stránce sociální příslušnosti, jak rovněž ukázal Arne Novák v citované přednášce.

Proces estetického hodnocení souvisí tedy s vývojem společenským a jeho zkoumáním tvoří kapitolu sociologie umění. Nesmíme ostatně zapomínat na fakt, uvedený již v předešlé kapitole, že není v jisté společnosti toliko jediná vrstva umění básnického, malířského atd., nýbrž že je vždy vrstev několik (např. umění avantgardní, oficiální, bulvární, umění městského lidu atd.), a tudíž i několikrát stupnice estetické hodnoty. Tyto útvary žijí každý

svým životem, přitom však se leckdy navzájem kříží a pronikají. Hodnota, která pozbyla platnosti v některém z nich, může poklesem nebo vzestupem přejít do jiného. Ježto toto rozvrstvení odpovídá, třebaže ne vždy přímo ani přesně, rozvrstvení sociálnímu, přispívá i mnohvrstevnost umění k složitému procesu vytváření a přetváření estetických hodnot.

Je konečně třeba dodat, že kolektivní ráz a závaznost estetického hodnocení se odrážejí i v individuálních estetických soudech. Doklady jsou četné: tak např. rozhodují se, jak bylo zjištěno nakladatelskými anketami, čtenáři pro koupi knihy nejčastěji nikoli na základě úsudků profesionální kritiky, jež se zdají příliš zbarveny individuálním vkusem původců, ale na základě doporučení přátel, členů téže čtenářské obce, ke které patří kupující (viz L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig und Berlin 1931, s. 51); je také známa autorita výročních čtenářských anket; sběratelé umění výtvarného se často rozhodují pro jisté dílo jen proto, že jméno jeho autora je vinětou obecně uznávané hodnoty; odtud snaha obchodníků taková jména-hodnoty vytvořit (K. Teige, *Jarmark umění*, s. 28n.) a také důležitost znalců, jejichž úkolem je přisuzovat autorství děl a posuzovat jejich pravost (M. J. Friedländerová, *Der Kunstkenner*, Berlin 1920).

Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesunem struktury společenského soužití. Umístění uměleckého díla na jistém stupni estetické hodnoty i setrvání jeho na něm, popřípadě změna zařazení v stupnici nebo dokonce vyřazení díla ze stupnice estetické hodnoty vůbec, jsou závislé na jiných činitelích než jen na vlastnostech samého materiálního výtvaru umělcova, jenž jediný trvá, přechází od doby k době, od místa k místu, od jednoho společenského prostředí k jinému. Nelze zde mluvit o relativnosti, neboť pro hodnotitele, umístěného v jistém časovém a prostorovém bodu a zaklíněného v jistém sociálním prostředí, jeví se taková a taková hodnota daného díla jako veličina nutná a stálá.

Je však tím dokonale rozřešena — nebo vlastně odstraněna — otázka objektivnosti estetické hodnoty, lpějící na materiálním díle? Pozbývá tato otázka, řešená po staletí, jednak metafyzicky, jednak dovoláváním se antropologického ustrojení člověka, jednak ko-

nečně pojmáním uměleckého díla jakožto jedinečného, a proto definitivního výrazu, veškeré platnosti a naléhavosti? Existují — i při uznané proměnlivosti estetického hodnocení — některé zjevy, které svědčí, že důležitosti nepozbyla. Jak vysvětlit například okolnost, že mezi díly téhož uměleckého směru, ba i téhož umělce, tedy mezi výtvoři vzniklými přibližně za stejného stavu umělecké struktury a za stejných podmínek sociálních, se některá s naléhavostí, hraničící na evidenci, jeví hodnotnějšími, jiná méně hodnotnými? Je také zřejmo, že mezi nadšeně kladným a prudce záporným hodnocením není tak veliká propast jako mezi oběma těmito způsoby hodnocení a lhovostí; přihází se dokonce nezřídka, že chvála i zatracování se setkávají současně při posuzování díla jediného. Není zde opět náznak toho, že soustředění pozornosti — ať přitakávající, či odmítající — na jisté dílo může mít aspoň v některých případech za podklad objektivně vyšší estetickou hodnotu díla? Jak dále pochopit — ne-li z předpokladu objektivní estetické hodnoty — okolnost, že jisté umělecké dílo může být uznáváno za kladnou estetickou hodnotu i oněmi kritiky, kteří po jiných stránkách jsou k němu v poměru prudce zamítavém, jak tomu bylo např. při přijetí Máchova *Máje* soudobou českou kritikou? Dějiny umění, i když se jejich metodologie snaží co možná redukovat účast hodnocení na hodnoty historicky vyložitelné (srov. knihu *Poláková Vzrušenost přírody*, s. 6n.), narážejí přesto stále na problém hodnoty, příslušející jistému dílu bez ohledu na jeho historické aspekty; ba lze říci, že existenci tohoto problému dosvědčují právě stále obnovované pokusy omezit jeho vliv na historické zkoumání. Konečně nutno připomenout, že i každý boj o novou estetickou hodnotu v umění, stejně jako každý protiútok proti němu, jsou organizovány ve znamení hodnoty objektivní a trvalé; jen předpokladem objektivní estetické hodnoty lze ostatně vysvětlit fakt, že „velký umělec nemůže pochopit, že by život mohl být vyjádřen nebo krása formována jinými prostředky, než jaké si on sám zvolil“ (Wilde, *The Critic as Artist*).

Problému objektivní, na vnějších vlivech nezávislé estetické hodnoty uměleckého díla se tedy vyhnout nelze. Je třeba však připravit si přístup k jeho řešení pečlivým rozborem pojmu „objektivní estetická hodnota“. Nemůže pro nás být pochyb, že umění vytvořené člověkem pro člověka nemůže tvořit hodnoty na člověku nezávislé (co se týče projevů estetické funkce mimo umění,

bylo ukázáno v předešlé kapitole, že ani zde nemůže být řeči o estetické účinnosti jako trvalé vlastnosti věcí). Východisko, které volila např. scholastická filozofie (srov. J. Maritain, *Art et scolastique*, Paris 1927, s. 43n.) a které nachází ozvěnu ještě např. u Wildea, záležející v rozeznávání mezi neměnným ideálem krásy a jeho proměnlivými realizacemi, může mít zdání platnosti, jen pokud vyplývá z celého systému metafyziky; mimo něj má pochybnou cenu východu z nouze. Nechceme-li se dopouštět nenáležitěho směšování noetiky s metafyzikou, mohli bychom pomýšlet — podobně jako jsme učinili při estetické normě — na antropologické ustrojení člověka, společné lidem všem a uplatňující se jako základna neproměnného poměru mezi člověkem a dílem, poměru, který, promítnut do hmotného jevu, jevil by se jako objektivní estetická hodnota. Ale závada je ta, že umělecké dílo jako celek (neboť jen celek jest estetickou hodnotou) je celou svou podstatou *znak*, obracející se k člověku jako členu organizovaného kolektiva, nikoli jen jako k antropologické konstantě. Správně napsal o umění Wilde (*The Critic as Artist*), že „význam každého krásného vytvoření závisí stejně na tom, kdo jej přijímá, jako na tom, kdo jej vytvořil. Ba dokonce spíše pozorovatel propůjčuje krásné věci tisíce jejích významů, činí ji pro nás zázračnou a uvádí ji ve styk s dobou, takže se stává vitální součástí našich životů.“

Ani při pátrání po noetických možnostech a předpokladech *objektivní* estetické hodnoty nelze tedy uniknout z dosahu sociální povahy umění. Nejde již ovšem o zkoumání vztahu mezi konkrétním uměleckým dílem a konkrétním kolektivem, tedy o sociologii umění, nýbrž o jistou obecně platnou zákonitost, charakterizující vztah mezi uměleckým dílem jakožto estetickou hodnotou vůbec a kterýmkoliv kolektivem i kterýmkoliv členem jakéhokoliv kolektiva. Výtěžkem úvahy takto zaměřené může ovšem být toliko obecný rámeček, nabývající v každém konkrétním případě jiné náplně a nedovolující proto dedukci speciálních kritických pravidel. Je ostatně zřejmo, že při proměnlivosti hodnocení platí každé konkrétní zdůvodnění estetického soudu jen vzhledem k poměru mezi dílem a *tou* společností nebo *tím* společenským útvarem, z jejichž stanoviska je soud pronášen. Obecně platná estetická hodnota může být ze stanoviska dobové a sociálně omezeného toliko instinktivně uhadována a teprve konfrontací soudů z mnohých období, popřípadě prostředí, nepřímou zjišťována.

Mnohem důležitější ostatně než pravidla je zásadní otázka, je-li objektivní estetická hodnota skutečnost, nebo klamné zdání.

Jako východisko k odpovědi na tuto otázku se nabízí znakový (sémiologický) ráz umění, o kterém se výše stala zmínka. Nejdříve jest třeba stručné zmínky o podstatě znaku vůbec. Běžná definice zní: něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomuto jinému poukazuje. Za jakým účelem se znaku užívá? Nejcharakterističtější jeho funkce je sloužit dorozumění mezi individui jako členy téhož kolektiva; takový je zejména účel jazyka, nejrozvinutější a nejpůlňější soustavy znaků. Je ovšem třeba poznamenat, že znak může mít i funkce jiné, kromě této funkce sdělovací; tak např. peníze jsou znak zastupující jiné skutečnosti ve funkci hospodářských hodnot; jejich účel však není sdělení, nýbrž usnadnění oběhu zboží. Říše znaků sdělovacích je přesto nesmírně rozsáhlá: kterákoliv skutečnost se může stát znakem sdělovacím. A k této říši se přiřazuje i umění, třebaže způsobem odlišujícím jej od jakéhokoliv jiného sdělovacího znaku.

Chtějíc zjistit tuto specifickou odlišnost, jež charakterizuje umění jako znak, obrátíme nejprve zřetel k oněm druhům umění, u kterých se funkce sdělovací projevuje nejzřetelněji, neboť právě ona umožňují srovnání. Jsou to básnictví a malířství. Básnické i malířské dílo obsahují sdělení zpravidla; i když v některých obdobích jejich vývoje bývá sdělovací funkce oslabena až k nulovému stupni (např. malířství absolutní, suprematismus, básnictví v umělém jazyce), jeví se toto oslabení jako *popření* stavu normálního, nikoli jako stav normální. Zcela podobně mluví moderní lingvistika o koncovce „nulové“ — a nikoli o nepřítomnosti koncovky — v případech, kdy gramatický tvar je nedostatkem koncovky charakterizován proti tvarům, které koncovku mají. K samému pojmu gramatického tvaru patří koncovka, a k samému pojmu malířství i básnictví sdělení, tj. téma (obsah). Malířství i básnictví jsou umění tematická. Je však sdělení obsažené v díle básnickém nebo malířském opravdovým sdělením, nebo se od opravdového sdělení nějak liší? A jak? Tím, že zde estetická funkce, převládnuvši nad funkcí sdělovací, změnila samou podstatu sdělení.

Epické dílo básnické bude sice — docela tak jako projev čistě sdělovací — vyprávět o události, která se přihodila tam a tam, tehdy a tehdy, za těch a těch okolností, s těmi a těmi osobami jako činiteli; avšak rozdíl bude ten: pokud chápeme jistý projev jako

sdělení, bude pro nás mít důležitost poměr sdělení ke skutečnosti, o které se vypráví. To znamená: i když výslovně nevyřčena, bude přijímání projevu ze strany posluchačovy provázet otázka, zda se to, co mluvící vypráví, skutečně přihodilo, zda okolnosti té události byly takové, jaké uvádí. To neznámá, že by odpověď na tyto otázky musela být kladná; může zcela dobře znít v tom smyslu, že projev byl zčásti nebo zcela fiktivní. Posluchač se bude pak dohadovat, popřípadě snažit o zjištění, jaký byl přitom úmysl mluvícího. A z toho pátrání, popřípadě jen dohadu, vznikne další modifikace věcného vztahu projevu (tj. jeho vztahu ke skutečnosti); např.: ano, jde o projev fiktivní s úmyslem oklamat posluchače, svést z pravé cesty jeho jednání, tedy o lež; nebo: jde o projev fiktivní s úmyslem vydávat neskutečnou událost za pravdivou, ale bez úmyslu deformovat posluchačovo jednání — prostě jen za tím účelem, aby byla vyzkoušena posluchačova důvěřivost, jde tedy o mystifikaci; nebo opět: jde o projev fiktivní, avšak bez úmyslu i jen oklamat posluchače, mající za účel předestřít mu možnost skutečnosti jiné, nežli v jaké žije, utěšit, popřípadě poděsit jej nešodou vymyšlené skutečnosti s opravdovou, tedy čistá fikce.

Avšak v případě, kdy budeme jazykový projev výpravny chápat jako výtvar básnický s převažující funkcí estetickou, bude poměr k projevu pojednou jiný a celá stavba věcného vztahu projevu nabude jiného aspektu. Otázka, zda se vyprávěná událost přihodila či nikoli, pozbude pro posluchače (čtenáře) životní závažnosti; o tom, že by jej básník chtěl nebo mohl klamat, nebude vůbec řeči. Netvrdíme ovšem nikterak, že by otázka reálného podkladu vyprávěné události přestala existovat. Okolnost, zda, do jaké míry a jakým způsobem předvádí básník vypravovanou událost jako skutečnou nebo fiktivní, bude naopak důležitou složkou struktury básnického díla. Na odstínech tohoto *způsobu* předvedení spočívá často např. rozdíl mezi technikou různých uměleckých směrů (romantismus — realismus v jistém aspektu), druhů (povídka — pohádka), a uvnitř jistého díla vzájemný poměr jednotlivých složek i částí (např. mnohdy v románě historickém poměr mezi osobami a událostmi v popředí — ty jsou fiktivní — a osobami i událostmi v pozadí — ty jsou skutečné). Otázka reálného podkladu události vyprávěné, nazíráme-li na ni ze stanoviska struktury díla a způsobu podání, je ovšem podstatně odlišná od otázky reálné *sdělovacího* dosahu vyprávěné události, jaký vůči dílu

klade například literární historik. Ten se při *Babičce* B. Němcové může ptát, zda mládí básnířky skutečně odpovídalo ději povídky, zda Panklovi opravdu bydlili na Starém bělidle atd. Pro čtenáře se však otázka pravdivosti klade jen v tom směru: chtěla básnířka vůbec, nebo do jaké míry chtěla, aby její dílo bylo pojímáno jako dokumentární vypravování o ději jejího dětství? Odpověď, byť nevyřčená, na tuto otázku, byť výslovně neformulovanou, bude pak rozhodovat o celém citovém a představovém ovzduší, do kterého se pro čtenáře dílo Němcové zahalí, bude rozhodovat o významovém zabarvení celku i detailů. „Fiktivnost“ básnictví je tedy něco zcela jiného než fikce sdělovací. Všechny modifikace věcného vztahu jazykového projevu, které se vyskytují v řeči sdělovací, mohou hrát úlohu i v básnictví, např. lež. Ale hrají zde úlohu složek struktury, nikoli životních hodnot prakticky závažných. Baron Prášil, kdyby žil, byl by mystifikátor a jeho řeči by byly lži; ale básník, který vymyslí Prášila a jeho lži, není lhář, nýbrž právě básník, a Prášilovy výroky v jeho podání jsou projev básnický.

Nuže, je za tohoto stavu věci umělecký znak zbaven jakéhokoli bezprostředního a závazného styku se skutečností? Je umění vzhledem ke skutečnosti méně než stín, jenž aspoň dosvědčuje přítomnost předmětu, třeba divákem neviděného? Lze najít v dějinách estetiky směry, které by na otázku takto formulovanou odpověděly kladně, tak např. estetická teorie K. Langeho, interpretující umění jako iluzi, nebo teorie F. Paulhana, pokládající za podstatu umění lež; blízko takovému pojmání jsou ostatně i všechny směry klonící se k hédonismu a k estetickému subjektivismu (umění jako stimulans libosti, umění jako suverénní vytváření dosud nebývalé skutečnosti).

Přesto však neodpovídají takové názory skutečné podstatě umění. Za účelem objasnění jejich omylu vyjdeme od konkrétního příkladu. Představme si čtenáře Dostojevského *Zločinu a trestu*. Okolnost, zda se příběh studenta Raskolnikova udál, je, podle toho, co jsme řekli, mimo obzor čtenářova zájmu. Přesto vycítí čtenář z románu silný vztah ke skutečnosti, nikoli ovšem k oné, o které román vypráví, k události lokalizované v Rusku těch a těch let minulého století, ale ke skutečnosti známé důvěrně čtenáři samému, k situacím, které zažil, nebo — v poměrech, za kterých žije — zažít může, k citům i volným hnutím, kterými byly nebo mohou být tyto situace doprovázeny, k činům, které u čtenáře samého

z nich mohou vzejít. Kolem románu, jenž čtenáře zaujal, nakupí se nikoli jedna, ale mnoho skutečností; čím hlouběji dílo vnímatele zaujalo, tím větší je oblast skutečností vnímately běžných a životně pro něho závažných, ke kterým dílo získá věčný vztah. Změna, která se udála s věčným vztahem díla-znaku, je tedy současně jeho oslabení i posílení. Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, posílen tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečnostem životně důležitým pro vnímatele a prostřednictvím jejich pak k celému vnímatelovu univerzu jako souboru hodnot. A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno.

V tomto bodě výkladu se naskytuje příležitost obrátit zřetel i k uměním jiným než jen těm, která mají „obsah“, k uměním atematickým jako hudba a architektura, abychom zjistili, zda i ona mohou nabývat onoho mnohonásobného věčného vztahu, odlišujícího výtvořů umění tematických od opravdových sdělovacích projevů. Hudba podle své podstaty nesděljuje; pomocí prostředků, jako jsou citát, autorizovaný citát atp. (srov. O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 277n.), může ovšem ke sdělení směřovat, ale toto směřování je negací její vlastní povahy, podobně jako při básnictví a malířství byl negací zjev opačný, totiž opačné tíhnutí k atematicčnosti. Ačkoli však hudební projev nesděljuje, může velmi intenzivně navazovat onen mnohonásobný věčný vztah k celým rozsáhlým oblastem životní zkušenosti vnímatelovy, a tím i k hodnotám pro vnímatele platným, který jsme jako charakteristický pro projevy s vládnoucí funkcí estetickou zjistili u umění tematických. Velmi přesně popisuje tento mnohonásobný a při vši předmětné neurčitosti intenzivní věčný vztah hudby Oscar Wilde v eseji již několikrát citované *The Critic as Artist*: „Kdykoliv přehraji některou skladbu Chopinovu, mám pocit, jako bych byl plakal nad hříchy, kterých jsem se nikdy nedopustil, a byl smuten z tragédií, které jsem nezažil. Zdá se mi, že hudba vyvolává vždy tento dojem. Vytváří člověku minulost, kterou neznal, a naplňuje jej ovzduším zármutků, které zůstaly skryty před jeho slzami. Dovedu si představit muže, který má za sebou dokonale všední život, naslouchajícího náhodou nějaké podivné skladbě, jenž při tom náhle objeví, že jeho duše, aniž o tom věděl, prošla

strašnými zkušenostmi a poznala úděsné radosti nebo divoké romantické lásky nebo velká odříkání.“ Zkušenosti, které člověk neměl, ale mohl mít, potenciální biografie bez konkrétního obsahu, tak tedy charakterizuje Wilde věčný vztah hudby; jeho slova jsou básnický výraz pro mnohonásobnost a s ní spojenou předmětnou neurčitost věčného vztahu uměleckého díla jako znaku; z téhož důvodu nazývá jiný básník, P. Valéry (*Eupalinos*), emoci, jež plyne z hudby, „nevyčerpatelnou“;²¹⁾ hudba, jsouc vůbec zbavena sdělovací funkce, odhaluje ještě zřetelněji než umění tematická specifický ráz uměleckého znaku. Čím je zde tedy nesen význam? Ne obsahem, kterého zde není, ale složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarem, témbrem atd. Proto zde věčný vztah slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé. Avšak to právě je obecná vlastnost umění jakožto znaku, zde jen zřetelněji odhalená.

Dost podobný hudbě je případ architektury, jak správně vystihl P. Valéry v dialogické eseji *Eupalinos*; zde Sokrates praví o hudbě a architektuře: „Umění, o kterých mluvíme, musí — v protikladu k ostatním — pomocí čísel a číselných vztahů zploditi v nás nikoli fabuli, ale onu skrytou moc, která dává vznik všem fabulím.“ Je třeba ovšem přesto rozeznávat, neboť architektura vedle toho, jak sám Valéry říká, také „mluví“, tj. obsahuje sdělení, ovšem opět zcela jiného druhu než básnictví a malířství: sdělení obsažené v díle architektonickém je těsně spjato s praktickou funkcí, kterou architektonické dílo vykonává; budova „znamená“ své určení, tj. děje a úkony, které se mají dít v jejím prostoru, ohraničeném

21) Srov. též jiné místo *Eupalina*, kde se mluví o dojmu z vnímané hudby: „Nebyla to měnivá plnost, obdobná stálému plamenu, osvětlující a zahřívající celou tvou bytost neustálým spalováním vzpomínek, předtuch, stesků a předpovědí i nekonečným množstvím citových vzruchů bez určité příčiny?“ — Viz též H. Delacroix, *Psychologie de l'art* (Paris 1937, s. 210n.). „Svět hudby je svět autonomní, jenž nechce být závislý na světě běžných akustických jevů. Přesto však má (významovou) potenci příslušející jazyku i nehudebním zvukům [...] Hudba generalizuje city sestupující až k rytmickému vlnění citového absolutna [...] Tak vznikají hudební útvary, jejichž struktura podává obrys citového rozvlnění probíhajícího v hlubších vrstvách citového života než běžná citová vzrušení. Tento vnitřní dynamismus, jehož je hudba schématem, přetváří se ve styku s ní a jejím vlivem, vytváří ji zároveň ze sebe jako svůj symbol a výraz.“

a formovaném zdíve: „Zde — praví budova — se shromažďují kupci. Zde soudí soudci. Zde úpějí vězňové. Zde milovníci hýření. Tyto obchodní budovy, soudy a vězení mluví velmi zřetelně, když ti, kdo je stavějí, dovedou se svého úkolu chopit“ (Valéry, *Eupalinos*). Sdělení obsažené v architektonickém díle je však zpravidla zcela pohlceno a zakryto praktickou funkcí, s níž je těsně spjato: viditelným se stává teprve tehdy, když budova předstírá jinou funkci, než jakou opravdu vykonává: činžák v podobě paláce, továrna v podobě hradu atp. Předstírané určení (palác, hrad) se pak stává skutečným sdělením vnímateli.²²⁾ Právě proto však, že ve všech ostatních případech, kdy se určení vyjádřené kryje se skutečným, je sdělení téměř nepostřehnutelné, je ponechána převážující působnost neurčitému a mnohonásobnému věcnému vztahu, specifickému pro umělecké dílo. I zde je tento vztah nesen a určován „formálními“ tvárnými prostředky. Názorně popisuje proces navázání tohoto mnohonásobného věcného vztahu opět Valéry v citovaném dialogu, na místě, kde Faidros líčí dojem z architektonického díla: „Nikdo nepozoroval, stoje před hmotou, delikátně zbavenou tíže a na pohled tak jednoduchou, že jeho vnímání je řízeno směrem k jakémusi záchvěvu štěstí křivkami téměř nezmatelnými, zaoblenými nepatrnými a všemocnými, i těmi hlubokými kombinacemi pravidelnosti s nepravidelností, které umělec současně vytvořil i skryl a dodal jim takové neodolatelnosti, že se staly nedefinovatelnými. Vedly pohyblivého vnímatele, podřizujícího se jejich neviditelné přítomnosti, od vidiny k vidině, od hlubokého mlčení k šepotu rozkoše tou měrou, jak se přibližoval a vzdaloval, znovu přibližoval a bloudil v dosahu díla, jsa v svých pohybech řízen jen jím a jsa hříčkou svého obdivu. Chci, říkal ten člověk z Megary [tj. stavitel Eupalinos], aby mé dílo dojívalo lidi tak, jako je dojívá předmět lásky.“

Umění „netematická“ nás tedy poučila, že specifický věcný vztah, spojující umělecké dílo jako znak se skutečností, může být nesen nejen obsahem, ale i všemi ostatními složkami. Odbočíme

22) V této souvislosti je třeba připomenout — aspoň zběžnou narážkou, že k tématu v architektuře náleží též symbolická platnost architektonického díla, uplatňující se zejména v takových obdobích vývoje, kdy stavba, zejména veřejná, reprezentuje ideologii prostředí, z kterého vzešlo a jemuž slouží, popřípadě jeho moc a společenskou váhu; srov. např. symbolickou platnost středověkého hradu a katedrály nebo palácových staveb renesančních a barokních.

nyní opět k uměním tematickým, abychom se přesvědčili, zda i jejich „formální složky“ mohou se stát nebo dokonce jsou vždy také činiteli významovými a nositeli věcného vztahu. Obrátíme zřetel k malířství, poněvadž o básnictví je — zásluhou funkční lingvistiky — dnes již zcela zřejmé, že všechny jeho složky jakožto součástky jazykového systému jsou nositeli významové energie, počínaje hláskovým skladem a konče větnou stavbou. V malířství je situace jiná, tam se může na první pohled zdát, že materiál, s kterým toto umění pracuje, tj. plocha, barevná skvrna, linie, je záležitost čistě optická; složitější a druhotné prvky: perspektivní a barevný prostor, obrys jsou ovšem i zde zřejmě významovými činiteli. Než ani jmenované prvky základní nejsou bez možnosti navazovat věcný vztah. Orámovaná plocha je něco jiného než pouhé zorné pole, i když mu v některých případech může svou náplní odpovídat. Ohraničení rámem dodává jí jistých významových vlastností, tak především té, že se to, co je do rámce pojato, jeví významovou jednotkou (celkem). Linie člení plochu: svým směrem a průběhem řídí proces divákova vnímání a určuje tak netoliko optickou, ale i významovou organizaci orámovaného úseku. Také přijímá linie i tehdy, není-li obraz zaměřen k věcnosti, snadno funkci obrysu, ač v takových případech nejde o zobrazení žádného předmětu; vzniká pak „bezpředmětná“ předmětnost jako čistý význam. Těchto významových vlastností linie využily některé směry moderního malířství, jako malířství absolutní (Kandinskij) a směry jemu příbuzné. Konečně ani barevná skvrna není jen jev optický, nýbrž zároveň i významový. Již sama barevná kvalita má dalekosáhlé významové možnosti. Známým kulturněhistorickým faktem je symbolika barev, která zejména ve středověku došla obecného rozšíření a ustálení (srov. např. Zíbrt, *Symbolika barev u starých Čechů v Listech z českých dějin kulturních*, Praha 1891); je přirozené, že symbolika barev zasáhla i do malířství: „Proč má na obrazech Kristus vždy modrý šat? Proto, že oči věřících se upínaly neustále toužebně k nebi, sídlu nebeského ženicha a posmrtnému obydlí věřících“ (Th. Wohlbehrr, *Bau und Leben der bildenden Kunst*, Leipzig u. Berlin 1914). Tak se stala modř nejvznešenější barvou křesťanů, ačkoli svým psychickým působením patří mezi barvy „studené“. Avšak i dnes, kdy symbolika barev netvoří pevný systém ani nestojí v popředí zájmu, a dokonce v dílech malířství bezpředmětného, kde se význam barvy nemůže přichytit zobraze-

né věci, lze zjistit významovou platnost barvy; tak např. modrá barva, zejména vyplňuje-li souvisle hořejší část obrazové plochy, bude i v díle zbaveném všeho předmětného zobrazování vyvolávat význam „obloha“; vyplňujíc dolejší část obrazové plochy, bude významově interpretována jako „voda“. S barevnou kvalitou souvisí také vztah barvy k prostoru; známý fakt, že barvy „teplé“ vystupují zdánlivě do popředí, barvy „studené“ do pozadí, má nejen dosah optický, ale i sémantický (významový); tak např. je možno v malířství bezpředmětném vytvořit prostor bez věcné platnosti, tedy pouhý prostor-význam, jen pomocí kombinace jmenovaných dvou skupin barev. Dále je barevná skvrna nositelem obrysu, podobně jako jím je linie; s obrysem nabývá ovšem významu předmětnosti, a to i tehdy, když se nevztahuje k žádnému určitému předmětu; proto malířství suprematistické, které ze všech malířských směrů dospělo nejdále v tendenci k potlačení jakéhokoliv „obsahu“, volilo jako tvar barevné skvrny nejraději čtverec nebo obdélník, nejlhostejnější to geometrické obrazce, aby tak barevná skvrna přestala působit svým tvarem a byla co možná čistou optickou hodnotou bez významového odstínu předmětnosti. V moderním malířství bývá leckdy obrysový význam barevné skvrny odhalován tím způsobem, že se obrys barevnou skvrnou vytčený zčásti kryje a zčásti rozchází s obrysem lineárním. Bylo by možné vypočítávat ještě dále významové možnosti barvy; tak např. je sémantického rázu i rozdíl mezi barvou jako charakteristikem předmětu (barva lokální) a barvou jako světlem atd.

Formální složky malířského díla jsou tedy významovými činiteli stejně jako jazykové složky díla básnického: samy o sobě ovšem nejsou spojeny věcným vztahem s určitou věcí, nýbrž — podobně jako složky hudebního díla — nesou potenciální významovou energii, která, vyzařujíc z díla jako z celku, udává jistý postoj k světu skutečnosti.

Probrali jsme znakový (sémantický) charakter uměleckého díla; ukázalo se, že umění se těsně připíná k oblasti znaků sdělovacích, ale tak, že je dialektickým popřením skutečného sdělení. Sdělení opravdové poukazuje k jisté konkrétní skutečnosti, známé tomu, kdo znak dává, a o které má být zpraven ten, kdo znak přijímá. V umění není však skutečnost, o které dílo přímo podává zprávu (pokud jde o umění tematická), vlastním nositelem věcného vztahu, nýbrž pouhým jeho prostředníkem. Vlastní věcný

vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímání, které však nejsou a nemohou býti nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímání intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímání konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímání zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímání rozvlní nárazem uměleckého díla, přenašejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímání. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímání individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje k světu a skutečnosti. Vzniká nyní otázka: je tedy interpretace uměleckého díla jako znaku záležitostí jen a jen individuální, od individua k individuu rozdílná a nesrovnatelná? Odpověď na ni byla však anticipována zjištěním, že umělecké dílo je *znak*, a tudíž svou podstatou fakt sociální; také postoj, který individuum ke skutečnosti zaujímá, není výhradním osobním majetkem ani u osobností nejsilnějších, nýbrž je do značné míry, u osobností méně silných pak téměř docela, předurčen sociálními vztahy, do kterých je individuum vpjato. A tak výsledek, ke kterému dospěl rozbor znakové povahy uměleckého díla, nevede ani zdaleka k estetickému subjektivismu: bylo jím toliko dovozeno, že věcné vztahy, do kterých umělecké dílo jako znak vstupuje, uvádějí v pohyb postoj vnímání ke skutečnosti, a vnímání je bytost společenská, člen kolektiva. Toto zjištění nás vede o krok blíže k cíli: jestliže se věcné vztahy navázané uměleckým dílem dotýkají způsobu, jakým se individuum a kolektivum ke skutečnosti stavějí, stává se zřejmým, že zejména důležitá pro náš účel je otázka mimoestetických hodnot obsažených v uměleckém díle.

Umělecké dílo, i tehdy, neobsahuje-li přímo ani zahaleně vyslovovaných hodnotících soudů, je hodnotami prosyceno. Všechno v něm, počínaje materiálem, i nejmotnějším (například kámen nebo bronz v sochařství), a konče nejsložitějšími tematickými útvary, je jejich nositelem. Hodnocení, jak jsme právě naznačili, náleží k samé podstatě specifického rázu uměleckého znaku: věcný vztah uměleckého díla zasahuje svou mnohonásobností nikoli

jen jednotlivé věci, ale skutečnost jako celek, a dotýká se tak celkového postoje vnímatelova k ní; právě ten je však zdrojem i usměřovatelem hodnocení. Ježto pak každá ze složek uměleckého díla, ať „obsahová“, ať „formální“, nabývá v kontextu díla onoho mnohonásobného věcného vztahu, stávají se nositeli mimoestetických hodnot.

Hodnoty nesené jednotlivými složkami téhož díla vstupují ve vzájemné vztahy, někdy kladné, jindy záporné; tím ovšem na sebe navzájem působí, a je možno, aby táž materiální složka byla v různých souvislostech nositelem zcela různých hodnot; srov. H. Lützel, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn 1934, s. 27: „Atomismus při zkoumání formy uměleckého díla záleží v tom, že si badatel formu rozloží ve složky (jako rovné a křivé linie, linie konvexní a konkávní, zřetelně ohraničené a neurčité atd.) a že každé ze složek přisoudí konstantní smysl (např. světlá barva = optimismus, tmná = pesimismus, rovná linie = jasnost a stručnost, bezprostřednost a přesnost, rozumnost a účelnost). Proti takovému postupu je třeba zdůraznit, že formální složky mohou být úplně pochopeny teprve ze stanoviska celku a že nabývají podle postavení uvnitř tohoto celku velmi proměnlivého smyslu; tak např. čern mezi světlými barvami může působit slavnostně a vznešeně, jako tomu je na portrétech Rubensových; rovné linie mohou proměňovat svůj smysl od téměř mystického zážitku čistého ohraničení vlastní podstatou až k racionalistickému a mechanickému záznamu. Rovnice toho druhu jako ztotožnění tmavé barvy s pesimismem jsou příliš hrubé na vystižení složitého vnitřního života uměleckého díla.“ — Mimoestetické hodnoty obsažené v uměleckém díle tvoří tedy jednotu, ale ovšem jednotu dynamickou, nikoli mechanicky ustálenou. Dynamičnost souboru mimoestetických hodnot uměleckého díla může dostoupit i takového stupně, že se projeví v díle úplný protiklad mezi dvojným hodnocením, např. snižujícím a obdivně kladným; srov. monumentalizující podání „nízkých“ námětů, běžné v realistickém malířství 19. století (Courbertovi *Štěrkaři*); nebo využití tvárných prostředků hrdinského eposu na reky a děje obvyklé dotud jen v „nízkých“ druzích literárních, postup to, kterého užíli v epickém básnictví básnické romantičtí (srov. J. Tyňanov, *Archaisity i novatory*, Leningrad 1929). Vzájemné rozpory mimoestetických hodnot obsažených v díle mohou být nejrozmanitějších druhů

a nejrůznější síly; ani v případech však, kdy dostupují maxima kvantity nebo intenzity, nerozrušují jednotu uměleckého díla, a to proto, že tato jednotu nemá ráz mechanického součtu, nýbrž je vnímateli dána jako úkol, k jehož zvládnutí je třeba překonání rozporů, na které vnímatel naráží při složitém procesu vnímání a hodnocení díla.

Mimoestetické hodnoty v umění nejsou tedy záležitostí jen uměleckého díla samého, nýbrž i vnímatele. Ten ovšem přistupuje k dílu se svým vlastním systémem hodnot, se svým vlastním postojem ke skutečnosti. Přihází se velmi často, ba pravidlem, že část, mnohdy značná, hodnot vycitovaných vnímatelem z uměleckého díla je v rozporu se systémem platným pro vnímatele samého. Jak k tomuto rozporu a z něho plynoucímu napětí dochází, je jasné: buď tvořil dílo umělec z téhož společenského prostředí a z téže doby jako vnímatel, a pak jsou rozpory mezi hodnotami pro něho platnými a hodnotami obsaženými v díle důsledkem posunu umělecké struktury, k němuž původce díla směřoval, nebo pochází dílo z jiného dobového a společenského prostředí než vnímatel, a pak jsou rozpory v hodnotách mimoestetických nezbytné.²³⁾ — Není tedy umělecké dílo jako soubor mimoestetických hodnot pouhý replika systému hodnot platných a závazných

23) Mohla by vzniknout otázka, zda není také třeba počítat s případy úplné shody nebo naopak naprosté neshody hodnot mimoestetických v díle obsažených se systémem hodnot platným pro vnímatele. Co se týče úplné shody, nebo aspoň směřování k ní, mohou se ovšem takové případy vyskytovat, tak např. v oněch — zpravidla nižších — útvarech umění, které vycházejí ze snahy usnadnit vnímateli co nejvíce přístup k dílu, odstranit mu z cesty všechny překážky. Avšak i zde jde jen o *tendenci*, nikdy úplně nesplněnou, neboť jistá míra a jistý způsob neshody mezi hodnocením vnímatelovým a hodnotami obsaženými v díle se i zde vyhledává; srov. např. známý fakt, že čtenáři libivých románů nejráději čtou romány z jiného prostředí a pojednávající o jiném způsobu života, než jaký sami znají. Co se týká možnosti opačné, totiž možnosti úplné neshody mezi hodnotami v díle obsaženými a systémem hodnot platným pro vnímatele, lze směřování k této krajnosti shledat v dějinách umění často, mnohdy dokonce vyzývavě vyhrocené (srov. satanismus jistého odstínu symbolismu, prohlašující provokativně obrácení celého systému hodnot naruby: zlo jeví se hodnotou kladnou, dobro zápornou atp.). Nepřekonatelná vzájemná cizost hodnot platných pro vnímatele a oněch, které jsou obsaženy v díle, může způsobit, že dílo ztratí pro vnímatele smysl a není vnímáno ani hodnoceno jako dílo umělecké: srov. např. nepochopitelnost děl z takových prostředí, s jejichž systémem hodnot

pro vnímající kolektivum. Proto také hodnoty obsažené v uměleckém díle nejsou pocítovány jako rovné svou závazností hodnotám prakticky platným, vyslovovaným — pokud o jejich vyslovení jde — projevy čistě sdělovacími; názorný doklad poskytuje např. cenzurní praxe, jež činí rozdíl mezi názory vyslovenými jako sdělení a názory vyplývajícími buď nepřímou z uměleckého díla, nebo i přímo v něm vyslovenými; jen krajní rigorismus vede ke ztotožňování umění se sdělovacím projevem po této stránce.

Dospěli jsme ve svých úvahách k bodu, z kterého lze přehlednout vzájemný poměr mezi hodnotou estetickou a ostatními hodnotami v díle obsaženými i objasnit si pravou jeho podstatu. Dosud jsme se omezovali na tvrzení, že v uměleckém díle estetická hodnota nad ostatními převládá. Toto tvrzení vyplývá s logickou nutností z podstaty umění, privilegované to oblasti estetických jevů, jež je nadvládou estetické funkce a hodnoty odlišena od nepřehledného množství jevů ostatních, u kterých estetická funkce je fakultativní a podřízena funkci jiné. Prostředí neznající vyhraněné diferenciací funkcí, jako jsou společnost středověká nebo folklorní, neuvědomují si ovšem nadvládu estetické funkce v umění, ale pak neexistuje pro ně ani pojem umění v onom smyslu, v jakém jej chápe společnost dnešní; srov. středověké zařadování výtvarných umění mezi hmotnou produkci v neširším slova smyslu. Tvrdíme-li, že estetická funkce a hodnota v uměleckém díle nad ostatními funkcemi a hodnotami převládají, nevyslovujeme postulát pro praktický poměr k umění, při kterém může i dnes u jednotlivců, ba i celých kolektivů převládnout funkce jiná, ale vyzovujeme jen teoreticky důsledek z postavení, jaké umění zaujímá v celkové oblasti jevů estetických za předpokladu provedené diferenciací funkcí.

Avšak i této vědomě jen teoretické formulaci bývá z nedorozumění vytýkán „formalismus“ a lartpoulartismus; samoučelnost uměleckého díla, která je aspektem dominantního postavení estetické funkce a hodnoty, bývá omylem zaměňována s kantovskou

není styčných bodů ve vnímatelově postoji ke skutečnosti, tak např. poměr k středověkému umění v 17. a 18. stol.; sem je třeba zčásti zařadit i „prokleté“ básníky a umělce vůbec, kteří za života zůstanou mnohdy úplně nepovšimnuti a přicházejí ve známost teprve ve chvíli, kdy se objeví možnost vztahu aspoň zčásti kladného mezi jejich dílem a o platnost usilujícím systémem hodnot.

„bezzájmovostí“ umění. K vyvrácení tohoto omylu je třeba pohlédnout na postavení a povahu estetické hodnoty v umění zvnitřku umělecké struktury, tj. směrem od hodnot mimoestetických, rozestřených po jednotlivých složkách díla, k hodnotě estetické, spínající umělecké dílo v jednotu. Zjistíme přitom věc zvláštní a nečekanou: Řekli jsme výše, že všechny složky uměleckého díla, jak obsahové, tak i formální, jsou nositeli mimoestetických hodnot, které uvnitř díla vstupují do vzájemných vztahů. Umělecké dílo se objevuje koneckonců jako skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor. Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jich využito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů. Rozlišování mezi „formálním“ a „obsahovým“ zřetelem při zkoumání uměleckého díla je tedy nesprávné. Měl pravdu formalismus ruské školy estetické a literárněteoretické, když tvrdil, že všechny složky uměleckého díla jsou bez rozdílu součástmi formy. Je však třeba dodat, že stejně bez rozdílu jsou všechny složky uměleckého díla nositeli významu i mimoestetických hodnot, a tedy součástmi obsahu. Rozbor „formy“ nesmí být zužován na pouhý rozbor formální; z druhé strany však musí být jasno, že teprve *celá* výstavba uměleckého díla, nikoli její pouhá část zvaná „obsahem“, vstupuje v aktivní poměr k systému životních hodnot řídících lidské jednání.

Nadvláda estetické hodnoty nad ostatními, která vyznačuje umění, je tedy něco jiného než pouhá vnější převaha. Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva. Jaký je ráz a účel tohoto styku? Především je třeba mít na vědomí, že jak již ukázáno, je tento styk zřídka kdy idylicky klidný: zpravidla jsou hodnoty obsažené v uměleckém díle poněkud odlišné i ve vzájemném poměru, i v kvalitě hodnot jednotlivých od složení systému

hodnot platného pro kolektivum. Nastává tedy vzájemné napětí, a v tom je obsažen vlastní smysl i působení umění. Soubor hodnot řídicích životní praxi kolektiva je omezován ve volném pohybu stálou nutností praktické aplikace hodnot; přemístování jednotlivých členů hierarchie (přehodnocování hodnot) je zde velmi nesnadné a je provázeno těžkými otřesy celé životní praxe daného kolektiva (brzdění vývoje, nejistota hodnot, drobení systému, popř. i revoluční výbuchy), kdežto hodnoty v uměleckém díle — z nichž každá sama o sobě je uvolněna od aktuální závaznosti, jejichž celek však nepostrádá platnosti potenciální — mohou se beze škody přeskupovat i přetvářet, mohou se experimentálně krystalizovat v nová seskupení a uvolňovat seskupení stará, mohou se přizpůsobovat vývoji situace sociální a novým tvářnostem dané skutečnosti nebo aspoň hledat možnosti takového přizpůsobení.

Nazírána z tohoto stanoviska, objeví se autonomie uměleckého díla a nadvláda estetické hodnoty i funkce v něm nikoli jako umrtvovatel styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní a sociální, nýbrž naopak jako stálý jeho oživovatel. Umění je životním činitelem krajní závažnosti i v takových vývojových obdobích a v takových podobách, které kladou důraz na samoúčelnost umění a dominanci estetické funkce i hodnoty, ba někdy právě vývojové stadium se zdůrazněnou samoúčelností může zasáhnout do poměrů člověka ke skutečnosti velmi intenzivně; viz případ Máchova *Máje*, probraný ve studii *Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova, Listy pro umění a kritiku* 4.

A nyní se konečně lze definitivně vrátit k otázce, od které jsme vyšli, zda totiž může být nějakým způsobem prokázána objektivní platnost estetické hodnoty. Naznačili jsme již, že přímým předmětem aktuálního estetického hodnocení není „materiální“ artefakt, nýbrž „estetický objekt“, který je jeho odrazem a korelátem ve vnímatelově povědomí. Přesto však musí být objektivní (tj. nezávislá a trvalá) estetická hodnota, existuje-li, hledána v materiálním artefaktu, který jedině beze změny trvá, kdežto estetický objekt je proměnlivý, jsa určován netoliko ustrojením a vlastnostmi materiálního artefaktu, ale zároveň i příslušným vývojovým stadiem nehmotné umělecké struktury. Nezávislá estetická hodnota inherentní materiálnímu uměleckému artefaktu, předpokládáme-li ji, má ovšem ve srovnání s aktuální hodnotou estetického objektu ráz toliko potenciální: materiální umělecký artefakt tak a tak se-

strojený má schopnost bez ohledu na vývojovou situaci dané umělecké struktury navozovat v mysli vnímatelů estetické objekty s aktuální estetickou hodnotou kladnou. Může tedy otázka po existenci objektivní estetické hodnoty být formulována jen v tom smyslu, zda je takovéto ustrojení materiálního uměleckého artefaktu možné.

Jakým způsobem se účastní materiální artefakt vzniku estetického objektu? Viděli jsem již, že jeho vlastnosti, popřípadě i význam vyplývající z jejich seskupení (obsah díla), vstupují do estetického objektu jako nositelé mimoestetických hodnot, které opět navazují složité vzájemné vztahy, kladné i záporné (shody i rozpory), takže vzniká dynamický celek, udržovaný v jednotě shodami a současně uváděný v pohyb rozpory.

Lze proto usuzovat, že nezávislá hodnota uměleckého artefaktu bude tím vyšší, čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah; to vše bez ohledu na proměny jejich kvality od doby k době. Bývá ovšem zvykem pokládat za hlavní měřítko estetické hodnoty dojem jednoty, kterým dílo působí. Jednota však nesmí být chápána staticky, jako dokonalý soulad, nýbrž dynamicky, jako úkol, který dílo vnímateli ukládá; je vhodné připomenout v této souvislosti výrok V. Šklovského: „Cesta živá, cesta, po níž noha cítí kameny, cesta, která se vrací — to je cesta umění“ (*Teorie prózy*, čes. překlad Praha 1933, s. 27). Je-li tento úkol příliš snadný, tzn. převažují-li v daném případě shody nad rozpory, je působivost díla oslabena a zaniká rychle, neboť dílo si nevyvnučuje vnímatelovo setrvání ani návrat; proto díla se slabými předpoklady dynamičnosti se rychle automatizují. Je-li ovšem naopak odhalení jednoty úkol pro vnímatele příliš nesnadný, tzn. převažují-li rozpory příliš nad shodami, může se přihodit, že vnímatel nebude s to, aby dílo pochopil jako záměrnou výstavbu. Nikdy však mohutnost rozporů, působících nadbytek překážek, neochromí do té míry natrvalo účinnost díla jako jejich nedostatek: dojem dezorientace, neschopnosti odhalit jednotící záměr uměleckého díla, je dokonce běžný při prvním setkání se zcela neobvyklým uměleckým útvarem. Třetí možnost je konečně ta, že obojí, shody i rozpory, podmíněné výstavbou materiálního uměleckého artefaktu, jsou mocné, avšak udržují vzájemnou rovnováhu; tento případ je zřejmě optimální a splňuje nejuplněji postulát nezávislé estetické hodnoty.

Nesmíme však zapomenout, že vedle vnitřní výstavby uměleckého díla a v úzkém vztahu k ní je ještě poměr mezi dílem jakožto souborem hodnot a hodnotami prakticky platnými pro kolektivum, jež dílo přijímá. Materiální artefakt přichází ovšem během svého trvání ve styk s mnoha různými kolektivy a mnoha navzájem odlišnými systémy hodnot. Jak se po této stránce projevuje postulát jeho nezávislé estetické hodnoty? Je jasné, že i zde připadá rozporům aspoň do té míry významný úkol jako shodám. Dílo vypočtené na nerušenou shodu s uznanými životními hodnotami je vnímáno jako fakt sice nikoli neestetický, ale neumělecký, prostě líbivý (kýč). Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění. Proto lze říci, že nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo poddává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí. Vrátime-li se k vnitřní výstavbě uměleckého artefaktu, není jistě nesnadné dohodnout se na mínění, že díla se silnými vnitřními rozpory poskytují — právě pro svou rozeklanost a z ní plynoucí mnohoznačnost — mnohem méně vhodný podklad pro mechanickou aplikaci celého systému prakticky platných hodnot než díla bez vnitřních rozporů nebo s rozpory slabými. I zde se tedy ukazuje mnohotvárnost, rozrůzněnost a mnohoznačnost materiálního artefaktu jako potenciální estetický klad. Nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu záleží tedy po všech stránkách v napětí, jehož překonání je úkolem vnímatelovým; to však je cosi zcela jiného než harmoničnost, vydávaná mnohdy za nejvyšší formu dokonalosti a nejvyšší dokonalost formy v umění.

Z principů, ke kterým jsme takto došli, je ovšem nemožno vyzovovat jakákoliv detailní pravidla. Shody i rozpory mezi mimoestetickými hodnotami, o kterých jsme mluvili, i jejich překonávání vnímatelům mohou být skutečněny — i při téměř materiálním uměleckém artefaktu — nekonečně mnoha způsoby, vyplývajícími z nekonečné rozmanitosti možných setkání díla s vývojem umělecké struktury a s vývojem společnosti. Toho jsme si byli vědomi již ve chvíli, kdy jsme otázku nezávisle platné estetické hodnoty položili. Přesto však bylo nezbytné pokusit se o odpověď na ni, poněvadž jen předpoklad objektivní estetické hodnoty, vždy zno-

vu hledané a znovu v nejrůznějších obměnách uskutečňované, dodává smyslu historickému vývoji umění: jen jím lze vysvětlit patos stále opěťovaných pokusů o vytvoření dokonalého díla, stejně jako nepřetržité návraty vývoje k hodnotám již vytvořeným (tak např. vývoj novodobého dramatu byl řízen stále obnovovanými zásahy několika trvalých hodnot, jako jsou díla Shakespearova, Molièrova atp.). Proto je nezbytné pro každou teorii estetické hodnoty vypořádat se s problémem objektivní, nezávislé hodnoty, a to i tehdy, počítá-li tato teorie s neredukovatelnou proměnlivostí aktuálního hodnocení uměleckých děl. Důležitost problému nezávislé estetické hodnoty vysvitla však ještě zřetelněji při pokusu o jeho řešení, který nás dovedl k nejzákladnějšímu úkolu umění, jenž jest řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání.

IV

V předešlých třech kapitolách této práce jsme pojednali o třech souvztažných pojmech: estetické funkci, normě a hodnotě. Do jejího názvu jsme vložili slova „sociální fakty“ nikoli proto, abychom tak svůj poměr k látce omezili, nýbrž abychom se pokusili také o důkaz, že i abstraktní noetický rozbor podstaty a dosahu estetické funkce, normy a hodnoty musí mít východiskem sociální povahu jmenovaných tří jevů. Místo, na které vzhledem k estetice bývá stavěna jednou metafyzika, jindy psychologie, přísluší po právu především sociologii: noetické zkoumání celé problematiky jevů estetických, jež je vlastním úkolem estetiky, musí být budováno na předpokladu, že estetická funkce, norma i hodnota platí toliko ve vztahu k člověku, a to k člověku jako tvorů společenskému.

Estetická *funkce* je jeden z důležitých činitelů lidského konání: každý lidský úkon jí může být prováděn a každá věc se může stát jejím nositelem. Není také pouhým, prakticky bezvýznamným epifenomenem funkcí jiných, nýbrž je spoluurčovatelem lidského jednání vůči realitě; tak např. slouží při přesunech v hierarchii funkcí jisté věci tím způsobem, že se připojuje k nové funkci dominantní, kterou posiluje, upozorňujíc na ni a vyzdvihujíc ji nad ostatní; jindy opět supluje zmizelou funkci věci nebo instituce, které přechodně funkce pozbyly, a zachraňuje je tak pro nové

upotřebení a novou funkci atd. Tím je estetická funkce vpjata do dění společenského.

Estetická *norma*, regulativ estetické funkce, není neproměnné pravidlo, ale složitý, stále se obnovující proces. Svým rozvrstvením na normy starší a mladší, nižší a vyšší atd. a jeho vývojovými proměnami včleňuje se do vývoje společenského, vyznačujíc jednou příslušenství jedincovo k jistému společenskému prostředí, jindy jednotlivcův přechod z vrstvy do vrstvy, jindy konečně doprovázejíc a signalizujíc přesuny v celkové struktuře společnosti.

I estetická *hodnota* konečně, uplatňující se zejména v umění, kde estetická norma je spíš porušována než dodržována, náleží svou podstatou mezi jevy sociální. Nejen proměnlivost aktuálního estetického hodnocení, ale i stálost objektivní estetické hodnoty musí být odvozována ze vztahu mezi uměním a společností. Estetická hodnota vchází v úzký styk s hodnotami mimoestetickými, jež dílo obsahuje, a jejich prostřednictvím pak i se systémem hodnot určujících životní praxi kolektiva, kterým je dílo přijímáno. Poměr hodnoty estetické k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad ostatními převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek, vytrhujíc sice každou jednotlivou z přímého vztahu k obdobné hodnotě prakticky platné, ale umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektiva zaujímají ke skutečnosti za účelem jednání. Prostřednictvím estetické hodnoty působí takto umění přímo na citový a volní poměr člověka k světu, zasahujíc nejzákladnější regulativ lidského jednání i myšlení, na rozdíl od vědy i filozofie, působících na lidské jednání prostřednictvím myšlenkového procesu.

Je tedy estetično, tj. oblast estetické funkce, normy a hodnoty, široce rozestřeno po celkové oblasti lidského konání, je závažným a mnohostranným činitelem životní praxe, a nejsou právy jeho dosahu a významu ony estetické teorie, které je omezují na jediný z jeho četných aspektů, prohlašujíc za cíl estetického záměru toliko libost nebo citové vzrušení nebo výraz nebo poznání atd. Všechny tyto stránky a jiné ještě zahrnuje estetično, zejména v svém nejvyšším projevu, umění; avšak každé z nich připadá jen takový podíl, jaký jí přísluší při vytváření celkového postoje člověka k světu.

(1936)

ESTETICKÁ NORMA

Dříve než počneme rozbor estetické normy, je třeba podat, byť i jen několika málo slovy, obecnou charakteristiku normy. Pojem normy je neoddelitelný od pojmu funkce, jejíž realizaci norma uskutečňuje. Ježto taková realizace předpokládá činnost směřující k jistému cíli, je třeba připustit, že omezení, kterým je tato činnost organizována, má samo o sobě také povahu energie. Jedna z velkých zásluh moderní lingvistiky záleží v tom, že dovedla odlišit normu od pravidla, které je její kodifikací. Lingvistům neunikl fakt, že existují jazykové systémy, které — jako např. většina dialektů — nikdy neprošly gramatickou kodifikací, a přesto mají normy spontánně dodržované jazykovými kolektivy, které jich užívají, normy, jejichž prinucovací síla není slabší než síla norem v jazykových systémech kodifikovaných. Druhý důvod, který přiměl lingvisty pečlivě rozlišit normu od formule vyjadřující její kodifikaci, je dán existencí norem zpěčujících se jakékoli kodifikaci; v každém lingvistickém systému se najdou normy slovem nevyjádřitelné, tak např. některé normy slohové, jejichž autorita není touto nevyjádřitelností nijak oslabena. Kodifikace není tedy totožná s normou; může se dokonce přihodit, že kodifikace je nesprávná, totiž v neshodě s živou normou.

Nekodifikovaná norma se nám tedy objevila jako prvotný aspekt normy; a proto se nám nabízí jako východisko úvahy. Avšak v této chvíli vyvstává nová otázka: otázka kodifikace. Neboť: co je norma, nemá-li povahy pravidla? S přihlédnutím k tomu, co již bylo řečeno, je lépe ji definovat jako regulující energetický princip. Dává pocítit svou přítomnost jednajícímu individuu jako

omezení volnosti jeho akce; pro individuuum, které hodnotí, je silou řídící jeho úsudek — záleží ovšem na rozhodnutí individua, podřídí-li svůj soud tomuto nátlaku. Svou podstatou je tedy norma energií spíše než pravidlem, ať je aplikována vědomě či nevědomě. Vlivem této dynamické povahy je podrobena nepřetržitým proměnám; lze se dokonce domnívat, že každá aplikace jakékoli normy na konkrétní případ je zároveň nutně i proměnou normy: netoliko norma ovlivňuje utváření konkrétního případu (např. uměleckého díla), ale zároveň má konkrétní případ nutně vliv na normu. I norma právní, nejstálější ze všech, je podrobena změnám vyplývajícím z toho, že se jí užívá — důkazem toho je částečná pravomoc zákonodárná přiznávaná odvolacím soudům.

Po těchto předběžných poznámkách se pokusíme určit specifickou povahu odlišující estetickou normu od ostatních. Nejdříve je třeba si připomenout, že estetická norma je v protikladu k ostatním tím, že nesměřuje k praktickému cíli, ale míří k samotnému objektu, který je jejím nositelem, takže tento objekt se stává jediným bezprostředním cílem činnosti. Následkem toho je individualizace estetické hodnoty: jakmile začneme nazírat na objekt jako na objekt čistě estetický a tak jej i hodnotit — což je případ uměleckých děl — začneme jej vidět jako jedinečný fakt. Tato jedinečnost má za přímý následek přesun ve vnitřní struktuře hodnoty: nezáleží už především na *výsledku* hodnocení; do popředí vystupuje *hodnotící akt*. Vnímání uměleckého díla, které se do značné míry kryje s aktem hodnocení, má neomezenou možnost opakování a je do značné míry důvodem zájmu, který v nás budí umělecké dílo. Důležité je především vnímání díla, nikoli zjištění jeho umělecké hodnoty, které — na rozdíl od toho — vystupuje do popředí při hodnotách povahy praktické.

Jaké jsou však důsledky této individualizace estetické hodnoty pro normu? Na první pohled se může zdát, že jedinečnost umělecké hodnoty znemožňuje normu. Jsou však okolnosti, které možnost normy zachraňují. Především není jedinečnost uměleckého díla absolutní: stejně jako každá jiná hodnota má i hodnota umělecká svůj imanentní vývoj, a jednotlivá díla jsou jen realizacemi postupných etap tohoto vývoje.

Ale ještě důležitější pro náš případ je to, že aplikace obecné normy není na překážku zásadní jedinečnosti hodnoty tehdy, není-li kladný vztah mezi normou a hodnoceným dílem pokládán

za absolutně adekvátní, jinými slovy, není-li dokonalé splnění normy pokládáno za jediné žádoucí. A skutečně lze se v historii umění přesvědčit, že pozitivní hodnota v umění není nikterak totožná s dokonalou shodou uměleckého díla s normou. Přihází se naopak často, že pozitivní hodnocení odpovídá radikálnímu porušení tradiční normy. Je dokonale možné, aby libost vnímání díla, které vysoce hodnotíme, byla podložena dosti citelnou průvodní nelibostí. Jsou z dějin všech umění známy četné případy děl, jejichž zveřejnění vyvolalo — vlivem nelibosti dokonce převládající v dojmech z nich — prudké protesty, a která se přesto s uplynutím dob stala nepopíratelnými hodnotami. Pro estetické hodnocení je tedy charakteristické, že netoliko shoda s normou, ale i neshoda s ní může vyústit v kladné hodnocení.

Při této příležitosti je třeba připomenout i koexistenci a vzájemné prolínání několika systémů estetických norem při hodnocení téhož faktu. Vždycky lze v umění určitého období, platném pro určité společenství, rozlišit současnou působnost několika různých systémů norem, vzniklých postupně v sledu dob po sobě jdoucích; tak např. dnešní malba — přehlédneme-li celé bohatství její rozmanitosti — objeví se nám jako konglomerát postupně se uplatnivších systémů norem počínaje aspoň impresionismem a konče surrealismem. Každý z těchto systémů má uvnitř dnešního umění svou vlastní oblast působnosti, danou sociální diferenciací publika nebo vnitřní diferenciací umění samého; osamocení jednotlivých oblastí není však neprodyšné. Umělecké dílo může být vnímáno na pozadí jiného systému norem, než je ten, který je mu vlastní, a může být v takovém případě hodnoceno jako deformace tohoto jiného systému; tak je tomu často s díly, která — nově vzniklá — zčásti se řídí tradičními zákony umění, zčásti jsou s nimi v rozporu. Mnohdy umělec, aby obnovil tradiční systém norem, postaví v protiklad k němu ve struktuře samotného díla jiný systém norem, přejetý z umění okrajového, archaického, exotického atd. Takováto konfrontace různorodých norem je ovšem pocítována jako konflikt, ale jako konflikt žádoucí, který je součástí záměru, z něhož dílo vzešlo.

Estetické hodnocení nevyklučuje jako inadekvátní žádný možný vztah mezi normou a hodnoceným dílem, ani vztah čistě negativní. Zcela jinak si vedou ostatní kategorie norem. Např. právníká norma vyžaduje vždy aplikaci pozitivní a přímou; současná aplika-

ce několika navzájem nesmiřitelných norem na týž případ je zásadně odstraňována, třeba i na škodu toho, jehož se případ týká. Aplikace jazykové normy ovšem leckdy kolísá mezi zachováním a porušením normy; tak je tomu např. v jazyce emocionálním, který má sklon k porušování norem, přibližuje se tím jazyku básnickému. Ale emocionální jazyk není základní a normální podobou jazyka; tato úloha připadá jazyku sdělovacímu, jehož pouhou deformací je jazyk emocionální — a jazyk sdělovací směřuje k dodržování normy.

Úhrnem můžeme tvrdit, že specifický charakter estetické normy záleží v tom, že má spíš sklon k tomu být porušována než dodržována. Má méně než kterákoli jiná ráz neporušitelného zákona; je spíš orientačním bodem, sloužícím k tomu, aby dával pocítit míru deformace umělecké tradice novými tendencemi. Negativní aplikace, která při ostatních kategoriích norem funguje jen jako průvodní, často nevídaný zjev při aplikaci pozitivní, stává se pro estetickou normu normálním případem. Pohlédneme-li na umělecké dílo z tohoto hlediska, objeví se nám jako složité zauzlení norem; jsouc plné vnitřních shod i neshod, představuje dynamickou rovnováhu různorodých norem aplikovaných zčásti pozitivně, zčásti negativně, rovnováhu nenapodobitelnou v své jedinečnosti, ačkoli z druhé strany účastnou, právě pro svou labilitu, na nepřetržitém imanentním pohybu daného umění.

Jaké normy může obsahovat struktura uměleckého díla? Jsou to jen normy estetické, nebo může dílo obsahovat také jiné kategorie norem? Na tuto otázku se pokusíme odpovědět sumárním výčtem norem, které se mohou uplatnit v uměleckém díle.

Zcela při povrchu se setkáváme s normami, které do díla vnáší materiál daného umění. Tyto normy jsou viditelné zejména v poezii, jejímž materiálem je jazyk, který už svou povahou je systémem norem. Jazykové normy samy o sobě nemají nic společného s normami estetickými, ale způsob, jakým se jich v umění využívá, jim dodává platnosti estetických norem. Avšak i v uměních, jejichž materiály jsou hmotné, a tedy úplně postrádají normativní povahy — taková umění jsou např. architektura a sochařství —, získávají přirozené vlastnosti těchto materiálů vlivem způsobu, jakým se jich užívá, rovněž platnost estetických norem. Tak např. ve vývoji architektury se najdou období, která zdůraznila vlastnosti materiálu, a zase jiná, která je jak jen možno zatlačovala do

pozadí. V každém případě třeba uznat, že přirozené vlastnosti materiálů jsou schopny plnit funkci estetických norem.

Další typ norem, s jakými se setkáváme v uměleckém díle, jsou ty, které lze nazvat „normami technickými“. Tímto názvem chceme označit určité návyky, petrifikované zbytky dlouhého vývoje umění, které již ztratily bezprostřední účinnost živých estetických norem a jejichž místo je — obrazně řečeno — u vchodu do vnitřka uměleckého díla. Takové konvence (např. metrická schémata v básnictví, tradiční hudební formy atd.) jsou pokládány za nutné složky uměleckého školení. Nutnost jejich dodržování se zdá zjevná. Přesto však se i tato pravidla vyvíjejí, neboť i ona jsou podrobována deformacím při inadekvátním užití, a získávají tak vždy znovu charakter živých estetických norem. Mezi takové konvence třeba počítat i zákonitosti druhů (básnických, architektonických atd.) a stylů.

Třetí typ norem uplatňujících se v umění jsou normy praktické (volíme toto označení jako protiklad k termínu „normy estetické“); toho druhu jsou např. normy etické, politické, náboženské, sociální atd. Vstupují do díla prostřednictvím tématu. Ačkoli jsou v podstatě cizí estetické oblasti, získávají přesto působnost estetických norem vlivem role, kterou zastávají ve struktuře uměleckého díla; tak např. může být kompozice tragédie vybudována na konfliktu mezi dvojí etickou normou nebo na zápase mezi mravním zákonem a jeho porušitelem atd.

Na páté a poslední místo zařazujeme estetické tradice, tj. normy, nebo spíše systémy norem estetických, starší svým vznikem než dílo, ale uvedené do něho umělcem jako složky struktury. Také ony se stávají nástroji „uměleckých postupů“, protože stejně jejich dodržení jako jejich porušení může se stát součástí záměru dílem uskutečňovaného. Liší se od předchozích jen tím, že samou svou podstatou náležejí do estetické oblasti. Může se přihodit, že se v určitém uměleckém díle setká několik estetických tradic pocházejících z různých dob, z různých vrstev umění nebo z různých sociálních prostředí a že zamýšlený účinek záleží právě v jejich vzájemném rozporu.

Mnohonásobnost norem obsažených v uměleckém díle tedy nabízí velmi široké možnosti vybudování neustálené rovnováhy, již je struktura díla. Lze také pokládat za prokázané, že vzájemné vztahy mezi všemi těmito normami, fungujícími jako nástroje

uměleckých postupů, jsou příliš složité, diferencované a podrobné stálým posunům, aby se pozitivní hodnota díla mohla jevit jako souznačná s dokonalým splněním všech norem, jež se v díle uplatňují. Historie umění má mnohem spíš ráz stálé revolty proti normě. Jsou v ní ovšem období směřující k maximální dosažitelné harmonii a stabilitě — bývají nazývána obdobími klasičnosti. Ale jsou také, jako protiváha k nim, období, kdy umění vyhledává maximální labilitu struktury uměleckých děl; jedno z nich právě prožíváme.

Po tvrzeních, která jsme vyslovili, vzniká nebezpečí, že naše vlastní zbraň bude obrácena proti nám: jestliže estetická norma je k tomu, aby byla téměř bez ustání více či méně porušována, nebylo by lepší popřít vůbec její existenci? Na tuto námitku bylo by především lze odpovědět, že každá norma, dokonce i norma právní, dává pocítit svou působnost, a tedy i existenci, právě tehdy, dojde-li k jejímu porušení. A navíc je třeba připomenout rozsáhlou oblast, ve které estetické funkci připadá role jen průvodní a která se rozprostírá mimo hranice umění. Vztahuje se k úhrnu lidských činností a i k celému světu věcí: každá činnost i každá věc se mohou stát — vlivem společenské konvence nebo i vlivem individuální vůle — nositeli, trvalými nebo přechodnými, estetické funkce, druhotné ve vztahu k převládajícím praktickým funkcím, přesto však účinné. A právě v této oblasti nabývá estetická norma působnosti zákona. Systém estetických norem zvaný vkus má zde autoritu tak značnou, že jejich porušení může mít za následek individuální nebo i sociální znehodnocení toho, kdo pravidla vkusu poruší. Ale vkus je v úzké souvislosti s normami umění: bez ustání dodává praktický život své estetické principy umělecké tvorbě a ta mu je vrací omlazené. Tak získává estetická norma v praktickém životě plně autoritu, která je jí v umění vždy znovu upírána. Je třeba dodat, že existují celé rozsáhlé oblasti umění, v nichž je autorita estetické normy do značné míry uznávána; takovou oblastí je např. lidové umění, v němž pro nedostatek zřetelného rozhraní funkcí převaha estetické funkce nad ostatními není daleko jednoznačná. A nakonec: je autoritativní norma úplně bezvýznamná pro autonomní umění, jak mu rozumíme dnes? Stačí připomenout význam autoritativní normy pro výchovu k uměleckému tvoření. Ostatně i samo živé umění potřebuje normy jasné a zřetelné: čím přesnější je kodifikace pravidel a čím těsněji se drží ve sto-

pách živého umění, tím účinněji nutí umění k novým výbojům, neboť není možné, aby umění prodlouho v končinách již prozkoumaných a bez omezení přístupných komukoli z těch, kdo se o umělecké tvoření pokoušejí.

Avšak přese všechno, co bylo právě řečeno, žádá si objasnění ještě jedna otázka. Estetická norma, jak jsme ji pojali, se ukázala nekonečně proměnlivou. Třebaže jsme se pokusili zachránit její autoritativnost i za těchto okolností, neunikli jsme definitivně relativismu, nebezpečnému proto, že ohrožuje uznání samé existence normy; fakt imanentního vývoje toto nebezpečí jen poněkud zmírňuje. Je proto třeba najít konstantu, z které by mohla být odvozena autorita estetické normy a která by se svou stálostí mohla stát neproměnným jádrem všech možných jejích historických proměn. Domníváme se, že takovou konstantu je třeba hledat v antropologické organizaci člověka, společné všem lidem bez rozdílu času, místa i sociálního zařazení. Jsou jisté estetické postuláty, které mají bezprostřední zdroj v této organizaci, tak např. postulát rytmu pro následnost časovou, postulát symetrie a svislosti pro umístění v prostoru, postulát stability těžiště pro trojrozměrná tělesa atd. Zaslouhují si tyto postuláty být nazvány základními estetickými normami? Ano, neztotožníme-li ovšem pojem základní normy s pojmem normy ideální, nebudeme-li pokládat naprosto uskutečnění těchto postulátů za ideál umělecké dokonalosti. Všechny tyto „antropologicky“ motivované postuláty, jak jsme je jakožto příklady vyjmenovali, bývají nejen velmi často v umění porušovány, ale jejich dokonalé uskutečnění znemožňuje vznik estetické libosti: absolutně pravidelný rytmus běžících strojů uspává, dokonalá symetrie rovnoramenného trojúhelníku je esteticky lhostejná. Antropologické postuláty tedy nejsou ideálními normami, ale to jim nikterak nebrání plnit důležitý a nutný úkol základní motivace konkrétních estetických norem. Je-li tedy třeba se zcela zříci předpokladu absolutních estetických norem, není nikterak nutné zavrhnout i sám pojem normy pro oblast umění a utonout tak v bezvýchoďném relativismu.

Shrnutí:

Je třeba rozlišit mezi normou a její kodifikací: nekodifikovaná norma je silou, která řídí realizaci příslušné funkce. To platí o normách všech druhů, neboť mnoho norem, které platí a působí, nedospěje nikdy ke kodifikaci, jsou dokonce i takové, které nejsou

kodifikace vůbec schopny. To, co platí o všech normách, platí o normách estetických dvojnásob. Jsou totiž dynamičtější než ostatní: jestliže zpravidla norma projevuje tendenci uplatnit požadavek, který klade, je aplikace normy v umění, které je estetic-kou oblastí par excellence, řízena tendencí opačnou: porušit nor-mu. Struktura uměleckého díla má povahu nestálé rovnováhy různých typů norem, estetických i jiných, které se v díle uplatňu-jí a jsou aplikovány zčásti pozitivně, zčásti negativně.

(1937)

MŮŽE MÍTI ESTETICKÁ HODNOTA
V UMĚNÍ PLATNOST VŠEOBECNOU?

I

Poslední filozofický kongres dokázal s dostatečnou jasností, že fi-lozofické studium hodnot je právě v stavu zásadní přestavby. Lid-stvo prošlo obdobím axiologického relativismu, které ovšem není dosud úplně uzavřeno, a snaží se nyní zavést ideu hodnoty pev-né, schopné odolávat právě tak rozmanitým postojům osobním jako proměnam smýšlení kolektivního na různých místech a v růz-ných dobách. Určití filozofové se pokoušejí o návrat k řešení on-tologickému. Není naším úmyslem podávat zde kritiku tohoto pokusu; domníváme se dokonce, že myslitel, vycházející z úplné-ho a původního metafyzického systému, bude pravděpodobně s to objevit dosud neznámé aspekty této otázky, ovšem promyslí-li věc důsledně až do konce a v mezích svého systému. Ale náš vlast-ní úmysl a úkol bude jiný, poněvadž naším východiskem budou vědecká data podávaná dějinami umění a literatur a poněvadž na-ším cílem bude příspěvek k metodologii těchto věd; pokusíme se tu totiž o kritiku významu všeobecně platné hodnoty pro rozvoj umění a jeho studium; rovněž vlastní filozofická otázka po prame-ni všeobecnosti estetické hodnoty bude v této studii vzata z hle-diska dějin umění. Ježto každá věda se snaží zůstat pokud možná nezávislou na jakékoli ontologii, budeme nuceni pokusit se o ře-šení čistě noetické.

Otázka je tedy taková:

Je pro dějiny jakéhokoli umění možné, nebo dokonce nutné připustiti existenci všeobecné estetické hodnoty jakožto pracov-ní hypotézu? Tato otázka není vzhledem k rázu dějin umění bez-významná, neboť tyto dějiny musí pohlížeti na své materiály jako

na výsledky a předměty ustavičného dění. Z tohoto důvodu dějiny umění měly též takový prospěch z relativistického pojetí hodnot — pouze jeho pomocí dokázaly pochopit poslušnost strukturních změn v uměleckých dílech jako souvislou linii, jejíž průběh je dán imanentní, vnitřní zákonitostí. Přesto však konečně došlo k tomu, že se problém všeobecně platné hodnoty, který v určitou chvíli mohl se zdáti definitivně odbytým, objevil znovu před očima historiků umění s obnovenou silou. Změny estetické hodnoty, jež historik konstatuje, mohou se mu sice jevit důkazem zásadní relativnosti této hodnoty a je mu možné najíti ospravedlnění pro dílo jakékoli. Přesto je však jeho úkolem, aby svým zkoumáním nakreslil souvislou linii vývoje umění, přičemž ustavičně naráží na díla, jež vykonávají účinný vliv ještě dlouho potom, kdy opustila umělce pracovní. V těchto dílech jeví se všeobecná hodnota estetická mocným faktorem, spolupracujícím na osudech umění. Historik umění má tedy velký zájem na otázce všeobecnosti estetické hodnoty. Většina vytvořených děl sice nedosahuje této dlouhodobé nebo opakované rezonance, ale z druhé strany se zdá, že tvůrčí čin umělecký je vždy provázen intencí umělcovou dosáhnouti bezpodmínečného souhlasu.¹⁾ Ačkoli se tato aspirace jeví na první pohled něčím úplně subjektivním, má velký dosah pro objektivní rozvoj umění, poněvadž jen vlivem této intence vyústí subjektivní úmysly umělce v dílo, které přesahuje soukromý výraz subjektivního stavu autorovy duše. Ale čím to, že pouze menšina děl, jež opouštějí dílnu umělce, přežívá svou dobu? Jakým způsobem a jakým právem působí na vývoj umění ta díla, jež svou dobu přežívají? Tyto otázky čekají rovněž na odpověď: další důkaz, že metodologie dějin umění a literatury nemůže se vyhnouti otázce všeobecné estetické hodnoty. Z toho důvodu pustíme se do otázky z hlediska metodologického.

Na první pohled objeví se nám spíše nedostatek univerzálnosti a stálosti hodnoty v umění. Při svém zrodu dochází dílo velmi

1) I kdyby umělec odmítal široké vrstvy obecnosti jako nekompetentní, bude přece jen počítati se znalci. A bude-li konečně počítat s všeobecným nedostatkem pochopení svého díla, bude mít na zřeteli aspoň diváka nebo čtenáře ideálního, ač neexistujícího. Je znám výrok básníka symbolisty, který prohlásil, že by byl spokojen i „s ani jedním čtenářem“. „Ani jeden čtenář“ je přece jen něco víc než žádný čtenář; popírá se reálná existence takové osoby, nikoli však její ideální možnost.

často přijetí jen u části kolektiva, a to i v případě úspěchu; existují díla, jejichž význam zůstává nadlouho, ne-li navždy, omezen na jediné společenské prostředí, nebo dokonce na úzkou skupinu specialistů. Během času může se společenský význam díla rozšířit nebo naopak zúžit; šíří-li se, může překročit hranice národního kolektiva, v jehož oblasti vzniklo, a v tom případě je dokonce možné, že ozvěna díla je v nové vlasti mocnější než v původním domově; takový byl např. osud poezie Byronovy na pevnině. Krátce, všeobecnost hodnoty uměleckého díla jeví se dosti měnlivou v prostoru, a to dokonce i u děl, která došla nepopřerného úspěchu; tak je tomu rovněž v čase, neboť hodnota určitého díla nezůstává téměř nikdy beze změny po celou jeho existenci, roste a zmenšuje se, mizí a zase se objevuje. Dokonce i díla, jichž cena není popírána, procházejí dobami, kdy žijí pouhý život fantomů, kdy jejich proslulost vegetuje ve formě pouhé konvence; stává se též, že oficiální hodnota nějakého díla se udržuje školní osnovou, jež žákům předepisuje četbu určité básně, rozbor určitého obrazu atd. Existují díla, jež získají nesmírnou slávu a ztratí ji zakrátko. Naproti tomu díla, jež při svém zrodu nebyla takřka ani upozorována, mohou být „objevena“ dosti dlouho potom a získati pověst pozdní, zato však trvalou. Nedosti však na tom: nejen všeobecná hodnota, nýbrž i sama idea její kolísá; někdy se na ni klade veliký důraz (tak v obdobích klasicismu), jindy se doba o ni málo stará, alespoň v určitém směru; někdy se projevuje nezáměr o stálost, s kterou obecná hodnota estetická odolává časovému plynutí (tak v italském futurismu, který ve svých počátcích navrhoval zničit umělecká muzea), podruhé se zavrhuje ta její stránka, jež působí maximální rezonanci v prostoru a společnosti, a vznikají tak díla určená specialistům (symbolismus). Praktický dosah odporu, jež umělecké dílo klade času, je proto též různý podle umění, o které jde. Tak například by bylo nemožné pochopit vývoj scénického umění bez zřetele k stále obnovovaným zásahům určitých velkých děl, jako jsou dramata Shakespearova, komedie Molièrovy atd. V umění, jež s divadlem bezprostředně sousedí, totiž ve filmu, je naopak všeobecnost hodnoty omezena na rozšíření hodnoty v jediné chvíli a bez budoucnosti. Konečně není dokonce bez zájímavosti pro otázku všeobecné estetické hodnoty, že velká muzea, určená k tomu, aby zachovávala „věčné“ hodnoty, podávají nicméně důkaz nestálosti těchto hodnot ustavičnými výměnami

vystavovaných děl i proměnlivým umístováním jich na význačná místa.

Jest po všech těchto výhradách ještě možné a užitečné zachovati předpoklad skutečné všeobecnosti estetické hodnoty, či bylo by výhodnější připustiti pouze více méně bohatou škálu relativních hodnot? Kdybychom přijali tuto druhou možnost, byli bychom přese vše v neshodě se samotným smyslem uměleckého vývoje. Třebaže estetická hodnota ustavičně kolísá, zachovává umělecká tvorba stále nedotčeným svůj ráz tvrdošíjného hledání dokonalosti. Bez tohoto rysu byl by vývoj umění prouděním bez určitého směru a smyslu. Již jsme pověděli, že každé umělecké dílo je nutně stvořeno s úmyslem, aby mělo úspěch všeobecný, a důkazem je odpor, kterým umělci, a to i ti, kteří nejvíce pohrdají nesmrtností, často stíhají snahy svých druhů v umění, i když jsou souběžné s jejich vlastním úsilím.

Všeobecná hodnota tedy existuje a působí velmi citelně, ale ani nesplývá s maximální rezonancí v prostoru a čase, ani se neodvolatelně nepojí k určitým dílům. Má naopak ráz živé energie, která se musí nutně obnovovat, má-li zůstat živou. Objevitelským a pohyblivým paprskem osvětluje minulost umění a objevuje tím vždy znovu dosud neznámé jeho aspekty. Tak vzniká plodné napětí mezi minulostí a budoucností umění, a toto napětí působí na přítomnou činnost uměleckou. Umění potřebuje právě tak následovati tradici jako řídit se impulsem přítomného okamžiku vývoje. Všeobecná hodnota svým rysem živé energie umožňuje syntézu těchto dvou protikladných nutností: svou měnlivostí právě strhuje pozornost umělcovu k těm jeho předchůdcům, jejichž díla odpovídají přítomným tendencím. V tom jest význam a důležitost všeobecnosti estetické hodnoty pro vývoj umění. Abychom se o tom přesvědčili, postačí opustiti statické pojetí všeobecné hodnoty a uvědomit si, že i ona má povahu stále živé energie.

II

Až dosud jsme se zabývali metodologickým významem obecně platné estetické hodnoty, ponechávající stranou otázku kritéria této hodnoty. Nyní k tomu nutno přikročiti, poněvadž bez kritéria zůstal by nám i sám pojem všeobecnosti nejasným a neurčitým. Povězme nejprve, že je několik rovnocenných kritérií: 1. vše-

obecná je hodnota, jež dosáhne maxima rozšíření v prostoru, počítaje sem též maximální rozšíření v různých společenských prostředích; 2. ta, jež úspěšně odolává času; 3. ta, jež je evidentní. Bylo by dokonce možné namítati, že tato tři kritéria jsou ve skutečnosti jen jediným, o třech korelativních aspektech, a bylo by tomu vsutku tak, kdyby ideální všeobecnost estetické hodnoty byla skutečně možná; v tom případě byla by každá konkrétní všeobecná hodnota zároveň platná všude a vždycky i stejně evidentní pro kterékoli individuum. Ale konstatovali jsme již, že všeobecná hodnota kolísá, že se ustavičně mění buď její rozsah, nebo její předmět. Následkem této nestálosti se ona tři kritéria často rozcházejí; tak například hodnota, jež se maximálně rozšířila v prostoru, nemusí pro sebe mít časovou trvalost ani evidenci atp. Bude proto třeba zkoumat každé kritérium univerzální hodnoty estetické zvláště. Co se týče kritéria rozšíření v prostoru a v různých společenských prostředích, zdá se nejméně přesvědčivým. V případě, že dílo, které nabylo velmi široké rezonance, by ji rychle ztratilo, jsme náchylni k tomu, dáti času za pravdu proti prostoru a říci, že vsutku univerzální hodnota tohoto díla je malá nebo žádná. Ale to nijak neznamená, že by kritérium rozšíření v prostoru reálním či společenském nemělo zajímavosti pro dějiny umění; naopak jednou z podstatných úloh této vědy je nejen studium synchronického rozšíření každého jednotlivého uměleckého díla, nýbrž také zkoumání obecného postoje každého období vzhledem k poměrnému rozšíření určitých uměleckých děl. Ve vývoji umění existují epochy, kdy se soudí, že pro všeobecnost díla postačí, aby bylo přijato určitou společenskou třídou (např. francouzská literatura v období velkých literárních salónů 17. a 18. věku), jindy postačí k úspěchu díla ještě skrovnější elita, ale zato mezinárodní (poválečná „avantgarda“, jejíž účastníci, umělci, byli si navzájem zároveň i publikem); jindy se požaduje jako známka všeobecnosti všeobecný souhlas všech tříd i prostředí společnosti (např. určité tendence dnešní doby, jež požadují umění co nejobecněji přístupné). Všechny tyto postoje a ještě další, které jsou rovněž možné, střídají se po celou dobu vývoje umění a jsou příspěvkem k charakteristice každé jeho etapy.

Časová rezistence zdá se, jak již uvedeno, vážnějším kritériem všeobecnosti estetické hodnoty než pouhé rozšíření v prostoru. Je možné podrobiti tento instinktivní pocit větší závažnosti krité-

ria časového kritické analýze? Domnívám se, že ano, poněvadž pouze on může vyzkoušet skutečný význam díla. Posuzující umělecké dílo, nesoudíme sám hmotný produkt, nýbrž „estetický objekt“, který je nehmotným jeho ekvivalentem v našem vědomí a je výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou estetickou tradicí, jež jest majetkem kolektiva. Tento estetický předmět podléhá ovšem změnám, i když se bez ustání vztahuje k témuž hmotnému dílu; proměny estetického objektu dějí se, když dílo proniká do nových společenských vrstev, odlišných od oné, z jejíhož ovzduší vzešlo; tyto synchronické změny estetického předmětu jsou však skoro vždy dosti málo významné ve srovnání se změnami diachronickými, totiž těmi, kterými prochází estetický objekt v čase. Během času může totiž dílo hmotně identické vystřídati řadu estetických předmětů, jež jsou od sebe radikálně odlišné a z nichž každý bude odpovídati jiné etapě vývoje struktury daného umění. Čím déle tedy zachovává si nějaké dílo svou estetickou účinnost, tím větší je jistota, že tato trvalost hodnoty nevíže se k pomíjivému estetickému předmětu, nýbrž ke způsobu, jímž jest dílo samo utvořeno ve své podobě hmotné. Avšak tento význam času pro všeobecnost estetické hodnoty nemůže zabrániti, aby samo oceňování tohoto kritéria nekolísal během vývoje: ve vývoji umění bylo by lze najít chvíle, kdy se na ně klade velmi malý důraz; uvedli jsme již případ futurismu, který navrhuje zničení uměleckých muzeí, jež mají uchovávat díla dlouhodobého významu.

Třetí kritérium všeobecnosti estetické hodnoty jest evidence a záleží v tom, že jednotlivec, posuzuje umělecké dílo, má bezprostřední jistotu toho, že jeho soud má všeobecný, více než individuální dosah; snaží se pak uplatniti tuto jistotu vůči ostatním lidem jakožto postulát. Tento pocit estetické evidence přivedl Kanta k tomu, aby estetickému soudu připisoval charakter a priori. Tomuto termínu se raději vyhneme, poněvadž estetický soud přes svou subjektivní evidenci nezdá se nám vyhovovat nutným podmínkám pro soud a priori. Takový soud musí být nezávislý na vší zkušenosti, kdežto estetický soud jeví se nám často odvozeným z předchozích zkušeností, a to vlastních nebo vypůjčených. Nezřídka se setkáváme s lidmi, kteří svůj úsudek opírají vědomě o autority; důkazem je existence literární a umělecké kritiky, která má za jeden ze svých úkolů řídit soud těch, kdo jsou málo schop-

ni hodnotiti na vlastní vrub. Jistoty estetického úsudku nabývá se velmi často speciální výchovou, jež se opírá o uznané hodnoty. Aby byl estetický úsudek a priori, musil by pokaždé býti nezávislý i na individuálních dispozicích jednotlivce, který jej vyslovuje; ale je snadné přesvědčiti se, že všechny soudy téže osoby, byť její vkus byl jakkoli jistý, tvoří velmi souvislou linii, určenou právě dispozicemi daného jednotlivce. Evidence estetického soudu jest tedy pouze subjektivní; jeho aspirace na neomezenou platnost je pouhý postulát, s nímž se jednotlivec obrací ke kolektivu.

Proto je historická úloha evidence estetického soudu podrobena změnám. Tak např. existovala období, kdy se evidence soudu v záležitostech umění přisuzovala spíše objednatelům uměleckých děl než samotným umělcům; tak např. G. Chaucer požádal jistého velmože, aby opravil jeho básně tak, aby je uvedl ve shodu s panujícím vkusem; naopak Michelangelo se bouřil proti estetickým názorům, jež mu chtěl papež vnucovat. I státní nebo jiná veřejná autorita (např. církevní) snaží se v některých obdobích získati monopol nemotivované evidence estetického soudu. Někdy evidence estetického soudu je přisuzována specialistům, jindy naopak širokým vrstvám obecnstva: Molière, jenž dával posuzovat své kusy služce. Kritérium evidence má tedy rovněž ráz historického činitele, který je pod vlivem nepřetržitého uměleckého dění a má na ně též ustavičný vliv, právě tak, jako je tomu u obou kritérií předchozích. Přesto má kritérium evidence v poměru k oběma ostatním zvláštní, privilegované postavení.

Kritérium času má, právě tak jako kritérium prostorové, toliko nepřímý vztah k vývoji umění; poskytují totiž jen příklady, jichž je třeba následovat, kdežto kritérium evidence je naopak integrující součástí samotného aktu tvoření a řídí při něm estetický postoj umělcův. Aplikováno tímto způsobem při umělecké tvorbě, dává toto kritérium umělci subjektivní jistotu, že dosáhl jediného objektivně adekvátního řešení; proto připadá tomuto kritériu úkol prostředníka mezi subjektivním záměrem umělcovým a objektivní vývojovou tendencí, která se zároveň i dílem projevuje, i je jím pro další průběh vývoje ovlivňována.

Tak se nám objevilo, že všechna tři kritéria obecnosti estetické hodnoty stojí na půdě vývoje, a jsou tedy podrobena změnám; žádné z nich neprokázalo svou nezávislost na historických změnách vkusu. Přesto však jsme neopustili tradiční myšlenku všeo-

becně platné estetické hodnoty, která se liší podstatně od hodnoty relativní a zachovává si, přes všecku reální proměnlivost, ideální totožnost v průběhu času. Ale může být hodnota bez ustání identická sama se sebou pochopena jinak než jako hodnota ontologická? Nesmí se zapomínati, že identita, jak jsme ji pojali, má zcela dynamický ráz, že spočívá v pouhé aspiraci na všeobecnost, stále obnovované. K jejímu vysvětlení není tedy nijak nutné uchýlovat se k předpokladu hodnoty neměnné, nýbrž spíše je třeba se ptáti po prameni této aspirace na všeobecnou platnost. To bude předmětem třetí části tohoto pojednání.

III

Za prozatímní východisko vezmeme inherenci všeobecné estetické hodnoty hmotnému předmětu (estetická hodnota jako vlastnost hmotného uměleckého díla). Tento předpoklad byl sice již mnohokrát popírán; zdá se definitivně mrtev od doby, kdy si lidé uvědomili, že se estetické hodnocení netýká hmotného předmětu, nýbrž „objektu estetického“, který vzniká vzájemným prolínáním se popudů vycházejících z hmotného díla s živou estetickou tradicí daného umění; místem tohoto prolnutí je vědomí hodnotícího jednotlivce. Ukázalo se tedy nemožným přisuzovati estetickou hodnotu přímo hmotnému dílu, jako by byla jeho vlastností, ale to neznamena nikterak, že by hmotnému dílu nemohla připadat velká úloha při hodnocení, a to prostřednictvím způsobu, jakým je uděláno. Jinak bylo by nepochopitelné, jak dochází k tomu, že určitá hmotná díla mohou nabývat stále obnovované estetické účinnosti přes všechny změny estetických předmětů, odpovídajících témuž dílu postupně během času a během vývoje příslušného umění. Estetická hodnota je tedy spjata s hmotným dílem, ačkoli tento vztah není vztah vlastnosti k jejímu nositeli.

Jakého druhu jest tento vztah? Především si vzpomeňme, že každé hmotné dílo vychází z rukou lidských a obrací se k člověku: že tedy pouze člověk může navodit vztah mezi hmotným předmětem a hodnotou, jež cílí k nehmotnému objektu estetickému. Je tento vztah navozován lidským jedincem? A může být tímto jedincem kdokoli z těch, kdo umělecké dílo vnímají, nebo toliko onen jediný, jenž je tvoří? Před několika desítkami let bylo oblíbeným názorem, že hodnota díla je v dokonalé shodě mezi tvůrcem

a dílem, nebo dokonce ve shodě, jež může existovat mezi určitým individuálním duševním stavem autorovým a mezi dílem. Zapomínalo se, že hmotné dílo, jakmile vyšlo z rukou původcových, stává se čímsi veřejným, co každý může chápati a vykládati svým způsobem; individualitou není jen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák, což značí, že dílu sděluje svou osobnost a své duševní stavy nejen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák. Existují díla, jež připouštějí snadno takový vstup osobnosti do své vnitřní struktury, jiná ji téměř nepřipouštějí. Pro teoretika a historika umění jest velmi zajímavé měřiti stupeň přímé expresivnosti, kterou připouští určité umělecké dílo, ale toto konstatování, které je pro charakteristiku díla velmi důležité, neznamena nic pro jeho hodnotu, poněvadž umělecké dílo jest svou podstatou čímsi více než pouhým výrazem autorovy osobnosti: jest především znakem, který je určen k tomu, aby prostředkoval mezi jedinci, k nimž náleží stejně individuum tvořící jako jedinci, z kterých se skládá publikum; třebaže individuum tvořící je pocítováno jako strana, od které znak vychází, ostatní pak jako strana, jež znak toliko přijímá, je vzájemné dorozumění obou stran umožněno jen tím, že všichni jedinci, o které jde, jsou členy téhož reálního nebo ideálního společenství, společenství ustáleného nebo příležitostného, a to členy rovnoprávnými. Jakožto znak může míti dílo zároveň několikýrý smysl, a dokonce může být vkládáno do téhož díla „smyslů“ velmi mnoho, a to současně i postupně; každý takový smysl odpovídá určitému estetickému předmětu, spjatému s daným hmotným dílem. Čím větší takovou schopnost sémantickou dílo prokáže, tím je schopnější k tomu, aby odolávalo změnám místa, společenského prostředí a času, a tím všeobecnější jest jeho hodnota.

Naskytuje se otázka, za jakých okolností může tato schopnost dosáhnouti maxima. Člověk jakožto člen společenství je pod vlivem postoje tohoto společenství k světu; je tedy velmi pravděpodobné, že pokud autor i publikum uměleckého díla náleží k téže reální společnosti, nebude dílo nuceno uplatniti celý rozsah své sémantické výkonnosti, poněvadž všichni, kdo k němu přistoupí, učiní tak s postojem přibližně stejným. Předpokládejme však, že se společnost dílo přijímající časem úplně změní. Takový by byl případ básnického díla čteného několik set let po svém vzniku v zemi zcela jiné než ta, kde vzniklo. Zachová-li si za těchto okol-

ností dílo svůj sémantický dosah a svou estetickou účinnost, budeme míti právo považovati to za záruku toho, že se neobrací pouze k osobnosti určené okamžitým stavem společnosti, nýbrž k tomu, co je v člověku obecně lidské: takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka. A právě v tom záleží univerzální hodnota uměleckého díla, daná formální schopností díla fungovati jako věc esteticky hodnotná v společenských prostředích velmi navzájem rozdílných, ačkoli hodnota *sama* je v těchto různých prostředích kvalitativně různá. Ostatně všeobecná estetická hodnota nevyčerpává se pouhou čistě estetickou účinností díla: dílo, které je jejím nositelem, bude míti také schopnost zasáhnouti nejhlubší vrstvy a nejrozmanitější stránky duševního života osoby, která s tímto dílem vstoupí in styk. Bylo by dokonce možno ptát se, není-li všeobecná estetická hodnota ve své pravé podstatě pouhým ukazatelem určité vzájemné rovnováhy mezi rozmanitými hodnotami, jež jsou v díle obsaženy.

Zbývá již jen jedna otázka: je možno výslovně formulovat podmínky, kterým je třeba vyhovět, má-li se dílo účinně dotknout toho, co je vlastní člověku vůbec? Je jisté, že na dně každého lidského jednání je něco, co náleží člověku vůbec. Tak např. moderní lingvistika objevila několik zákonů řeči vůbec (langage), totiž lidské schopnosti dorozuměti se pomocí jazykových znaků. Je ovšem zřejmé, že případ jazyka je zásadně odlišný od případu umění, neboť jazyk je určen k tomu, aby byl aktivně k dispozici každému, kdežto umění, aspoň jak mu rozumíme v dnešní době, je aktivně vykonáváno pouze specialisty, které nazýváme umělci. To dovoluje daleko více svobody a daleko méně stejnotvárnosti v umění než v normálním užívání mluvy. Přesto bylo již častěji konstatováno, že existují jisté význačné podobnosti mezi výtvoří primitivního umění z různých zemí, mezi produkty umění lidového a umění dětského; tyto podobnosti zdají se svědčit o společném základě antropologickém, z něhož tryskají tyto výtvoří bytostí méně složitých než dospělý člověk moderní. Charakteristická po této stránce je i okolnost, že v literatuře pro děti daleko spíše než v literatuře pro dospělé získávají jistá díla hodnotu nezávislou na plynutí času a změnách prostoru: dětské písemnictví má nápadně mnoho děl oblíbených po celé generace a v mnoha zemích i sociálních prostředích zároveň, srov. Defoeova *Robinsona Crusoe* nebo Amicisovo *Srdce*.

Je tedy možno doufat, že jednoho dne dospějeme k předpisům, jak tvořit díla s všeobecnou estetickou hodnotou? Je známo, že Fechner, zakládaje experimentální estetiku, doufal, že taková absolutní pravidla najde. Dnes jsme již poučeni, a to zčásti právě dalším vývojem experimentální estetiky, že mezi obecné antropologické ustrojení člověka vůbec a konkrétní estetické hodnocení vsouvá se člověk-jedinec jakožto člen a zčásti produkt společenství, v němž žije a které samo podléhá vývoji. Víme též, že všeobecná estetická hodnota, přes své antropologické pozadí, je tak měnlivá, že výsledky, jichž je jednou uměleckým tvořením dosaženo, ztrácejí opakováním na hodnotě. Tím nechceme říci, že podrobné studium umění primitivního, lidového a dětského spolu se srovnávacím studiem diferencovanějších forem umění by nemohlo vésti k dosti podrobnému poznání všeobecných zásad vážného dosahu. Ale tyto principy nebudou míti ráz předpisů. Právě tak jako výše zmíněné obecné zákony řeči nemají nic společného s normativní gramatikou, poněvadž nemohou býti porušeny, platí to zcela stejně i o všeobecných zákonech umění.

Antropologického základu bude se umění dobírat vždy znova cestami, po kterých dosud nešlo. To neznamená, že by intenzivního sepětí konkrétního díla s všelidskou antropologickou základnou nebylo možno dosíci; naopak, takové bezvýhradné vítězství bývá v umění dosti časté, a pokaždé, když k němu dojde, je o vrcholné dílo více; počet cest od umění k „člověku vůbec“ je ovšem, jak již naznačeno, nekonečný a každá z nich odpovídá určité společenské struktuře, či spíše životnímu postoji, který je této struktuře vlastní: na uměleckém díle samém pak záleží, je-li schopno navázat aktivní vztah s několika nebo i s mnoha rozličnými osobními postoji. Vracíme se tedy poznovu, a to již potřetí, k svému východisku.

Právě tak jako obě předchozí kapitoly dovedla nás i třetí k výsledku, že všeobecná hodnota je v ustavičném vznikání. Ale tato kapitola nám též ukázala, že její měnlivost záleží ve stále obnovovaných návratech k určité konstantě, totiž k obecnému ustrojení. Nevyústilo tedy snad naše úsilí ve výsledek blízký onomu ontologickému řešení našeho problému, které předpokládá všeobecnou hodnotu jakožto asymptotu, ke které vývoj umění ustavičně směřuje, aniž jí kdy dosáhne? Ano a ne. Vzájemné shody obou hledisek jsou dosti zřejmé, ale jsou mezi nimi též podstatné rozdíly.

Především ontologická hodnota estetická je neomezená (proto též u mnohých myslitelů všechny druhy všeobecných hodnot směřují k splynutí), ale tím právě je zbavena všeho konkrétního obsahu, kdežto antropologická konstituce, kterou klademe na její místo, má kvalitativní obsah, který ji zřejmě omezuje: krása existuje pouze pro člověka. Ontologická hodnota estetická, které chybí konkrétní obsah, nemůže z toho důvodu nikdy dojíti adekvátního uskutečnění; naopak antropologická konstituce je schopna nekonečného počtu adekvátních estetických realizací, odpovídajících rozmanitým kvalitativním aspektům lidského ustrojení. Jednotlivé realizace *ontologicky* pojaté obecné hodnoty estetické mohou se — na rozdíl od toho — odlišovat toliko *kvantitativně*, větší nebo menší dokonalostí.

Antropologická konstituce sama o sobě neobsahuje nic estetického; mezi ní a jejími estetickými realizacemi je proto *kvalitativní* napětí, a každá realizace odhaluje nový pohled na základní ustrojení člověka. Z toho důvodu je též možno, že všeobecná hodnota estetická, založená na obecně lidském ustrojení člověka, může přes všechnu stálost tohoto svého substrátu dávat podněty k obrátům a proměnám ve vývoji umění.

Nedošli jsme tudíž ke kodifikaci všeobecně platné hodnoty, jak si ji přál Fechner. Doufáme však, že jsme dosáhli svého základního cíle, uvést i vzájemný vztah ideu všeobecně platné hodnoty s ideou ustavičného vývoje umění. Naším úmyslem bylo pokusit se o kapitulu z všeobecné metodologie dějin umění a literatury. To, čeho potřebuje tato věda, či spíše tato skupina věd, nejsou statické předpisy, nýbrž filozofická direktiva, která dovoluje pochopit i obecnou hodnotu estetickou v jejím aspektu historickém jakožto živou energii. Pojem všeobecné estetické hodnoty nelze zrušit, aniž se pokříví pravý stav věcí, ale historik by měl svázány ruce, kdyby mu bylo vnuceno statické pojetí univerzální estetické hodnoty.

Končícce svůj výklad, odvažujeme se ještě otázky. Nebylo by lze aplikovati, ovšem po nutných korekturách, i na jiné druhy všeobecných hodnot dynamické řešení problému obecné estetické hodnoty, které záleží v tom, že tato hodnota se pojímá jako ustavičně živá energie, která je ve stálém, byť historicky proměnlivém vztahu k neproměnnému, obecně lidskému ustrojení člověka?

(1939)

MÍSTO ESTETICKÉ FUNKCE MEZI OSTATNÍMI

Otázka po místě estetické funkce mezi ostatními, po její situaci v celkové struktuře funkcí, je vlastně otázkou estetická mimo umění. Dokud na esteticko nazíráme ze stanoviska umění (ovšem umění, jak je dnes chápeme), není postavení estetické funkce problémem: estetická funkce zde vždy směřuje k nadvládě (je ovšem otázka, jakého druhu tato nadvláda je, ale tato otázka je stranou našeho dnešního zájmu). Jakmile však překročíme oblast umění, obtíže začínají: z jedné strany ocitáme se vždy znovu v pokušení pokládat estetickou funkci za cosi druhotného, co také může být, ale není nutné, z druhé strany se estetická funkce právě mimo umění vnucuje tak často naší pozornosti, vynořuje se v tolika nej-různějších projevech života, ukazuje se dokonce nezbytnou složkou např. bydlení, odívání, společenského styku atd., že je nutno přemýšlet o jejím úkolu v celkovém uspořádání světa. Také prostý pohled do dějin estetiky poučí nás, že mnohem dříve než s úvahou o esteticku v umění začala filozofie s úvahou o kráse (tedy esteticku) jako principu metafyzickém, jako o činiteli řádu veškerenstva. Platon viděl esteticko mimo umění a umění do té míry od sebe odděleny, že esteticko mimo umění pokládá za jeden z tří vrcholných principů světového řádu, kdežto umění ze svého ideálního státu téměř vymýtá, nebo je aspoň podrobuje kontrole přímo policejní ze stanoviska služebnosti státnímu pořádku. V době nové, kdy je esteticko v umění již uznanou bytostnou složkou, udržuje si problém esteticko mimo umění nicméně svou metafyzickou závažnost, tak např. v Herderově pojetí přírodní krásna. Ještě Ruskin stavěl zcela radikálně krásno přírodní nad krásno

umělecké. S úpadkem metafyzického myšlení degeneruje problém přírodní krásna na otázku podružnou, na kterou se namnoze odpovídá tak, že se krásno přírodní podřizuje uměleckému (jako promítnutí soudobé umělecké konvence do vnímání jevů přírodních). Tu také vybíhá problém do neplodnosti. Nemizí však otázka estetická mimo umění, naopak nabývá v přítomné chvíli nové aktuálnosti. Přispívá k tomu především nedávný vývoj umění a jeho důsledky. V nedávné době, jejíž jsme pamětníky, byl položen v umění výhradný důraz na estetickou funkci a také pro teorii se estetické a umění téměř ztotožnily. Estetické takto osvobozené jevilo se suverénní samoúčelnou hrou, od které vedly k životní praxi jen skryté, téměř podzemní chodby. Současně však se život mimo umění velmi silně estetizoval: jako pouhé příklady připomeňme obchodní reklamu všeho druhu, mimo jiné světelnou, dále kulturu bytovou, estetizaci kultury tělesné (rytmika atp.). Umění záhy pocítilo výlučnou nadvládu estetické funkce jako příčinu své izolace a snaží se již od několika let různými směry tuto izolaci překonat, aniž se přitom hodlá vzdát výbojů období předešlého; estetické mimo umění pak se stává vědomým samo sebe, volá po normalizaci a regulaci. A tak se znovu vynořuje s obnovenou naléhavostí otázka situace estetické funkce mezi ostatními a s ní přirozeně i otázka estetická mimo umění. Příspěvkem k řešení těchto dvou otázek, nebo spíše letným náznakem jejich řešení (neboť jde jen o náčrt), je dnešní přednáška. Vyjdeme od otázky estetické mimo umění.

Není dnes palčivá v svém aspektu metafyzickém — nejde dnes o to, zda existuje či neexistuje krása na člověku nezávislá (a proto i nadhistorická) v univerzu jako celku, nýbrž o to, jak se estetické projevuje v lidském konání a jeho výtvořech. Všimněme si dobře přesunu, který tím nastává: nejde dnes o zkoumání, zda estetické lpí na věcech, ale o to, do jaké míry tkví v samé lidské přirozenosti; nejde o estetické jako o statickou vlastnost věcí, ale jde o estetické jako o energetickou složku lidského jednání. Nejde proto také o vztah estetické k ostatním metafyzickým principům, jako jsou pravda a dobro, ale o jeho vztah k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření.

To ovšem znamená i značný přesun v metodách a materiálu přemýšlení. Místo pojmu krásy jakožto základního metodologického předpokladu nastupuje pojem funkce; místo jevů přírodních

nastupují jakožto materiál akty, z kterých se skládá lidské jednání, a výsledky těchto aktů — lidské výtvoř. Mezi přírodou a lidským tvořením, zejména však mezi přírodou a uměním, existuje předěl ostrý, téměř (kromě výjimečných případů) nepřekročitelný: proto dokud problém estetický mimo umění byl viděn sub specie krásna přírodního, mohlo se zdát, že jde o dva oddělené světy. Měly-li tyto světy být nějak spojeny, bylo třeba jeden podříditi druhému: buď umění přírodě, jak učinil např. Platon, nebo naopak přírodu umění, jak se to jeví náznaky již v novoplatonismu. Umění podřízené přírodě, toť koneckonců vždy napodobení přírody uměním (a napodobenina je vždy nedokonalejší originálu). Podřídili-li se naopak příroda umění, děje se to vždy koneckonců na základě předpokladu, že umění přírodu dotvořuje, zdokonaluje. Je možné ještě třetí východisko — pojímat obojí, přírodu i umění, za navzájem nezávislé a nesouvislé: k tomu byly učiněny náběhy v době moderní počínaje básnickým symbolismem a jeho teorií, v malířství počínaje impresionismem, jemuž se přírodní námět jeví pouhou zámlkou. Pokud se týče básnictví, mluví zřetelnou řečí tento výrok Karáska ze Lvovic: „Nelze zapomenouti, že umělecká a životní pravda jsou dvě dosti rozdílné věci. Lze skoro říci, že tam, kde umění má pravdu, život má téměř vždy nepravdu, a že o smyslu věcí nám neřekne svět reální, ale pouze náš sen“ (*Sodoma*). O malířství srov. výrok Liebermannův (*Malířská fantazie*, s. 19–20): „Svazek chřestu, kytice růží stačí na mistrovské dílo, ošklivá nebo krásná dívka, Apollón nebo znetvořený trpaslík: ze všeho lze udělat mistrovské dílo, ovšem s dostatečným kvantem fantazie [...] cena malování je naprosto nezávislá na syžetu“ — tím je řečeno, že „krása“ nespočívá v zobrazené skutečnosti, ale že je autonomní záležitostí samého díla. Tato jmenovaná tři řešení, totiž podřízenost umění přírodě nebo podřízenost přírody umění nebo konečně vzájemná nezávislost a cizost obojího, se nabízejí, uvažujeme-li o estetické mimo umění ze stanoviska „krásy“ jakožto vlastnosti věcí.

Pohlédneme-li však na estetické mimo umění ze stanoviska funkcí, objeví se nám situace zcela jinak. Kdežto v předešlém případě se obě oblasti (totiž estetické mimo umění a v umění) jevíly odděleny propastí, kterou bylo úkolem překlenout, objeví se nám nyní vzájemný poměr estetické mimo umění a v umění do té míry těsný, že obě oblasti v sebe přecházejí nesčetnými přechody,

a obtíž bude spíš v tom rozlišovat je než hledat mezi nimi spojení. Neboť nebudeme již mít před očima poměr mezi přírodou a uměním, ale vzájemné vztahy mezi různými druhy, popřípadě jen aspekty jedné a téže činnosti.

Takové jsou tedy rozdíly mezi způsobem, jakým k problému estetická mimo umění přistupovala estetika tradiční, a způsobem, jakým chceme tento problém pojmut dnes ze stanoviska funkčního. Tato změna stanoviska není ovšem bez teoretických předpokladů: připomínám hlavně J. M. Guyaua, jemuž estetika vděčí za připomínku, že mezi činnostmi prakticky zaměřenými a činností zaměřenou esteticky není nepřeklenutelného rozdílu: tak praví Guyau na jednom místě svých *Estetických problémů přítomnosti*, že i užitečné má svůj půvab, záležející jednak v intelektuálním uspokojení ze shody mezi utvářením předmětů a cílem, jednak v tom, že užitečné má svůj smysl a je příjemné (s. 13). Dále je třeba připomenout Dessoira a jeho školu: je známo, že Dessoir v svém souborném spise rozdělil filozofii estetická na dvě části navzájem rovnoprávné: estetiku a obecnou vědu o umění. O estetice bývá citována jeho věta, že by estetika mohla být napsána, aniž by se v ní i jen vyslovilo slovo „umění“. Takové jsou tedy historické předpoklady pro pozornost, kterou věnujeme esteticku mimo umění, a to esteticku jako složce lidského jednání a jeho výtvorů. Co se týče samého pojmu funkce, jsou jeho antecedence sdostatek známy: funkční architektura, funkční lingvistika. Uvidíme ovšem brzy, že právě pojem funkce bude třeba revidovat, dříve než ho začneme bezstarostně užívat. Je-li konečně dovoleno k antecedencím počítat i vlastní práce, vzpomenul bych zejména knihy o *Estetické funkci, normě a hodnotě* a studie o *Funkcích v architektuře*, jakož i studie *Estetika jazyka* z 1. sv. *Kapitol z české poetiky*.

Přistupme nyní k samé otázce estetické funkce mimo umění. Jakým způsobem máme začít? Máme se nejdříve pokusit vyjmenovat všechny případy, kdy se estetická funkce mimo umění vyskytuje? Jakmile bychom se o takovýto výčet pokusili, poznali bychom okamžitě jeho nesnadnost. Všimněme si např. jazyka. Kde jsou zde hranice estetická? Jsou některé jazykové útvary, při kterých má estetická účast, jiné pak, které jsou účastí estetická prosté? Jen kladná odpověď na tuto otázku dovolovala by ohraničení a výčet. Vidíme však i při letmém pohledu, že — kromě ovšem ja-

zyka básnického — žádný útvar řeči není závazně doprovázen estetickou funkcí a že naopak, což je ještě důležitější, žádný — ani nejvšednější řeč hovorová — není funkce estetické zbaven zásadně. A tak je tomu i se všemi ostatními lidskými činnostmi. Vezměme např. řemesla. Je zřejmé, že např. ve zlatnictví je estetická funkce viditelnější než v pekařství nebo v řeznictví; o zlatnictví bývá dokonce řeč v dějinách umění. Lze však proto říci, že by jmenovaná dvě řemesla ostatní byla estetické funkce zbavena bytostně? Znamenalo by to zapomenout na tvary pekařských výrobků; prvky estetické dodávají dokonce i jejich barva a vůně — a totéž platí, byť v míře poněkud jiné, i o řeznictví. Zkrátka, nenajdeme oblasti, kde by estetická funkce byla bytostně nepřítomna; potenciálně je přítomna vždy, může procitnout kdykoliv. Nemá tedy ohraničení a nelze říci, že by některé oblasti lidské činnosti byly jí zbaveny zásadně, jiným že by zásadně příslušela. Existují dále kulturní útvary (slova „kulturní“ užíváme tu v širokém slova smyslu, míníce i kulturu hmotnou, civilizaci i kulturu duchovní), kde jsou funkce, mezi nimi ovšem i estetická, navzájem téměř nerozlišeny, kde při každém aktu vystupují jako kompaktní trs, proměnlivý nejvýš ve svých aspektech. Takové je např. prostředí kultury folklorní, kde proto nelze odlišit a ohraničit ani samo umění, činnost s převládající funkcí estetickou, od činností ostatních. Nelze-li však v oblastech mimouměleckých rozlišit činnosti, kterým by estetická funkce příslušela, od činností, které by jí bytostně postrádaly, platí i opak: v umění, kde funkce estetická zásadně převažuje, nelze popřít přítomnost a účast funkcí mimoestetických. O tom bylo již častěji uvažováno, zakládá se na tomto poznání celá dessoirovská Kunstwissenschaft, a tak spíše z důvodů historických než na důkaz cituji jediný výrok Guyauův: „Neživější estetický cit pociťují ti, u nichž přechází tento cit bezprostředně v jednání, a tím se sám ukájí. Spartan pociťoval celou krásu Tyrtaiových zpěvů teprve tehdy, kdy jej tyto verše strhovaly do boje. Dobrovolníci za Revoluce nebyli nikdy více uchvázeni Marceillaisou než v den, kdy je v jediném vzmachu vynesla na výšiny Jemappské. Právě tak milenci, kteří se spolu zahlubují nad milostnou básní — jako např. hrdinové Dantovi — a kteří budou zároveň prožívat, co čtou, pociťují z ní hlubší požitky i ze stanoviska čistě estetického“ (*Estetické problémy přítomnosti*, s. 27). Příklady Guyauovy jsou sice velmi prosté, bylo by možné najít mnoho

jiných, složitějších, nicméně ilustrují dobře souvztažnost a vzájemné prolínání funkcí ostatních s estetickou v umění.

Pravíme-li tedy, že funkce estetická je všudypřítomná, není to panestetismus, neboť stejně všudypřítomné jsou i funkce ostatní, a opět: netoliko všechny jako celek proti funkci estetické, ale i každá z nich proti ostatním. Nejsou v lidském konání úseky, které by byly neodvolatelně a bytostně vyhrazeny jen té nebo oné funkci: vždy může procitnout kterákoli z funkcí, netoliko ta, kterou jednajícím subjekt svému úkonu nebo výtvoru přisuzuje; zpravidla pak je nikoli jen potenciálně, ale fakticky v činu nebo výtvoru přítomno funkcí několik, a mohou být mezi nimi i takové, na které jednajícím nebo tvořícím nemyslí nebo si jich ani nepřál. Žádná oblast lidského konání a lidské tvorby není omezena na funkci jedinou: vždy je funkcí víc, jsou mezi nimi napětí, spory a vyrovnání; jde-li pak o trvalý výtvor, mohou se jeho funkce proměňovat během času. Počali jsme tedy s úvahou o estetické funkci mimo umění a dospíváme nedlouho do jejího počátku k výsledku týkajícímu se funkcí vůbec. Je možno jej formulovat jako zásadní mnohofunkčnost lidského konání a zásadní všudypřítomnost funkcí.

A zde se ocitáme u bodu, v kterém jsme v rozporu s původním funkcionalismem, jak se jeho zásady projeví s krystalickou zřetelností ve funkcionalismu architektonickém, zejména pak v jeho teorii. Funkcionalismus architektonický totiž vychází z předpokladu, že budova má jedinou, přesně vymezenou funkci danou účelem, za kterým je stavěna — odtud známé Corbusierovo srovnání budovy se strojem, výrobkem typicky funkčně jednoznačným. Jako vývojová etapa architektury byl funkcionalismus takto pojatý neobyčejně plodný, a jako polemika s předchozím obdobím historizujícím, které s oblibou předstíralo u budovy účel jiný, než k jakému byla stavěna, byl i teoreticky oprávněný. Přesto však ukázaly se záhy jeho slabiny: budova, zejména obytná, nemůže být vyčerpána funkcí jedinou, poněvadž je dějištěm lidského života, a lidský život je mnohotvárný. Funkce obytné budovy a každé místnosti v ní je několikrát zároveň ne proto, že by budova měla sloužit několika různým účelům (ač ovšem i takový případ není nemožný), ale proto, že i při službě účelu jedinému musí být budova, popř. místnost udělána tak, aby vyhovovala i takovým potřebám člověka, které sice v účelu budovy nebo místnosti výslovně obsaženy nejsou, ale jsou nezbytné tomu, kdo místnosti užívá,

právě proto, že je úplná, mnohostranná lidská bytost. A tak proniká již u architektů vědomí, že funkční pojetí budovy neznamená prostou logickou dedukci z účelu budovy, ale složitou úvahu, při které se induktivně počítá s konkrétními a mnohonásobnými potřebami uživatelovými.

A to, co platí o funkcích v architektuře, platí i o funkcích vůbec: funkce nesmějí být jednostranně promítány do objektu, nýbrž musí být počítáno především se subjektem jako s jejich živým zdrojem. Dokud je promítáme do objektu, vždy budeme v pokušení vidět jen funkci jedinou, neboť objekt, tj. lidský výtvor, ponese vždy nejzřetelněji stopy přizpůsobení onomu jedinému účelu, za kterým byl vyroben; jakmile však na funkce pohlédneme ze stanoviska subjektu, uvidíme hned, že každý akt, kterým se člověk obrací ke skutečnosti, aby na ni tak či onak působil, odpovídá současně a nerozdílně účelům několika, jež navzájem rozlišit nedovede leckdy ani samo individuum, od kterého akt vychází. Odtud nejistota o motivaci činů. Společenské soužití nutí ovšem člověka bez ustání k omezení funkční mnohostrannosti, nedospěje však k tomu nikdy, dokud se nepodaří z člověka učinit bytost i biologicky jednofunkční, jakou je např. včela nebo mravenec. Dokud je člověk člověkem, budou nutně při každém jeho počínání vstupovat různé funkce ve vzájemná napětí, budou se navzájem hierarchizovat, křížit, prolínat.

Jaký je důsledek tohoto způsobu pojmání funkcí pro funkci estetickou? Ten, že se nám estetická funkce přestává jevit jako cosi nahodilého a přidaného, jak se jevíva těm, kdo na funkce nahlíží ze stanoviska objektu, pokud právě není tímto objektem umělecké dílo. Ze stanoviska subjektu a úplnosti jeho poměru k vnějšímu světu je bez úvahy jasné, že estetická funkce jako kterákoli jiná tvoří nutnou součást celkové reakce subjektu na okolní svět. Ze stanoviska subjektu nerozhoduje o její nutnosti okolnost, směřuje-li či nesměřuje k nějakému účelu přesahujícímu daný úkon, popř. jeho výtvor, ale okolnost, že nějakým způsobem (jež se později pokusíme blíže určit) doplňuje funkční mnohostrannost jednajícího individua.

Jakmile však takto uvádíme funkce v souvislost se subjektem a vidíme jejich vzájemnou souvztažnost, počíná se nám otázka, ke které směřujeme, totiž otázka místa estetické funkce mezi ostatními, jejího vztahu k ostatním, jevit nikoli jen jako otázka samot-

né funkce estetické, ale jako otázka funkcí vůbec, jejich vzájemného zásadního poměru. Tento poměr nemůžeme si ovšem představovat jako hierarchii, tak, že by některá funkce zásadně nad jinými převládala, jiné pak jí byly podřízeny. K podřízenostem a nadřízenostem funkcí dochází teprve v konkrétních případech, při jednotlivých úkonech, v jednotlivých výtvořech. Jsou ovšem i trvalejší hierarchizace funkcí, dobové, avšak i ty jsou proměnlivé, a tedy nepatří k samé podstatě. Právě fakt, že všechny funkce jsou potenciálně všudypřítomné, že každý akt je doprovázen celým shlukem funkcí, vede nás k závěru, že otázka zásadního vzájemného vztahu funkcí není otázka hierarchie, ale otázka jejich typologie, která by každé funkci vymezila místo sice vzhledem k ostatním, ale nikoli pod nimi nebo nad nimi, ale vzhledem k nim.

Jde teď ovšem o to, jak k takové typologii dospět: zda indukci, či dedukci. Indukce předpokládala by ovšem pokud možno úplný výčet konkrétních funkcí, v jejichž směru může člověk na skutečnost nazírat a působit. Je předem zřejmo, že za dnešního stavu bádání o funkcích by takový podnik byl práce sisyfovská — a je otázka, zda je takový výčet vůbec možný bez hrubého porušení plynulosti skutečného stavu. Snad tedy by mohla vést k cíli dedukce — z čeho však dedukovat? Řekli jsme, že zdrojem funkcí je člověk, jejich subjekt. Musili bychom tedy dedukovat jejich typologii z ustrojení člověka, a to člověka vůbec, nikoli individua; neboť jen člověk vůbec je v plánu nadhistorickém, o který nám zde jde. Je však ustrojení člověka vůbec pojem tak určitý, aby z něho bylo lze jednoznačně vyvozovat? A tak zbývá cesta jediná, fenomenologické Wesensschau, sice také v podstatě deduktivní, ale dedukující z věci samé, nikoli z něčeho, co je mimo ni, tedy v daném případě dedukující z podstaty funkce.

A tak výchozí otázka pro nás zní: co je funkce viděná ze stanoviska subjektu? Slova „ze stanoviska subjektu“ dodáváme jako podstatný znak na podkladě předchozích úvah, které nám ukázaly, že toliko z tohoto stanoviska se nám jeví funkce bez deformací, ve své plnosti. Dokud definujeme funkci ze stanoviska *objektu*, jeví se nám vázána k určitému cíli, jehož má být aktem či výtvořem dosaženo — odtud pak vždy sklon k tomu pojímat funkce monofunkcionalisticky. Jen tehdy, pojímáme-li funkce jako způsoby sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu, vidíme je bez deformací, myslíme polyfunkcionalisticky, ve shodě se skutečným

stavem věcí. Co je tedy funkce ze stanoviska subjektu? Vyslovil jsem již slovo „sebeuplatnění subjektu“ — dodejme k němu slovo „způsob“ (mohlo by se snad říci i „cesta“ nebo „metoda“). Definice pak bude znít: „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu.“ Říkám opatrně „sebeuplatnění subjektu“, a nikoli „působení na skutečnost“, protože ne každá funkce musí směřovat k bezprostřední změně skutečnosti — viz funkci teoretickou.

Vycházejíce z této definice, ptáme se pak dále — přihlížejíce ovšem, jak je při fenomenologickém rozboru přirozené, k vlastní, řekl bych „introspektivní“ zkušenosti —, zda lze „způsoby sebeuplatnění člověka“ vůči skutečnosti nějak beze zbytku rozlišit. Takovéto rozlišení možné je: člověk se může uplatňovat vůči skutečnosti buď přímo, nebo prostřednictvím skutečnosti jiné. Pro objasnění příklad: přímo uplatňuje se člověk vůči skutečnosti např. tehdy, když ji vlastníma rukama přetváří, aby tohoto přetvoření mohl ihned využít ve svůj prospěch (ulamuje větve, aby jejich třením roznítil oheň); při tomto přetváření může užít nástroje, aniž se proto jeho sebeuplatnění vůči skutečnosti stává nepřímým (v uvedeném příkladě se ulomené větve, které člověk tře, stávají již nástrojem). Jestliže však člověk např. probodne zobrazení svého nepřítele, očekává, že tak ublíží osobě, kterou obraz představuje, jestliže dříve, než jde na lov, střílí do zobrazení zvěře, jsa přesvědčen, že tak již zasahuje zvěř samu, dříve než ji viděl a skutečnou střelou zasáhl, pak jedná vůči skutečnosti prostřednictvím skutečnosti jiné, nepřímou. Skutečnost, která slouží za prostředníka (zobrazení), není tu nástrojem, ale znakem, a to ne znakem-nástrojem, nýbrž znakem svébytným, rovnomocným skutečnosti, kterou zastupuje. O této svébytnosti ještě pohovoříme. Na tomto místě stačí nám zjištění, že sebeuplatnění člověka vůči skutečnosti se může zásadně brát cestou dvojí, kromě níž již třetí neexistuje, jinými slovy, že zásadní rozčlenění funkcí dělí funkce ve funkce *bezprostřední* a funkce *znakové*. Existuje ještě další nutné rozčlenění těchto dvou skupin? Existuje, neboť je dáno dvojicí subjekt — objekt: od subjektu sebeuplatnění vychází, k objektu směřuje. Aplíkujeme-li tuto dvojílost na skupinu funkcí bezprostředních, objeví se její další rozeskupení v podskupinu sebeuplatnění praktického a teoretického. Při *funkcích praktických* je v popředí objekt, neboť sebeuplatnění subjektu směřuje při nich

k *přetvoření* objektu, totiž skutečnosti. Při *funkci teoretické* je naproti tomu v popředí subjekt, neboť obecným a konečným jejím cílem je promítnutí skutečnosti do vědomí subjektu v obraze sjednoceném podle jednotnosti subjektu (rozuměj subjektu nadindividuálního, všelidského) a podle základního ustrojení lidské pozornosti, jež je schopna upřít se toliko k jedinému bodu: skutečnost sama, objekt funkce, zůstává při funkci teoretické nedotčena, ba čím je postoj teoretický čistší, tím úzkostlivější je snaha vyloučit z poznávacího postupu i sebeslabší možnost zásahu do poznávané skutečnosti — viz záruky čistoty experimentu.

Obraťme se nyní k funkcím znakovým. Také ty se nám spontánně rozčlení, aplikujeme-li na ně dvojitost zaměření podle subjektu a objektu. Funkce, při které je v popředí *objekt*, je *funkce symbolická*. Pozornost je zde soustředěna na *účinnost* vztahu mezi věcí symbolizovanou a symbolickým znakem. Buď působí se prostřednictvím znaku na skutečnost, nebo skutečnost působí prostřednictvím znaku; obojí pak, i znak, i skutečnost jím znamenáná, se jeví objektem. Tato účinnost vztahu mezi znakem a věcí jím označenou je pak základním a nezbytným příznakem znaku symbolického — kde schází, mění se symbol v alegorii. Vezměme znak (státní atp.); dokud je mezi takovýmto znakem a věcí vztah účinnosti — tak např. takový, že urážka znaku je urážka státu —, je znak symbolem: odpadá-li tato vlastnost, stává se znak alegorií, podobnou jako tzv. konvenční symboly (srdce-láska, kotva-naděje). Funkce symbolická staví tedy do popředí objekt. Funkce znaková, stavějící do popředí *subjekt*, je *funkce estetická*. O tom, že estetická funkce mění vše, čeho se dotkne, ve znak, nechtěl bych příliš obšrně vykládat — poukazuji ke své tezi z 8. filozofického kongresu (*Umění jako sémiologický fakt*) i k tezi z kodaňského kongresu lingvistického, otištěné česky v *Kapitolách z české poetiky* pod názvem *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*. Proč však při estetické funkci předpokládáme, že je v popředí subjekt? Není zde nebezpečí, že zabočíme do teorie o citové expresivnosti estetická, proti které jsme se tolikrát důvodně stavěli? Nuže, nezapomeňme především, že subjekt, o kterém zde mluvíme, není individuum, ale člověk vůbec; citové reakce pak — bylo by lze říci, že „ex definitione“ — patří do sféry individuální. Za druhé však je právě skutečnost, které se estetická funkce zmocňuje, znakem, tedy záležitostí nadindividuálního dorozumění. Tato okolnost ne-

musila by ovšem ještě být na překážku expresivnosti, neboť — jak víme právě z jazykovědy — užívá i cit k svému vyjádření znaků. Jenže v takovém případě jsou znaky nástrojem, který *slouží* k vyjádření citu — a tak funkce emocionální patří do oblastí funkcí praktických. Znak estetický neslouží, není nástrojem, ale — docela podobně jako znak symbolický — patří k objektu, ba je vlastně jediným zřetelně viditelným objektem, jsa sám konečným účelem, ať se ho již estetická funkce zmocnila jako hotového, nebo ať jej vytváří. Proto — pokud je jako znak estetický vnímán, a také do té míry, do jaké je jako znak estetický vnímán — nemůže být prostředkem k vyjádření emoce. „Subjektivnost“ znaku estetického proti „objektivnosti“ znaku symbolického je třeba vidět v něčem jiném: znak estetický nepůsobí totiž na žádnou jednotlivou skutečnost, jak činí znak symbolický, nýbrž obráží v sobě skutečnost jako celek (odtud tzv. typičnost uměleckého díla, pojem to, jenž nepraví nic jiného, než že umělecké dílo, nejčistší estetický znak, na jednotlivině demonstruje všechny jednotliviny ostatní i jejich soubor — skutečnost). Skutečnost obrážená jako celek je v estetickém znaku i sjednocena podle obrazu jednoty subjektu. Tímto sjednocováním skutečnosti připomíná funkce estetická teoretickou, od níž se ovšem odlišuje tím, že teoretická funkce usiluje o úhrnný a jednotící *obraz* skutečnosti, kdežto estetická navozuje jednotící *postoj* k ní. Pro teoretickou funkci je — zcela tak jako pro praktickou — bezprostředním objektem poznávaná skutečnost sama a znak je jí toliko nástrojem (docela tak jako se pro funkci praktickou jeví nejvýhodnějším nástroj pokud možná funkčně jednoznačný, usiluje i funkce teoretická o jednoznačnost znaků, kterých užívá). Pro estetickou funkci není skutečnost objektem bezprostředním, ale zprostředkovaným; bezprostředním objektem (tedy naprosto ne nástrojem) je pro ni estetický znak, který postoj subjektu, realizovaný výstavbou znaku, promítá do skutečnosti jako její obecný zákon, nepozbýváje přitom svébytnosti. Svou svébytnost projevuje estetický znak tím, že vždy poukazuje ke skutečnosti jako celku, nikoli k jednotlivému jejímu úseku. Jeho platnost nemůže proto být omezena znakem jiným; může být toliko přijat nebo odmítnut jako celek. Naproti tomu znak sloužící funkci teoretické (pojem) znamená vždy toliko jistý úsek nebo částečný aspekt skutečnosti; vedle něho jsou vždy znaky (pojmy) jiné, které jeho platnost omezují. Rekapitulujme: estetický

znak je — podobně jako znak symbolický — znak-objekt, ale na rozdíl od znaku symbolického na skutečnost neúčinkuje, nýbrž se do ní promítá.

Taková je, jak se domníváme, typologie funkcí: dvě skupiny, funkce bezprostřední a funkce znakové, z nichž každá se dále dělí; funkce bezprostřední ve funkce praktické a funkci teoretickou, funkce znakové ve funkci symbolickou a estetickou. Při této formulaci může být nápadná jedna věc, že o „funkcích praktických“ mluvíme v plurálu, kdežto v singuláru o funkci teoretické, symbolické, estetické. Odpovídá to však skutečnému stavu věcí: je velmi mnoho odstínů funkce praktické; z nich některé mají svá konvenční pojmenování, pro jiné je třeba příležitostně jméno hledat a jiné, třebaže zjistitelné, se snad i pojmenování vymykají. Jiné funkce kromě praktické tak výrazného odstínění nemají; stěží by bylo lze rozlišovat různé funkce teoretické nebo různé funkce estetické. Je zjevné, proč právě funkce praktická je tak bohatě vnitřně rozlišená; jeť ze všech funkcí nejbližší skutečnosti — na rozdíl od funkcí znakových směřuje k ní přímo, na rozdíl od funkce teoretické pak usiluje o působení na skutečnost, o proměnu skutečnosti; proto také se ve funkci praktické odráží bohaté rozrůznění skutečnosti, odstíny funkce praktické odpovídají jednotlivým třídám a druhům realit, s kterými funkce praktická vchází ve styk. Kromě toho působí na její rozrůznění ještě i ta okolnost, že praktická funkce zajišťuje nezákladnější existenční podmínky člověka: je proto praktická funkce do jisté míry funkcí katexochén, funkcí bezpříznakovou; ostatní funkce se okolo ní kupí, aniž se jí daleko vždy podřizují — zato však vcházejí s ní v úzké vztahy a některé z odstínů funkce praktické vznikají míšením s funkcí jinou. Tak např. funkce magická je zřejmá směs funkce praktické se symbolickou; dalo by se však také uvažovat, do jaké míry a jakým způsobem se funkce praktická spolu se symbolickou účastní složení funkce erotické (srov. erotickou symboliku).

Další poznámka k typologii funkcí: Typologie, o kterou jsme se pokusili, je budována čistě fenomenologicky a nemá vůbec co činit s otázkami geneze. Není však přitom v rozporu, nýbrž je v souladu se skutečností, že původní stav je nerozlišenost funkcí a že rozlišení funkcí je záležitost teprve velmi pokročilých vývojových stadií; okolnost, že se našemu dnešnímu povědomí jeví funkce tak zřetelně rozlišeny, je zřejmě vývojově souběžná s rozvojem

strojové techniky, neboť teprve stroj, a to stroj složitý, podává model čistě vypreparované jednofunkčnosti. Proto také o našem typologickém pokusu platí, že je myslitelný toliko ze stanoviska dnešního člověka: pro primitiva by např. odtržení funkce praktické od symbolické bylo prostě nemyslitelné: kterýkoli úkon a výtvar praktický má pro něj zároveň a stejně závažně i dosah symbolický.

Vzhledem ke genezi vyplývá z našeho pokusu o typologii funkcí jen tolik, že žádná z funkcí nemůže být redukována na jinou: nelze např. předpokládat, že by funkce teoretická byla vzešla z funkce praktické, jak se to někdy činívá — svazky aspoň stejně silné ji pojí i k funkci symbolické (symboličnost všeho původního vědění, mytologická kosmogonie jako původní věda), než ani z funkce symbolické nemůže být vyvozována. Podobně je tomu i v ostatních případech.

Další poznámka: Pojednávající o funkcích „znakových“, jmenovali jsme funkci symbolickou a estetickou, vylučující z oblasti znakových funkcí znaky, jichž užívá k svým účelům jako nástroje funkce praktická a teoretická. Důvodem k tomuto zdánlivému roztržení říše znaků byla nám okolnost, že znaky symbolické a estetické mají povahu objektu, kdežto znaky ve funkci praktické a teoretické povahu nástrojů. Přesto však je toto rozdvojení říše znaků jen zdánlivé: vlastnosti, které všechny znaky bez rozdílu funkcí sjednocují, jsou příliš podstatné, aby skutečné rozdvojení bylo možné. Třeba také předpokládat, že ve stadiích nerozlišení nebo slabého rozlišování funkcí byly i znaky viditelně mnohofunkční, takže např. znak praktický byl současně i symbolem. Stopy takového stavu nese i v našem prostředí dětská řeč (slovo jako objekt: mračno se jmenuje mračno, protože je šedé, deštník se jmenuje deštník, protože jím nás někdo může píchnout — Piaget) a také ani v řeči dospělých doby současné není sepětí mezi znaky služebnými a znaky-objekty přerušeno — viz především těsnou souvislost řeči básnické, tedy esteticky zaměřené, s řečí nebásnickou, dále pak spontánní symboličnost (tedy nikoli konvenční), které může nabýt jazykový znak, blíží-li se utkvělé představě nebo vyklouzne-li jeho ovládnání z moci individua, které slova užilo. Spojení mezi znaky-objekty a znaky-nástroji má dokonce nesmírný význam při udržování znaku — zejména právě jazykového — při životě. Kdyby znak-nástroj byl ponechán sám sobě, přibližoval by se nutně buď naprosté jednoznačnosti, nebo naopak význa-

mové indiferenci, bezvýznamnosti, a tím, po obojí této cestě — automatizaci; měnil by se ze znaku ve značku, sice striktně jednovýznamnou, ale zároveň strnulou, zbavenou významové pružnosti (viz značky matematické, logické atp.), nebo by degeneroval v pouhý „flatus vocis“. Jen stálá potenciální přítomnost funkce symbolické a estetické udržují jednak povědomí virulence věcného vztahu (věcný vztah jako působící energie při symbolu), jednak naopak protikladné povědomí nepřipoutanosti znaku k určité skutečnosti (viz autonomii a samoučelnosti znaku estetického). Jinými slovy, aby mohlo existovat slovo jako nástroj, musí — i za dnešní diferenciací funkcí — existovat slovo jako symbol a slovo jako estetický znak. Co se týče geneze jazyka — podotýkáme mimochodem, vyplývá tuším z naší typologie nesprávnost teorií vyzvujících vznik jazyka jednostranně z kterékoli funkce, ať např. praktické (potřeba dorozumění), ať naopak symbolické —, i tu platí nutně, že všechny funkce jsou stejně závažné a stejně původní.

Na tomto místě sluší se snad vložit poznámku, ostatně zcela krátkou, k mému rozporu s kol. Kořínkem o samoučelnosti teoretického jazyka. Po tom, co bylo v této přednášce řečeno, je tuším můj názor v této věci jasný: v teoretické funkci je znak nástrojem, v estetické je součástí objektu. Jinými slovy: při funkci teoretické je pozornost soustředěna na skutečnost, která je mimo znak (proto je znak ve funkci teoretické podrobován kontrole vzhledem k své shodě s touto skutečností), při funkci estetické upíná se pozornost ke znaku samému, jenž v sobě skutečnost jako celek zrcadlí — kontrola znaku skutečností tu nemá smyslu, protože i znak, i skutečnost jsou objektem a stojí proti sobě jako nezávislé celky. Zdání „samoučelnosti“ nabývá teoreticky fungující znak jen při konfrontaci se znakem, který slouží funkci praktické a usiluje o *působení* na skutečnost. To však je samoučelnost jen velmi relativní, ba zdánlivá: nezasahování do skutečnosti nezbavuje ještě teoreticky fungující znak služebnosti. Vidím však i okolnost, která kol. Kořínka k zaměňování „samoučelnosti“ estetické s teoretickou vedla a která sama o sobě má oporu ve faktickém stavu věcí: mám totiž na mysli obdobné postavení funkce teoretické mezi funkcemi bezprostředními a funkce estetické mezi funkcemi znakovými: obě stavějí do popředí subjekt na rozdíl od funkce praktické a funkce symbolické, stavějících do popředí objekt. I zde je ovšem rozdíl, výše již zdůrazněný: teoretická funkce usiluje

o jednotící obraz skutečnosti pořízený pomocí znaků a jejich významů, jimž při tom připadá úloha *nástroje*; estetická funkce promítá do skutečnosti jako jednotící princip postoj, který subjekt ke skutečnosti zaujímá. Tento postoj může však být do skutečnosti promítnut jenom tak, že na své cestě k ní prochází *objektivací*, které se mu dostává v estetickém znaku. Tím je myslím objasněno mé stanovisko ke zdánlivé samoučelnosti jazyka teoretického; co se týče Kořínkova ztotožňování funkce estetické s funkcí emocionální, odpověděl jsem již v jednom z předchozích odstavců.

Je nyní třeba povšimnout si vzájemných vztahů jednotlivých funkcí, vyplývajících z naznačené námi typologie. Zdůraznili jsme již, a tuším opětovaně, že v typologii zásadní, platné nadčasově, nemohou podle našeho názoru být obsaženy podřízenosti a nadřízenosti jednotlivých jejích členů. To ostatně plyne ze samých základů strukturalismu, jenž hierarchii vidí vždy jako dynamický proces, jako stálé přeskupování. Nic nám však není na závalu položit si otázku, jsou-li v typologii funkcí obsaženy některé souvztažnosti, tedy vztahy vzájemné, jejích funkcí. Takovéto souvztažnosti nejsou ovšem hierarchické, ale mohou se ve vývoji stát kolejnicemi, po kterých se hierarchické přesuny dějí. Nuže takové souvztažnosti jsou zčásti dány již samým půdorysem naší typologie; ukázali jsme, které vlastnosti pojí navzájem členy dvojice funkcí bezprostředních (funkce praktická a teoretická) i členy dvojice funkcí znakových (funkce symbolická a estetická). Ukázali jsme také, že přes hranice těchto dvou skupin druží se k sobě jistým znakem funkce v obou skupinách vzájemně obdobné: praktická se symbolickou a teoretická s estetickou. Zbývá ještě položit si otázku, jsou-li nějak zdůvodněna i zbývající dvě možná spojení, totiž funkce praktické s estetickou a teoretické se symbolickou. Faktických spojů je i mezi členy těchto dvojic velmi mnoho: funkce praktická velmi často se pojí, ba i mísí s estetickou (viz např. architekturu nebo divadlo), rovněž funkce teoretická se symbolickou (viz např. dlouhou symbiózu symboliky s poznáním, naposled v barokní filozofii mystické). Zato však fenomenologicky jsou si členy těchto dvojic co nejdále: praktická funkce vede k přímému působení na skutečnost, estetická k samoučelnosti aktu nebo věci, kterých se zmocní; teoretická funkce zbavuje znaky, kterých užívá, jakékoli iniciativnosti, činic z nich co možná nehybné termíny, nebo dokonce značky, symbolický znak je naproti

tomu iniciativnost sama, je netoliko objektem, ale dokonce objektem působícím. Odkud tedy ony faktické spoje mezi těmito dvojicemi? Odtud, že příslušné funkce, praktická s estetickou a symbolická s teoretickou, jsou navzájem spjaty právě svou protikladností. Důkazem toho může být poměr mezi funkcí estetickou a praktickou. Jsou do té míry navzájem protikladné, že ze stanoviska estetické funkce, chceme-li ji postavit v protiklad ke všemu tomu, co je mimo ni, se *všechny* ostatní funkce, teoretickou v to počítaje, jeví zdánlivě „praktickými“. A důsledek tohoto „nepřátelství“? Je ten, že všude, kde praktická funkce ustoupí jen o krok, vzniká za ní ihned jako její popření funkce estetická a že velmi často tyto funkce vstupují ve vzájemný spor i současně bojující o touž věc nebo o týž akt. Jsou tedy mezi všemi funkcemi základními vzájemné vztahy a půdorys jejich typologie je těmito vztahy beze zbytku protkán. Více obecně říci nelze: musili bychom na konkrétním vývoji struktury funkcí sledovat, jak se tyto jednotlivé asociativní možnosti funkcí ve vývoji setkávají, popřípadě jak se i ony navzájem utkávají při stálém vznikání a rozkladu struktury funkcí. To však je již mimo zorné pole naší studie. Bylo by nyní třeba věnovat se podrobnějšímu probrání jednotlivých funkcí, zejména pak vrátit se k funkci estetické, která byla východiskem našich úvah. Neučiníme-li to, dopouštíme se v celkovém plánu nesouměrnosti. Doufám však, že mi tato nesouměrnost bude odpuštěna, uvážíte-li laskavě, že to, co jste slyšeli, byl pouhý náčrt, i že čas by nedovolil další ještě prodlužování přednášky. Proto končím — tak trochu uprostřed, konejše se vědomím, že jsem aspoň ve stručném obryse probral to, na čem mi nejvíc záleželo: pokus o typologii funkcí.

(1942)

UMĚNÍ

I

Umění je odvětví lidské tvorby vyznačující se převahou funkce estetické. Jako každá lidská tvorba má i umělecký výkon dvě složky: činnost a výtvor. Činností jeví se umění nejen ze stanoviska původce uměleckého díla (vyskytl se dokonce častěji názor, že hlavní účel uměleckého díla je splnění jeho vznikáním), ale i ze stanoviska vnímatelova, jde-li o vnímání aktivní, při kterém se dílo stává „produktivní mocí a učí nás dobírat se jistým způsobem zřetelného a určitého pojetí jsoucna“ (C. Fiedler); svědectvím o aktivitnosti uměleckého vnímání je ostatně již okolnost, že akt vnímání není nikdy okamžitý, nýbrž probíhá v čase a dokonce ve fázích, a to i při uměních výtvarných, jak bylo prokázáno experimentálním zkoumáním. Obě složky umění, činnost i výtvor, jsou v umění vždy přítomny zároveň; jejich poměr je ovšem různý — tak např. v tanci a v umění mimickém je výtvor sám činností, jindy je výtvor uchovatelný jen nepřímo, záznamem, jehož realizace se děje činností, srov. reprodukci hudebních děl, jindy konečně je výtvor hmotným artefaktem a činnost, kterou vznikl, zůstává vnímateli skryta, tak v uměních výtvarných.

Převaha estetické funkce činí z věci nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak, vyvázaný z *jednoznačné* souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje (původce a vnímatel uměleckého díla). Čistý estetický znak, kterým je umělecké dílo, nemá ani tehdy, sděluje-li, *platnost* sdělení; naznačuje-li možnost praktického užití (jako nástroj nějaké činnosti atp.), není k tomu, aby toto zdánlivé určení vykonával; jeví-li se výrazem duševního stavu (jako

např. lyrická báseň), nevyjadřuje jej se závazností dokumentární atp. Pozornost je při estetickém znaku soustředěna *k vnitřní výstavbě znaku samého*, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakých k svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svěbytný, ba samoúčelný.

Převaha estetické funkce v umění je však zvláštního druhu. *Estetická funkce sama o sobě nestačí totiž k tomu, aby znak, který vytvoří, nadala i plným smyslem* — v tom je jí na závalu právě nedostatek zaměření na vnější cíl, neboť právě toto zaměření uvádí jiné, mimoestetické funkce ve vztah k *určitým* oblastem nebo stránkám skutečnosti, jež se do funkcí samých promítají jako jejich „obsah“: tak např. funkce hospodářská má svým „obsahem“ *oblast* jevů hospodářských, sociální a politická funkce jistě *stránky* společenského soužití. I do estetického znaku, kterým je umělecké dílo, vnášejí proto konkrétní obsah mimoestetické funkce, uvádějíce jej v přímou souvislost se skutečnostmi, které jsou mimo něj. Rozdíl mezi uměleckým dílem a jinými lidskými výtvoři po stránce funkční je však ten, že při mimoestetických činnostech a jejich výtvorech je funkční zaměření co možná jednoznačné: úkon i věc, která jím vzniká, jsou „nejúčelnější“, jsou-li co nejlépe přizpůsobeny cíli, kterému slouží; při uměleckém díle je tomu však jinak: tam převaha estetické funkce brání tomu, aby kterákoli z funkcí ostatních mohla doopravdy převládnout a přizpůsobit ustrojení věci, tj. uměleckého díla, jednoznačnému směřování k jedinému cíli. Estetická funkce pak sama není s to pro svou „formálnost“ (tj. pro nedostatek vnějšího cíle a plynoucí z něho nedostatek obsahu), aby zastínila kteroukoli z funkcí ostatních, tím méně pak celý jejich soubor. Její převaha záleží jen v tom, že funkcím mimoestetickým tvoří protiváhu, nedovolí žádné z nich potlačit ostatní, ale organizuje jejich vzájemné vztahy a napětí, aby zřetelně vynikla mnohost funkcí soustředěných na jedině věci, tj. v daném případě na uměleckém díle.

Umění, neopírajíc se naplno o žádnou z funkcí kromě estetické, která však je „průhledná“, odhaluje vždy nově zásadní mnohofunkčnost vztahu mezi člověkem a skutečností, a tím i nevyčerpatelné bohatství možností, které skutečnost nabízí lidskému jednání, vnímání i poznávání. V tom je protiklad umění k lidské

tvorbě ostatní, jež sice slouží nezbytným potřebám existenčním, ale zároveň ochuzuje v každém jednotlivém případě člověka o všechny možnosti jednání, vnímání a poznávání, které jsou ve vztahu mezi člověkem a skutečností potenciálně obsaženy, ale jež jsou nežádoucí ze stanoviska daného konkrétního cíle. Je tedy oprávnění umění vzhledem k ostatním lidským činnostem dáno právě tím, že umění nesměřuje k žádnému jednoznačnému cíli: jeho úkolem po stránce funkční je uvolňovat lidskou schopnost objevitelskou od schematizujícího vlivu, kterým ji spoutává životní praxe, uvědomovat vždy znovu člověka o tom, že množství činných postojů, které může ke skutečnosti zaujmout, je stejně nevyčerpatelné jako mnohostrannost skutečnosti, kterou rovněž zastírá člověku ustrnulá hierarchie jednoznačně zaměřených funkcí. To však platí v plném rozsahu jen o uměleckém díle vůbec a také jen o umění jako vývojovém proudu neustále plynoucím. Umělecké dílo jediné nebo umění jediného období neukazují ovšem ani přibližně celé bohatství funkčních vztahů mezi člověkem jako subjektem a skutečností jako objektem; i v tomto omezení je však umění zásadně mnohofunkční a orientuje svého vnímatele k jiné sestavě funkcí, než na jakou je zvyklý; vede jej k jinému, dosud nevyužitému způsobu nazírání na skutečnost a k jinému, dosud nebývalému zacházení s ní — odtud anticipační schopnost umění vzhledem k životní praxi i k vědě. I v uměleckém díle však nutno předpokládat — jako protiklad k estetické samoúčelnosti — potenciální směřování k jednoznačné účelnosti; projeví-li se toto směřování i objektivně ve výstavbě díla, uplatní se v díle také sklon k přímému vztahu ke skutečnosti; uskutečnění takového vztahu však brání bytostná mnohofunkčnost umění. Převáží-li přesto tendence k funkční jednosměrnosti nad mnohofunkčností, nastane nutně oslabení nebo i úplný pokles umělecké působivosti díla. Optimální ze stanoviska umění je silné polární napětí mezi mnohofunkčností a funkční jednosměrností, jinými slovy, mezi převahou funkce estetické a oné z mimoestetických funkcí, která se v daném díle uplatňuje nejintenzivněji. U téhož uměleckého díla mohou se během jeho existence v postavení vedoucí funkce mimoestetické vystřídávat funkce různé, a lze dokonce předpokládat, že čím bohatší soubor funkčních variací výstavba jistého díla připouští, tím větší je pravděpodobnost jeho trvalé působivosti — srov. např. dramata Shakespearova. I tehdy však, nejde-li

o „věčné“ umělecké hodnoty, jsou přesuny v sestavě funkcí během existence díla zjev běžný. Přihází se např., že dílo, které při svém vzniku fungovalo především esteticky, vděčí za své další působení některé funkci mimoestetické, tak Hálkovy *Večerní písně* žily déle a intenzivněji než jeho ostatní poezie, ne však již jako fakt převážně estetický, ale pro svou funkci symbolu erotického: jako verše do památníků, jako vyznání lásky atd.; také naopak se někdy faktem převážně estetickým stává dodatečně dílo, které původně fungovalo převážně mimoesteticky, tak mnohé druhy lidové tvorby slovesné při přechodu do umělé literatury.

Hierarchie funkcí v umění je tedy proměnlivá a přesouvá se ve vývoji od etapy k etapě; pokaždé jiná z funkcí konkuruje přímo s funkcí estetickou, tak např. v básnictví je to jednou funkce zobrazovací, jindy poznávací, jindy expresivní, jindy propagační, a ta opět v různých odstínech, jako jsou tendence politická, náboženská, sociální atd.; jsou i období, kdy estetická funkce stojí v popředí sama, bez přímé konkurence s funkcí jinou, mimoestetickou; taková jsou např. období tvarových výbojů, tedy přípravná, nebo naopak období revize tvarových objevů učiněných během delšího vývojového úseku, tedy taková, kterými se uzavírá vývojová epocha a resumuje ukončený zápas o jistý umělecký problém — v obojích obdobích mívá pak umění ráz „formalistický“. V podstatě je však umění vždy mnohofunkční a funkčně dynamické — tato vlastnost projevuje se jak v jeho celkovém vývoji, tak v existenci jednotlivých uměleckých děl. Není však řídký ani případ, kdy jisté umělecké dílo má několikerou funkční dominantu současně, vzhledem k různým prostředím, vrstvám, generacím atd. svých vnímatelů: *Babička* B. Němcové bývá pojímána jako dílo umělecké, jako výchovný traktát, jako lidová četba, jako folkloristický dokument atd.; může se přihodit i to, že po stránce funkční má dílo jinou tvářnost pro autora než pro publikum: Bezručovy *Slezské písně* (viz o tom heslo *Tendenční umění*).

Kolísání mezi funkcí estetickou a jinými patří v některých uměních (např. v architektuře) a v některých uměleckých druzích (např. v portrétu, v historickém románu) dokonce k samé podstatě dotyčného umění nebo druhu. Toto kolísání také působí, že hranice mezi oblastí tvorby umělecké a mimoumělecké je krajně plynulá, neboť i naopak platí, že *každý* druh lidské tvorby je silněj-

ší nebo slabší měrou schopen estetické funkce, jejíž postavení vzhledem k ostatním funkcím dané věci zaujme v dané chvíli určité individuum. Také se některé druhy tvorby udržují na samém okraji umění, jsouce jednou za umění pokládány, jindy nikoli (např. technika osvětlovací, která bývala v 18. stol. řaděna mezi umění, později z jejich počtu zmizela, dnes se však opět mezi umění hlásí, srov. Z. Pešánek, *Kinetismus*, 1941); někdy se činnosti původem mimoumělecké stávají uměním natrvalo: film. Jsou i takové druhy produkce, které mají přímo za úkol prostředkovat mezi uměním a tvorbou mimouměleckou: umělecké řemeslo. Samo rozlišení umění od mimoumělecké tvorby není ostatně původu příliš dávného: jisté rozlišení zde vytvořila ovšem již doba helénistická (A. Bäumlér, *Ästhetik*, 1934), avšak středověk rozlišuje tvořivé činnosti jen podle toho, jsou-li jejich výtvoři rázu hmotného (*artes serviles*) či duchovního (*artes liberales*) — přitom se např. hudba ocitá mezi „*artes liberales*“ vedle aritmetiky a logiky, kdežto sochařství a malba mezi „*artes serviles*“, tedy řemesly. Teprve počínaje renesancí obnovuje se postupně rozlišení mezi uměním a ostatními lidskými činnostmi; pojem umění jako jevu, který má svůj osobitý vlastní vývoj, je pak původu ještě novějšího (Winckelmann). Jen dokonalá diferenciací funkcí v povědomí společnosti mohla vést k přesnému *pojmovému* rozhraní umění od tvorby mimoumělecké, avšak pro kolektiva, která této diferenciací neprovedla, neexistuje pojem umění ani v době současné (tak pro prostředí tvorby folklorní, pokud taková prostředí ještě dnes existují); v umělecké *praxi* současné pak lze dokonce pozorovat snahy o nové intimní sepětí s činnostmi ostatními, zejména v oblasti umění výtvarných. Tvrzení, že v umění estetická funkce zásadně převažuje, definuje tedy ne tak umění samo ve všech jeho podobách a proměnách, jako spíše *adekvátní zaměření*, s jakým k dílu přistupuje ten, kdo je chápe jako právě dílo umělecké. Toto subjektivní zaměření se však také objektivuje, a to v dějepisectví umění jako základní metodologický princip: má-li být vystižena imanentní nepřetržitost vývoje umění, udržující se přes nejrůznější vývojové přeměny a funkční přesuny, je nutno vývojové dění sledovat ze stanoviska oné z funkcí, která je pro umění nejbytostnější v tom smyslu, že je pro ně naprosto nezbytná, tedy ze stanoviska funkce estetické. Ostatní funkce nebudou tím zatlačeny do pozadí, neboť jednak nemá funkce estetická, jak již uká-

záno, vlastního „obsahu“, jednak se mimoestetické funkce obráží i v umělecké výstavbě díla, a to tím způsobem, že viditelné přizpůsobení díla ke každé z těchto funkcí je zároveň, ze stanoviska funkce estetické, uměleckým postupem (tak např. „rétoričnost“ v lyrice je zřejmě funkcí mimoestetickou, zároveň však podmiňujícím jistý druh slovního výběru, větné výstavby atd., také složkou umělecké výstavby básně). Neprojevuje-li se mimoestetická funkce ve výstavbě díla viditelně, ačkoli se citelně uplatňuje při jeho vnímání (děje se to např. tehdy, získalo-li ji umělecké dílo bez záměru umělce), pak dodává dílu *smysl* při vnímání — a zkoumání dějepisné musí s ní i tehdy počítat.

Viditelné přizpůsobení uměleckého díla různým funkcím bývá leckdy pojímáno tak, že za nositele funkce estetické bývá pokládána „forma“, za nositele mimoestetických funkcí „obsah“. Přitom bývá forma ztotožňována s tvarem, obsah s tématem. To však je nesprávné: všechny složky uměleckého díla jsou zároveň obsahem i formou, již proto, že jsou v podstatě všechny nositeli významu; jsou také společně a nerozdílně nositeli funkcí *všech*. Tak např. v básnictví eufonie, vytvářející zvukosledné útvary, je prvkem tvarovým — tím však, že uvádí slova zněním podobná ve vzájemný vztah, vytváří i významové kvality, jež ve slovech samých jakožto lexikálních jednotkách obsaženy nejsou; barva v malířství je prvkem tvarovým (rozložení barevných skvrn po ploše obrazu) — avšak zároveň i významovým (každá barevná kvalita sama o sobě je nositelem jistého významu, který od neurčitěho emocionálního přízvuku může dospět téměř až ke zřetelné předmětnosti; tak modrá barva „znamená“ oblohu a vodu, hnědá prst atd., a to i tehdy, když se jimi tyto věci nezobrazují). A naopak zase je i v tématu sloučen význam s tvarem: kompozice členící téma je zároveň i činitelem tvarovým (tak v básnickém díle obstarává kompozice proporcionálnost celku, v díle malířském rozvržení plochy atd.) i významovým (odstiňuje významovou závažnost jednotlivých úseků díla, působící tím na celkový jeho *smysl*). Téma samo není ovšem význam jen neurčitý, nýbrž má povahu *sdělení* v díle obsaženého; je to tedy význam s jednoznačným věcným vztahem. Ježto pak sdělení ukazuje ke skutečnosti, která je vně díla, jeví se na tématu mimoestetické funkce nejzřetelněji. Těsná souvztažnost všech složek díla však působí, že nejen každá proměna tématu se obráží ve složkách ostatních, ale že i každá proměna složek ostat-

ních se obráží v tématu — každý přesun v mimoestetických funkcích uvádí tedy v pohyb *celou* výstavbu díla. Z druhé strany může opět i tvar být přímým nositelem mimoestetických funkcí, tak např. tehdy, když některý postup je psychologickou asociací spjat s jistým jevem mimo umění, např. s jistou společenskou vrstvou (jako součást její umělecké tradice), s jistou ideologií (jako součást její symboliky) atp. Je tedy nositelem funkcí dílo jako celek; z druhé strany pak se ani funkce neuplatňují vůči dílu jednotlivě, nýbrž rovněž v nedílném sepětí. Existují dokonce, i v dobách vyjádřených diferenciací funkcí, splynuliny funkcí mimoestetických s estetickou, působící dojmem dokonale jednotných funkčních aspektů: bývají označovány tradičním pojmenováním jako „estetické kategorie“ (tragično, komično, vznešeno atd.). Rozlišení funkcí, jak bylo podniknuto v předcházejícím rozboru, je tedy možné jen při vědeckém zkoumání uměleckého díla; ze stanoviska vnímatele teoreticky nezaujatého jeví se účinnost díla jako specifická (tj. právě umělecká) *jednotná* energie, dílem vyzářovaná.

Umění je zároveň jedno i mnohé: jeho jednota je dána převahou estetického zaměření, společnou všem uměleckým projevům, mnohost pak vyplývá jednak z různosti materiálů, jednak z rozličnosti speciálních cílů jednotlivých odvětví umělecké tvorby. Tak např. rozdíl mezi básnictvím a uměními výtvarnými se zakládá na okolnosti, že básnictví má materiálem řeč, výtvarné umění pak hmoty; rozdíl mezi sochařstvím a architekturou je však méně dán materiálem — jsouť materiály těchto umění do značné míry společné — než růzností speciálních cílů: architektura dává esteticky prožívat ohraničený prostor, sochařství naopak vnější objem. Materiál je při diferenciaci umění činitelem základním: nový materiál je leckdy schopen dát základ novému umění: film. Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí, tak např. v básnictví nemůže užívat časoměrné prozódie jazyk postrádající volných, tj. na přízvuku a jiných podmínkách nezávislých délek. Přesto však se jednotlivá umění během svého vývoje velmi často snaží překročit hranice dané materiálem: děje se to vždy, když některé umění počne směřovat ke sblížení s uměním jiným: tak např. básnictví usilovalo opětovaně různými způsoby přiblížit se hudbě nebo malířství, hudba a malířství vyhledávaly naopak v různých vývojových obdobích sblížení s básnictvím atd. V takových případech

dochází ke „znásilnění“ materiálu, totiž k předstírání vlastností danému materiálu nepřirozených, aniž ovšem mohou přitom být přirozené vlastnosti doopravdy potlačeny. Znásilňováním materiálu se tedy hranice mezi jednotlivými uměními spíše zdůrazňuje, než zastírá.

Přes své vzájemné odlišnosti jsou však umění intenzivně spjata a vyvíjejí se nejen jednotlivě, ale i jako celek. Otázka jejich *trždní* má proto význam víc než jen teoretický: k tomu, aby byla položena, nutí vzájemné styky jednotlivých umění ve skutečném vývoji. Na závadu je však okolnost, že ani sám počet jednotlivých umění, ani příslušnost jednotlivých oblastí tvorby k umění vůbec nejsou veličiny historicky neproměnné, ba ani vždy zcela určité ze stanoviska daného dobového stavu. Záleží tu netoliko na objektivním stavu věcí, ale i na obecném konsenzu o tom, co třeba za umění pokládat. Tak např. byla ve vývoji moderní architektury chvíle, kdy se architektura sama ústy těch, kdo ji vytvářeli, z umění vylučovala; o jiných druzích tvorby, např. o fotografii, by mohly v době současné po stránce její příslušnosti k umění být shledány názory různé. Již proto tedy, že počet umění je historicky proměnlivý, není možno najít obecné a trvale platné jejich třídění; platnost každého pokusu o třídění je dále omezena stanoviskem, z kterého bylo třídění podniknuto, a také jeho praktickou použitelností. Nejběžnější třídění umění jsou: 1. podle smyslů (umění zraku, sluchu atd.); 2. podle poměru jednotlivých umění k času a prostoru (umění časová, jako hudba a básnictví — umění prostorová, jako malířství, sochařství, architektura — umění časoprostorová, jako divadlo, film, tanec); 3. podle míry schopnosti sdělovací (umění tematická, jako básnictví, malířství — atematická, jako hudba, architektura); 4. podle hmotnosti či nehmotnosti materiálu (umění múzická, jako básnictví, a plastická, jako malířství); 5. podle samostatnosti, popř. volnosti tvoření (umění samostatně tvořící, jako básnictví, a umění reprodukční, jako recitace, popř. umění volná, jako malířství, a aplikovaná, jako umělecký průmysl). Některá třídění mají ráz stupňový, např. ono, které nejníže staví umění s maximem složek smyslových a nejvýše umění s maximem složek ideových, sestavujíc tak všechna umění v souvislou řadu od architektury k poezii. Jiná se zakládají na domněnkách o postupném vzniku umění nebo o genetických skupinách umění (takové jsou např. — v třídění Spencerově — skupiny: poe-

zie, hudba, tanec — písmo, malířství, sochařství; o každé z těchto dvou skupin se předpokládá, že vzešla ze společného praumění). Diferenciace umění se však neomezuje jen na rozhranění jednotlivých umění, nýbrž pokračuje i uvnitř každého z nich: každé umění je totiž rozlišeno v druhy, a rozdíl mezi pouhým druhem a samostatným uměním není zásadní — jsou např. estetické, u kterých lyrika a epika jsou samostatná umění. Také některá ze složek jistého umění se může jevit uměním do značné míry samostatným: herectví (umění mimické) je zároveň i složkou umění divadelního, i svébytným uměním.

Mnohonásobnost roztrídění umění, jak ji ukázal přehled, je dána tím, že se pokaždé zdůrazňuje jiná stránka jednotlivých umění; proto se pokaždé ocitají v bezprostřední blízkosti umění jiná. Zcela podobně se však děje i v časové posloupnosti vývoje: také zde se umění bez ustání přeskupují jako složky struktury vyššího řádu, totiž umění vůbec. I zde vystupují při každém přeskupení do popředí jiné stránky jednotlivých umění: tak ve chvíli, kdy je básnictví pocítováno jako blízké hudbě, klade jeho výstavba důraz na stránku časovou (rytmus) a zvukovou (eufonie, popř. intonace); ve chvíli, kdy se druží k malířství, jsou v popředí hlavně ony jeho významové kvality, které mají vztah k představám optickým (adjektivní a slovesné vyjádření barev, obrazná pojmenování směřující k vyvolání představ obrysů věcí atd.). Jsou ovšem ve vývoji i období, kdy některá nebo i všechna umění jednotlivá počnou radikálně směřovat k svébytnosti; bývá tak tehdy, když umění zaujme zcela kladný poměr k vlastnostem svého materiálu. Celková struktura umění mívá i svou dominantu, v různých dobách různou; touto dominantou bývá ono z umění, které se v dané chvíli jeví jakoby modelem umělecké tvorby, a působí proto i na umění jiná; za renesance stála takto v popředí umění výtvarná, z nich zejména architektura, za romantismu ještě zjevněji poezie. Rozčlenění umění ve speciální odvětví je tedy jeden z nejdůležitějších činitelů imanentního vývoje jak všech umění vespolek, tak i každého zvlášť. Třeba ještě dodat, že podobně jako jednotlivá umění seskupují se *uvnitř* těchto umění i jednotlivé druhy, zejména pak základní druhové kategorie: lyrika, epika a drama — ty se uplatňují někdy stejnoměrně, jindy převládá jedna z nich nad ostatními atp.; tak např. o době barokní praví Z. Kalista (*Selské čili sousedské hry českého baroka*, 1942, s. 5n.): „Nejvýraznějším projád-

řením baroka [bylo] *umění dramatické*, poskytující baroknímu umělci nejširší možnost, aby v jeho tezích a antitezích zachytil vlastní rytmus své doby. Je také vsutku příznačné, že v literaturách všech oblastí, do kterých barok svým působením hlouběji zasáhl, tvoří drama nejvýraznější kapitolu jejich historie 16. až 17. století.“ Tímto napětím mezi uměleckými druhy dochází dynamika daná specializací umělecké tvorby ještě posílení a obohacení.

Vedle diferenciacie v jednotlivá umění a jejich druhy však existuje a působí ještě i horizontální a vertikální členění umění jako celku i jednotlivých jeho složek. Toto členění je dáno útvary, jako umění městské — venkovské, umění vysoké — periferie umění (umění „bulvární“, umění „nejskromnější“, tj. takové, jehož producenty jsou lidé bez školení nebo s nepatrným školením obecným i speciálním), umění různých současně žijících generací, umění „ženské“ (např. ženský román), umění pro děti atd. Příkladem horizontálního členění je dvojice umění městského — venkovského, příkladem členění vertikálního pak rozdělení v umění vysoké a periferii umění. Jak zřejmo již z vypočtených příkladů, které daleko nevyčerpávají možnou rozmanitost, kříží se často jednotlivé z těchto útvarů navzájem; leckdy se vyskytují dvojice protikladné, z nichž každá vyčerpává celou rozlohu umění, a ty se ovšem, vejdou-li ve vzájemný styk, nutně prostupují. Následek prostupování pak jsou vzájemná napětí mezi útvary. Tato napětí jsou ještě zvyšována vztahem mezi útvarovým rozčleněním umění a organizací společnosti; jednotlivé jmenované útvary jsou totiž poutány k určitým společenským skupinám (prostředím a vrstvám), avšak toto sepětí není nikterak jednoznačné: jedinci příslušející k jisté společenské skupině liší se často svými uměleckými zájmy, tak např. i v prostředí umění vysokého, neseného zpravidla jistou společenskou vrstvou, může být vkus jedinců rozlišen věkem, pohlavím, původem (pochází-li jedinec z jiné vrstvy, než které je příslušníkem). Vzniká tak velká pestrost (nepostrádající ovšem zákonitosti, a proto přístupná zkoumání), která přispívá ke vzájemnému prolínání jednotlivých uměleckých útvarů a ke vzájemnému jich ovlivňování; prostřednictvím pak tohoto prolínání a vzájemných vlivů spojuje se vývojové dění v umění v jednotný, přestože bohatě rozlišený proud, takže není metodologicky správné zkoumat vývoj kterékoli větve umělecké tvorby — ani ne umění vysokého, jež bývá privilegovaným předmětem uměleckého

dějepisectví — izolovaně, bez ohledu na útvary ostatní, jen zdánlivě podružné. Také není možno odkázat zkoumání těchto „podružných“ útvarů sociologii pod záminkou, že zde jde o pouhý důsledek společenské organizace: vztahy mezi jednotlivými společenskými útvary a útvary umění nejsou, jak řečeno, zdaleka jednoznačné, a k tomu dynamika, vnášená rozčleněním v útvary do vývoje umění, má i své zdůvodnění vnitřní, nezávislé na společenském dění: vzájemné křížení se útvarů vystupujících ve dvojicích. Pro obecnou i speciální teorii umění má pak zkoumání útvarů ten význam, že útvary pokládané za podružné a leckdy i z umění vylučované poskytují mnohem zřetelnější pohled na některé bytostné stránky umění než umění vysoké: tak např. zkoumání takových útvarů lyriky, jako je lidová píseň, kramářská píseň, píseň pouliční, kabaretní popěvek atp., ukazuje zřetelněji rozmanitost funkcí básnictví lyrického (a tedy i jeho sepětí se životem) než zkoumání jen lyriky vysoké, v níž funkční přesuny jsou značně přitlumeny.

Třetí konečně princip vnitřní diferenciacie umění je jeho sepětí s jednotlivými národy a kraji; k těm víže se umění vznikající v jejich oblastech zejména souvislou domácí tradicí, působící na smysl i utváření každého výtvaru, který je do jejího kontextu a do její vývojové linie včleněn; významným pojítkem zevním je domácí původ těch, kdo umění daného národa nebo kraje vytvářejí, a vlastnosti tvorby z tohoto původu vyplývající; nejsou však vždy všechna tvořící individua původu domácího a účast živlu cizího může se v imanentním vývoji obrážet nejrůznějšími způsoby podle vývojové situace daného momentu, podle rázu uměleckých tendencí, kterých je cizí živel nositelem, podle kolektivnosti nebo naopak individuálnosti jeho účasti atd. Kromě těchto pojítek obecných jsou ještě mezi národem nebo krajinou a jejich uměním některé svazky speciální, týkající se jen jednotlivých umění, tak např. v literatuře národní jazyk nebo krajo­vý dialekt dodávající jazykový materiál, v architektuře nepřenositelnost výtvarů atd. Sepětí umělecké tvorby s národem a krajem je v různých dobách různě intenzivní (tak např. ve středověku krajo­vá lokalizace umělecké tradice, zejména výtvarné, byla mnohem mohutnějším činitelem diferenciacie umění než v době dnešní) a je i kvalitativně různé, zejména po stránce funkční (tak např. národní umění může jednou sloužit především národní reprezentaci, jindy být činitelem národní sebezáchovy, jednou může zdůrazňovat svébytnou ná-

rodní osobitost, jindy být prostředníkem zapojení národního celku do širších kulturních souvislostí atp.). Význam umění národního a krajového pro kulturu: „naše“ — spoje s minulostí — leckdy skryté: Dyk: *Veliký Mág*, Tyl: *Jiříkovo vidění*. Stejně jako rozlišení umění jako celku v umění jednotlivá i jako jeho diferenciaci v útvary navzájem vertikální i horizontální vyústuje i jeho rozrůznění v tradice (struktury) národní a krajové ve vzájemné ovlivňování a prolínání se jednotlivých těchto tradic. Zevní spoje tvoří tu např. vlivy politické, sociální (internacionalita vrstvy šlechtické, její mezinárodní solidarita), dále školení umělců, překládání a četba cizích básnických děl, přecházení umělců z kraje do kraje a od národa k národu (někdy i mnohonásobné: El Greco, rodem Kréta, školení benátského, malíř španělský), import děl cizího umění, atraktivnost velkých uměleckých center, v novějších dobách umělecké galerie, časopisy atd. Domácí tradice, ať národní, ať krajová, se takto přenesených prvků uměleckých ovšem zmocňuje po svém, dává jim nový smysl začleněním do svého kontextu a přetváří je podle svého obrazu, obměňujíc se ovšem jejich vlivem i sama. Vztah mezi domácími a cizími prvky je ovšem různý: různá asimilační síla (Slovensko), různá schopnost cizí prvky přijímat (Francie). Cizí vliv přispívá mnohdy jen k tomu, aby dopomohl ke zřetelnému rozvinutí tendencím vyplývajícím z předchozího domácího vývoje; proto se diferenciaci umění podle národů a krajin ve vší své závažnosti pro vývoj odhaluje jen pohledu orientovanému na imanentní souvztažnost *všech* činitelů uvádějících v pohyb uměleckou strukturu.

Celková oblast umění má tedy vnitřní rozlišení velmi složité. Jeho složitost je o to větší, že tři vyjmenované principy členění (jednotlivá umění — útvary horizontálně a vertikálně rozložené — umělecké struktury národní a krajové) netoliko působí zároveň, ale také se navzájem prostupují. Tak např. se členění dané specializací umělecké tvorby v jednotlivá umění a umělecké druhy často kříží s členěním v útvary vertikálně rozložené: „V naší literatuře od počátku 17. stol. do polou 18. věku, kterou označujeme jako literaturu barokní [...] je především *drama duchovní*, které představuje produkci nejhojnější, pestřící se všemi možnými útvary od víceméně melodramatických recitací až po dosti složité a umně zkonstruované kusy divadelní. Je tu i *drama světské*, ve kterém se sice také uplatňují jisté tendence moralistní, ale které se přece jen

odehrává na půdě světské a řídí se jejím rytmem a jejími zákony. *A obě tyto řady dělí se opět napříč v drama umělé* par excellence, tj. drama psané lidmi literárně vzdělanými a snažícími se naplnit jisté literární formy, a v *drama lidové*, jehož produkce nepochybně nejenže předčila svou hojností produkci údobí jiných, nýbrž i rozličně určila lidovou tvorbu svého oboru v pokoleních následujících“ (Z. Kalista k úvodu k *Selským čili sousedským hrám českého baroka*, 1942, s. 6; slova v citátu typograficky odlišená podtržena při citování). Vzájemné prostupování různých principů členění jeví se na tomto případě sice jen uvnitř umění jediného, avšak velmi názorně. Leč ani tímto prostupováním není složitost diferenciaci umění vyčerpána: vedle tří základních principů členění, které mají platnost trvalou, existují ještě rozlišení dočasná, vyplývající z vývoje samého: umělecké směry a školy. Ty se prolínají v nejrozmanitějších kombinacích s principy stálými: jsou např. takové směry a školy, které štěpí v několik proudů vývoj jistého umění národního, a jsou jiné, zasahující širé oblasti mnoha národních umění zároveň nebo postupně; jsou dále umělecké směry omezené na jednotlivá umění, nebo dokonce na jednotlivé druhy uvnitř těchto umění, a jsou naopak takové, které se projevují v uměních několika; někdy klesají umělecké směry, stárnouce, z umění vysokého do útvarů nižších, ba i na nejzazší periferii, jindy naopak čerpá jistý směr umění vysokého podnět z periferie umění atd.

Třeba však dodat ještě jednoho závažného činitele, který sice sám vnitřní rozrůznění umění nepůsobí, ale zato posiluje působivost rozrůznění daného principy výše jmenovanými. Je jím *různost vývojového tempa* v jednotlivých uměních, v jednotlivých útvarech vertikálně a horizontálně rozložených, u jednotlivých národů atd. Tato různost působí, že v každé dané chvíli je ve vývoji umění přítomna celá řada vývojových stupňů, které ze stanoviska vývoje jedině řady (např. jediného národního umění) se jeví jako následné; vývojová sukcesivnost se takto promítá do jediného časového bodu a vývojové tempo se ze záležitosti kvantitativní stává při vzájemném působení jednotlivých vývojových řad kvalitou. Tak např. se vertikální rozčlenění umění zpravidla vyznačuje opožděním útvarů nižších proti vyšším; zapůsobí-li pak některý nižší útvar na umění vysoké, přihází se často, že prostřednictvím tohoto vlivu je vysoké umění uvedeno ve vztah s některou minulou etapou svého vlastního vývoje (tak tomu bývá např., zapůsobí-li

na vysoké umění umělecká tvorba lidová, konzervující „pokleslou“ — a ovšem i přetvořenou — starší tradici umění vysokého). Vývojové opoždění není tedy daleko vždy činitel negativní, neboť v uvedeném případě se stává podněcovatelem dalšího vývoje. Zcela podobně tomu bývá i při styku umění různých národů, je-li některé z nich zpožděno ve svém vývoji. Velmi názorně ukázal to Max Dvořák na účasti italského malířství při vývojovém překonání gotického pojetí ve studii *Nové evangelium* (český překlad Pečírkův v knize *Umění jako projev ducha*, 1936); tam se (na s. 25) praví: „Itálie měla nepatrnou účast [...] ve vytvoření gotického umění; proto by se nám mohlo jevití — z hlediska gotiky a ve století jejího mohutného vzrůstu od 11. do 14. stol. — italské umění zakrnělé a zaostalé. Zato si však uchovali Italové [...] ze starověkých věcných nauk značné zbytky formální kultury, nezávislé na metafyzických ideálech, jimiž bylo na severu vše proniklé.“ Toto opoždění umožnilo pak vývojový čin Giottův, překonávající v malířství gotiku: „[Giotto] nevychází ze [středověkého] teologicko-transcendentního výkladu světa, nýbrž z přirozené souvislosti věcí, nebo jinými slovy, z přirozené objektivní zákonitosti, jak ji dává poznání světská zkušenost a smyslový názor. [Proto] Giotto stanovil jako nezbytnou normu každé malířské kompozice nejen přirozenou prostorovou základnu, nýbrž i celý výsek prostoru, v němž jsou postavy umístěny, to jest přirozenou prostorovou souvislost. Byla to *řecká* invence, pro niž byl přirozený vztah věcí základní normou obrazu vnitřního světa. Význam Giottova umění tkví v tom, že se v podstatě vrací k antickému vztahu k vnějšímu světu“ (věty porůznu vybrané ze s. 19–24 cit. studie; slovo „*řecká*“ podtrženo námi). Opoždění jednoho z národních umění evropského kontextu umožnilo tedy mohutný vývojový přelom všeho malířství, a to opět tím, že zjednálo spojení mezi dávno uplynulou etapou vývoje a vývojovým směřováním přítomným. Netoliko však pro vzájemné vývojové působení různých vývojových řad umění, ale i pro opožďující se řadu samu může mít zpoždění kladné vývojové důsledky: osobitý ráz básnické výstavby díla K. H. Máchy byl do značné míry dán tím, že Máchy přejímal otřelá již slohová a obrazová klíše romantismu, jimž dodával nové umělecké působivosti způsobem, jakým je spojoval v kontext (viz studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla*, 1938). Leckdy vznikají také v národním

umění, které se proti jiným opozdilo, při „dohánění“ zameškaného vývoje vynikající zjevy, které jsou vlastně syntézami několika vývojových etap; tak v české poezii básnický zjev J. Vrchlického odpovídá zároveň i hugovskému romantismu, i parnasismu — odtud zčásti jeho mohutné rozpětí. I takové případy jako Máchův a Vrchlického — třebaže k nim dochází uvnitř jediné vývojové řady, a nikoli při vzájemném styku vývojových řad několika — jsou výsledkem poměrného zpoždění této řady vzhledem k ostatním řadám souběžným; také o nich tedy platí, že vývojové tempo, přicházející ve styk s rozrůzněním umění, mění se z jevu kvantitativního ve vývojovou kvalitu.

II

Jak z předchozích úvah zřejmo, je vnitřní výstavba oblasti umění jak v celku, tak v jednotlivých složkách nikoli stav, ale dění nepřetržitě se rozvíjející. Pohlízíme-li na toto dění z hlediska umění jako celku, vystoupí zřetelně především vzájemné ovlivňování, prostupování a opět rozcházení jednotlivých složek (vývojových řad), totiž umění jednotlivých, dále útvarů rozložených vertikálně a horizontálně atd. Nazírán z užšího stanoviska kterékoli z vývojových řad, objeví se vývojový proces jako sled proměn, při kterých vždy část výstavby dané řady (např. daného národního umění) setrvává v dosavadním stavu, udržujíc tak identitu řady, druhá část pak se přeskupuje. Soustředíme-li konečně pozornost na jediný bod, totiž na jedinou vývojovou proměnu řady jediné, jak se projevuje určitým dílem, popř. určitou skupinou děl současně vzniklých, ukáže se nám vývojová dynamika v podobě simultánní mnohonásobné motivace, která tuto proměnu působí a určuje její ráz. Tak např. motivace jednotlivých vývojových proměn novočeského básnictví nemůže být vystižena v své plnosti, nepřihlíží-li se k tomu, jak v 19. stol. — vedle zásahů cizích literatur — působila na vývoj vlivy stále opětovanými, pokaždé však jinou svou stránkou, poezie lidová a pololidová (např. písně kramářské), dále pak i různé druhy literární periferie, jako kabaretní popěvek (viz „mezigeneraci“ Jos. Macha a jeho básnických druhů), lidová četba (např. dobrodružný román); nutno se vyrovnat i s otázkou, jakým způsobem nejen záporně, ale i kladně zasahovalo do vývoje novočeského básnictví vývojové opoždění (srov. co výše řečeno

o básnickém zjevu Vrchlického), třeba konečně pro značnou část 19. stol. počítat s latentním vlivem tradice barokní, která sice nikdy nefungovala jako vývojový ideál, na který by bylo třeba navázat, ale — jak bylo správně řečeno (Kalista) — přešla „do masa a krve naší literatury“ jako samozřejmost. Nutno při zkoumání očekávat, že se u každého jednotlivého zjevu setká několik z těchto motivací zároveň, vedle ovšem motivace nejvnitřnější, vycházející pokaždé z vyvíjející se řady samé; takovou motivací je např. při díle Vrchlického, o němž se stala zmínka, potřeba aktualizovat veršovou intonaci, aby byla zakryta jednotvárnost pravidelně uskutečňovaného metra, ke které vývoj nutně dospěl při postupné likvidaci verše romantického.

Je tedy vnitřní vývoj umění již sám o sobě velmi složitý. Avšak umění se nevyvíjí ve vzduchoprázdnu, a je proto nuceno vyrovnávat se bez ustání i s vlivy přicházejícími z vnějška. Ty však nepůsobí — jak si starší metodologie představovala — jako příčiny, z kterých by nový stav umění jednoznačně vyplýval, nýbrž přistupují k trsu vnitřních motivací každého vývojového přesunu a ocitají se s jednotlivými jeho složkami buď v souladu, nebo v protikladu. Teprve výslednice všech zúčastněných sil, vlivů vnitřních i vnějších, určuje jednoznačně povahu přesunu, který nastane. Tak např. v české literatuře Polákova *Vznešenost přírody* byla určena i vnitřní potřebou rytmické obnovy (odstranění monotonie veršového rytmu puchmajerovského), i soudobým sklonem českého jazyka k novotvoření (viz Jungmannovy básnické překlady), i vlivem cizího básnictví (zavedení poezie tzv. deskriptivní), dále mimouměleckou, a tedy zevní potřebou získat české literatuře vzdělanější čtenářské vrstvy atd.

Předpoklad vývojové imanence neznamena tedy přehlížení vnějších motivací, nýbrž toliko požadavek, aby vývojová *souvislost* byla hledána uvnitř samého jevu, který se vyvíjí (v daném případě uvnitř umění), ba dokonce především uvnitř oné vývojové řady, o kterou právě jde, tedy např. uvnitř literatury, a to uvnitř té a té literatury národní atd. Vraťme se však k motivaci vnější. Které jsou její zdroje? Především je umění neseno lidskou společností a obráží v svém vývoji její osudy a jejich zvraty (vývoj sociální, politický, národní atd.). Dále je však umění jedním z odvětví lidského tvoření, a proto je v stálém vztahu k ostatním jeho oblastem: k výrobě statků hmotných (řemesla, průmyslová výroba

atd.) i k oblastem hodnot duchovních (filozofie, věda, náboženství, ideologie). Struktura umění je soubor norem, jehož místem je kolektivní povědomí — odtud styky umění s jinými normovými systémy, např. se systémem jazykovým, etickým, se „zvyklostmi“ určujícími chování člověka (zvyklosti společenského styku, pravidla životní praxe atd.). Majíce společného původce a nositele, totiž člověka, a to člověka té a té doby, společnosti, národnosti atd., s takovým a takovým postojem ke skutečnosti, vykazují všechny jmenované oblasti, umění v to počítaje, jisté souběžnosti vývoje. Tato okolnost bývá zejména zdůrazňována tehdy, když se vztah jednotlivých oblastí kultury (v nejširším slova smyslu) k člověku i k sobě navzájem vykládá stroze příčinně; od takové interpretace je již jen krok k mínění, že umění jisté doby může být jednoznačně vyvozeno např. ze stavu společnosti, z celkového „ducha doby“, z jejího světového názoru atp., nebo že naopak z umění jisté doby lze přímo usuzovat o stavu společnosti, o jejím světovém názoru atp. Leč právě na umění je zřetelně vidět, že vztahy mezi kulturou a člověkem ani vztahy mezi jednotlivými kulturními oblastmi navzájem jednoznačně nejsou: umělecké dílo se totiž může stát charakteristickým nejen pro společnost, národ atd., z kterých vzešlo, ale i pro společnost, národ atd., které je přejaly hotové, i když se organizace této přejímající společnosti a její postoj ke skutečnosti liší od organizace a noetického postoje společnosti, která dílo vytvořila původně (Hennequin). Ani paralelnost vývoje jednotlivých odvětví kultury nebývá daleko naprostá; ukázali jsme již, že vývojové tempo všech řad umění nebývá stejné, a to platí i o kultuře jako celku: vývojový stupeň, kterého dosáhla jedna její oblast v dané etapě, může být oblastem jiným dostupný až v etapě následující atd. Proto dává dnešní bádání přednost předpokladu autonomního vývoje jednotlivých oblastí a spíše soustřeďuje pozornost na jejich vzájemné *aktivní* styky než na pasivní souběžnost jejich vývoje.

Vývoj umění se tedy děje za stálých vzájemných styků s jinými obory lidského života a lidské působnosti; tyto styky uplatňují se v něm, jak již řečeno, jako vnější popudy. Ty zasahují do vývoje umění dvojím způsobem, buď *nepřímo*, jako nositelé vývojových popudů vnitřních, nebo *bezprostředně*; vnější vývojové zásahy nejsou tedy od vnitřních popudů, od vývojové imanence, odděleny zřetelnou hranicí, nýbrž prolínají se s nimi částečně. V prvním pří-

padě, když se totiž heteronomní (vnější) zásah s vývojovou imanencí prolíná, dodává vnější zásah pouhou iniciativou, kdežto *kvalitativní* stránka vývojového přesunu, který z takového popudu vzhází, zůstává vnitřní záležitostí umění samého. Děje se tak např. tehdy, dostane-li se pozvolným společenským vývojem nebo nepředvídaným zvratem do popředí vrstva dosud podřízená, která však má vlastní uměleckou tradici: tato tradice zaujme místo dosavadního umění oficiálního, které vytlačí z vedoucího postavení, popř. splyne s ním ve vývojovou syntézu; z vnějšího popudu vzejde tak imanentní pohyb, kterým se přeskupí vertikální členění daného umění. Bezprostřední působení zevního popudu nastane např. tehdy, jestliže jisté pojmání skutečnosti, vzešlé z vědeckého zkoumání, dá podnět k proměně noetické báze struktury umění, a tím i k jejímu přeskupení; jiný případ bezprostředního vnějšího zásahu nastává např. tehdy, když umělecké tvorbě jsou ukládány normy vzešlé z oblasti jiné, např. ve středověku normy původu náboženského. I takové bezprostřední vnější zásahy se však aspoň dodatečně, vzhledem k dalšímu vývoji umění, přepodstatňují ve vnitřní vývojové podněty: tak např. mimoumělecké normy, vstupující do umění, stávají se složkami jeho vnitřních vývojových protikladů a slučují se tak s imanentními tendencemi jeho vývoje v syntézy, které dále působí na vývoj jako síly již čistě imanentní. Každý výsledek vnějšího zásahu je takto *resorbován* dynamikou imanentního vývoje; lze dokonce leckdy pozorovat, že dokud není imanentní vývoj resorpce vnějšího zásahu schopen, zůstává i silný vnější podnět bez okamžitého účinku a dochází uplatnění teprve tehdy, když imanentní vývoj nabude možnosti jeho resorpce; příkladem může být známý zjev, že prvokřesťanské umění pokračovalo po jistou dobu v nezměněné tradici umění antického. To vše platí ovšem jenom potud, pokud vnější zásah nepřetrhne souvislost imanentní vývojové linie umění: teprve pak se jeho působení projeví jako mechanicky jednoznačný následek vnější příčiny. Ve všech ostatních případech, totiž v takových, kdy k *úplnému* přerušení imanentní vývojové linie nedojde, přiřazuje se vnější zásah jako rovnocenná (tedy nikoli zásadně nadřízená) energetická složka k působení vnitřních vývojových tendencí struktury umění, a výslednice tohoto společného působení není pak přímým *následkem* žádné z energií, které se zúčastnily jejího vzniku, nýbrž je jejich *syntézou*. Čistá syntéza zevního

zásahu s imanentními tendencemi, prostá i sebeslabší stopy kauzality, je ovšem krajním případem, stejně jako z druhé strany je krajním případem čistě kauzální zásah vnějšího podnětu. Mezi těmito protikladnými póly je pak množství přechodných odstínů: při intenzivních zásazích zvenčí lze leckdy pozorovat, že před resorpcí takového zásahu předchází jistý otřes v struktuře umění, okamžik nejistoty, který je svědectvím zápasu mezi kauzalitou a imanencí. Vývojové popudy vnitřní i vnější se vstupující do struktury hierarchizují, tj. řadí se v poměr vzájemných podřízeností a nadřízeností; proto syntéza popudů, které zasáhly současně, vyplývá netoliko z jejich kvalit, ale i z jejich hierarchické sestavy: nejsilněji určuje ji popud, který se ocitl v popředí, atd. Hierarchické odstupňování popudů je zčásti dáno předchozím vývojovým stavem struktury, zčásti však závisí na svobodném rozhodování.

Zde je bod, v kterém do vývoje struktury zasahuje *individuum*, neboť individuum je tohoto rozhodování subjektem. V této příčině netvoří výjimku žádný druh uměleckého tvoření, ani tzv. kolektivní tvorba lidová. Její „kolektivnost“ nezáleží v tom, že by akt tvoření byl hromadný, ale v tom, že individuální výtvor (nebo obměna výtvoru) nabývá trvalé existence jen kolektivním přijetím (sankcí), nedostane-li se mu tohoto spontánního přijetí, zapadne beze stopy; jsou v prostředích kolektivní tvorby také jedinci, o kterých jejich okolí ví, že vynikají v tom či onom oboru tvoření (vynikající skladatelé písní atp.). Také rozdíl mezi individuem tvořícím a vnímajícím není po stránce působení na vývoj umělecké struktury nepřeklenutelný: najdou se např. v některých obdobích vývoje a zvláště v některých uměních (např. v architektuře) dosti hojně případy, kdy objednavatel měl závažnou účast na záměru díla i jeho provedení. Na individuu záleží, jak řečeno, do značné míry způsob hierarchizace vývojových podnětů vnitřních i zevních, které prostřednictvím jistého díla nebo skupiny děl působí na strukturu umění. Úkol individua není tedy úkol pouhého pasivního nositele vývojových impulsů vnitřních a vnějších: hierarchizační podnětů, které jistá osobnost do umění vnáší, vzniká nová kvalita, která je přínosem jedinečného tvořivého rozhodnutí jedinečného individua („rozhodnutí“ ovšem může být stejně vědomé jako podvědomé). Záleží tedy při vývoji umění, třebaže řízeném imanentní zákonitostí, nesmírně mnoho na tom, že právě v dané chvíli zapůsobilo na vývoj jisté a ne jiné individuum, i když

repertoár vývojových impulsů, které svým činem syntetizovalo, existoval nezávisle na něm, a byl dokonce v svém úhrnu předchozím vývojem umění i vnějšími příčinami z valné části předzjednán. Lze proto předpokládat, že závažné vývojové přelomy, aspoň takové, které jsou zjevně spjaty s velkou osobností (např. v dějinách české poezie Máchy, v dějinách české hudby Smetana), jsou z valné části zásluhou této osobnosti a mohly také nenastat nebo aspoň degenerovat, kdyby v dané chvíli nebyla bývala po ruce. Ovšem i naopak lze předpokládat, že ani silná osobnost nenajde možnost zásahu do vývoje, není-li v dané situaci objektivní potřeba vývojového zásahu odpovídajícího struktuře jejích dispozic. Vliv osobnosti na vývoj umění se však neomezuje jen na hierarchii vývojových impulsů, nýbrž zasahuje — ovšem opět jen zčásti — i sám jejich výběr. Tak např. zapůsobí-li na vývoj umění jistá krajová tradice umělecká nebo jistý periferní útvar umění, stane se to zpravidla zásluhou individua, které s touto tradicí nebo s tímto útvarem srostlo v svém rodném prostředí. Zdánlivě je v takovém případě individuum pouhým pasivním nositelem vývojového impulsu, s kterým se dostalo do styku nezáměrně, leč třeba uvážit, že jednak jde v každé konkrétní situaci o nositele určeného jedinečným souběhem okolností, a tedy jediné možného (totiž nejen o člověka určitého původu, ale také o umělce těch a těch vlastností odpovídajících současným vývojovým potřebám umění), jednak mohla znalost jisté umělecké tradice krajové nebo periferní sama o sobě také zůstat nevyužita; vývojový impuls učinilo z ní nepodmíněné usilování individua zapůsobit na vývoj umělecké struktury. Vliv jedincův na vývoj umění je tedy podstatný i bytostně nutný; dnešní nazírání však — třebaže nepokládá umělce osobnost a dílo za pouhý pasivní produkt objektivních příčin — nezdůrazňuje také jednostranně jejich nepředurčenost. Předurčenost a nepředurčenost jsou dva stejně nutné a vždy působící póly, které při každém jedincově zásahu do struktury umění docházejí vždy nového vyrovnání. Jejich vzájemný vztah nerovná se také protikladu mezi náhodou a zákonitostí, neboť nehledě k tomu, že pojem náhody ve vývoji má platnost relativní (co se jeví náhodou ze stanoviska struktury umění, může být zákonitým důsledkem vývoje struktury řádu vyššího, kultury v širokém slova smyslu), představuje umělcova osobnost vždy, a to právě prostřednictvím své jedinečnosti, i člověka vůbec, jeho základní ustrojení fyzické a psy-

chické. Právě totiž ony složky tvoření, které svou individuálností a z ní plynoucí jedinečností jsou vyňaty z historické podmíněnosti, kotví nutně v obecné podstatě lidství, které setrvává beze změny, jsouc mimo dosah vlivů určujících vývojové aspekty kultury v celku i v jednotlivých odvětvích. Prostřednictvím zásahů osobnosti navazuje se tedy vždy znovu styk mezi člověkem vůbec a uměním.

Nazíráno ze stanoviska nepřetržitého vývoje umění, jeví se ovšem individuum jako *obecný a stálý* činitel, vykonávající svůj vliv bez ustání, prostřednictvím nejrůznějších jedinců, z nichž každý zasahuje do vývoje sice ve smyslu své jedinečnosti, avšak přesto jen jako člen řady pokračující z času do času, a také simultánně mnohonásobně. Jedinci se v této řadě liší navzájem jednak kvalitou svých zásahů, jednak však i jejich intenzitou, zasahující každý *podle míry* své nepředurčenosti i podle míry povolnosti, jakou vůči jejich zásahům projevuje struktura umění. Rozdílnost intenzity zásahu, tj. jednak hloubky, jednak šíře, v jaké určitá osobnost na vývoj struktury umění zapůsobí, je sice pro ni samu charakteristická, avšak ze stanoviska vývoje celkového je i mohutný individuální zásah toliko jeden ze způsobů, jakými se dějí vývojové přeměny; stejně mohutný účín vzchází za jiných okolností i z množství zásahů individuí slabých, avšak působících hromadně nebo delší dobu stejným směrem. Ze stanoviska nadosobního vývoje nejde tedy vlastně o toho nebo onoho jedince, ale o vztah, jaký je v dané vývojové etapě mezi strukturou umění a individuálním vývojovým činitelem vůbec. Středem vědeckého zájmu může se ovšem stát i každá jednotlivá osobnost sama o sobě a pro sebe, a pak se v zorném poli badatelova zájmu objeví jiná problematika: otázky seskupené kolem struktury umělce psychofyzické osobnosti a její polarity s dosavadním stavem struktury umění, dále otázky týkající se vývoje osobnosti od počátku do konce jejího uměleckého působení, mezi nimi opět i otázka vztahu tohoto individuálního vývoje k soudobému vývoji umění (tak např.: šel vývoj osobnosti souběžně s vývojem umění, a to zásluhou síly osobnosti, která vývoj umění strhla svým směrem, nebo naopak vinou její pasivní přizpůsobivosti? — nebo se umělcův vývoj rozešel s vývojem umění?) atd. I zkoumání tohoto druhu je nezbytné pro studium celkového vývoje umění, ba je předpokladem pro přesné začlenění daného individua do tohoto vývoje, přesto však je možné jen při přenesení těžiště pozornosti z celkového vývoje na

jedinou osobnost; dokud má badatel na zřeteli především nadosobní vývoj, je mu osobnost dostupna jen jako obecný vývojový činitel, v své podstatě vlastně rovněž nadosobní.

Zásah individua do vývoje umění děje se prostřednictvím *díla*. Jen tímto „hmotným“ (tj. smysly vnímatelným) prostředkem může být působeno na nehmotnou strukturu, jež existuje a vyvíjí se v kolektivním povědomí. Co však dílo je? Pohlížíme-li na ně ze stanoviska vývoje struktury umění, jeví se nám jako pouhá realizace jistého vývojového momentu struktury. Proto také v prostředích, kde spočívá větší důraz na strukturu, majetku obecném, než na jedinci a jeho tvorbě, je leckdy ohraničení díla jako jedinečného a jednorázového výtvaru vůči dílům jiným téměř nezatelné; tak v lidové písni se dějí proměny, i podstatné, od reprodukce k reprodukci, celé sloky atp. přecházejí z písně do písně jiné, takže bývá těžko rozlišit pouhé varianty od samostatných písní; v lidovém umění výtvarném pak nejsou výjimkou výtvarky zcela příležitostné, tak ornamenty kreslené mýdlem na skle nebo vysypávané pískem na podlaze, které v své pomíječnosti jsou názornými příklady podřízenosti individuálních realizací strukturu, sice nehmotné, ale zato nadindividuálně platné (viz Melnikové-Papouškové *Putování za lidovým uměním*). Podobně nahodilými jeví se nám umělecká díla, pohlížíme-li na ně v souvislosti s díly jinými, vzešlymi ze stejného dobového, popř. i místního kontextu: zdají se nám v takovém případě pouhými víceméně výraznými zástupci jistých typů (např. jistého uměleckého směru, jisté umělecké školy, jisté tradice krajové atp.); tento způsob pojmání lze názorně ilustrovat např. na středověkých skulpturách, podávajících ustálené, a tedy na individuálním výběru nezávislé téma tradičním způsobem (typ „krásné madony“ atp.); tento případ a jemu podobné jsou však jen nápadné projevy typizující tendence, která je přítomna a působí, byť často skrytě, při umělecké produkci každé. Jejím působením seskupují se díla také v umělecké druhy. Zcela jinou tvářnost, odlišnou od obou předchozích, ukáže nám však umělecké dílo, pohlédneme-li na ně ze stanoviska jeho vlastního určení, jako na soběstačný estetický znak, určený k tomu, aby vnímátele zprostředkoval jistý způsob pojmání a prožívání skutečnosti, jehož výrazem jej učinil autor. Uplatní se pojednou jedinečnost díla: ve chvíli vnímání vytlačí dílo ze zorného pole vnímátele zájmu vše, co je mimo ně, a objeví se jako všeobecně

platná, úplně vyčerpávající interpretace skutečnosti vůbec, pojata z určitého bodu, jiným nezaměnitelného. To, co takto na vnímátele zapůsobí, není však „hmotné“ dílo, ale nehmotný estetický objekt, vzniklý ve vědomí vnímátele promítnutím „hmotného“ díla na pozadí soudobého vývojového stavu struktury umění: shody díla s tímto stavem i odchylky od něho jsou vnímátelem pocítovány jako charakteristické pro jedinečnost díla. Změní-li se vývojový stav struktury, na jejímž pozadí je dílo vnímáno, změní se tím i estetický objekt: totéž „hmotné“ dílo, přežije-li vrstevníky svého původce, vystřídá během dalšího působení celou řadu estetických objektů. Může jich však mít již i v době svého vzniku několik zároveň, přichází-li do styku s vnímátele z různých generací, z různých společenských prostředí atd. Strída estetických objektů téhož díla prostředkuje tedy mezi statickým utkvěním díla jako jedinečného výtvaru a nekonečnou proměnlivostí struktury umění. Vědomí o mnohosti estetických objektů s dílem spjatých je však již důsledkem a symptomem teoretického postoje k umění. Vnímání a prožívání spontánní pojmání i estetický objekt s dílem dočasně spojený jako veličinu neproměnnou; dílo jeví se mu jedinečným, trvale a bez proměny platným znakem, zahrnujícím v svém významu veškerou skutečnost, znakem, do kterého může být promítnuta a v něm dojit sjednocení kterákoli lidská osobnost, původcova stejně jako kohokoli z vnímátele; odtud požadavek neomezeného uznání pro „věčné“ hodnoty v umění. Ve chvíli, kdy je adekvátně vnímáno, vyčerpává tedy jediné dílo právě svou jedinečností pro vnímátele celý rozsah i obsah pojmu „umění“.

(1943)

Je stále jasnější, že osnova individuálního vědomí je až do nevnitřnějších vrstev dána obsahy, které náležejí vědomí kolektivnímu. Následkem toho stávají se problémy znaku a významu stále naléhavějšími, neboť každý duševní obsah, který přesahuje hranice individuálního vědomí, nabývá již samým faktem své sdělitelnosti rázu znaku. Věda o znaku (sémologie podle de Saussura, sémantologie podle Bühlera) musí být vypracována v celé své šíři stejně; jako současná lingvistika (srov. bádání pražské školy, totiž Pražského lingvistického kroužku) rozšiřuje pole sémantiky, jednajíc z tohoto hlediska o všech prvcích jazykové soustavy, případně dokonce i zvuků, musí být výsledky lingvistické sémantiky aplikovány na všechny ostatní řady znaků a rozlišeny podle jejich speciálních rysů. Existuje dokonce celá skupina věd obzvláště interesovaných na problémech znaku (podobně jako na problémech struktury a hodnoty, které, mimochodem řečeno, jsou úzce spřízněny s problémy znaku; tak například umělecké dílo je zároveň znakem, strukturou a hodnotou). Jsou to tzv. duchovědy (Geisteswissenschaften, sciences morales), které pracují všechny s materiálem, který má víceméně vyslovený charakter znaků, a to díky své dvojité existenci ve světě smyslovém a v kolektivním vědomí.

Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají — jak to chtěla psychologická estetika: je jasné, že každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným v jeho celku, zatímco umělecké dílo je určeno k tomu, aby zprostředko-

valo mezi jeho původcem a kolektivem. Zbývá ještě „věc“, která představuje umělecké dílo ve smyslovém světě a která je přístupná vnímání všech bez jakékoli rezervy. Ale umělecké dílo nemůže rovněž být redukováno na toto „dílo-věc“, poněvadž se stává, že takové dílo-věc mění úplně svůj vzhled i svou vnitřní strukturu, když se přemístí v času a prostoru; takové změny stávají se hmatatelnými například tenkrát, srovnáme-li mezi sebou navzájem řadu následujících překladů téhož básnického díla. Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme „estetický objekt“) daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity. Proti tomuto ústřednímu jádru, které náleží kolektivnímu vědomí, existují, jak se samo sebou rozumí, v každém aktu vnímání uměleckého díla ještě navíc subjektivní psychické prvky, které jsou přibližně totéž, co Fechner shrnoval termínem „asociativního činitele“ estetického vnímání. Tyto subjektivní prvky mohou rovněž být objektivovány, ale pouze pokud jejich obecná kvalita anebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí. Tak je například subjektivní duševní stav, který u kteréhokoli individua provází vněm impresionistické malby, zcela jiného druhu než stavy, jež vyvolává malba kubistická; pokud jde o kvantitativní rozdíly, je zřejmé, že množství subjektivních představ a citů je u básnického díla surrealistického větší než u uměleckého díla klasicistického; surrealistická báseň ponechává čtenáři na starosti, aby si představil skoro celou spojitost tématu, kdežto klasicistická báseň škrtá skoro úplně svobodu jeho subjektivních asociací přesným vyjádřením. Takovýmto způsobem nabývají subjektivní složky psychického stavu vnímajícího subjektu objektivně sémio-logického rázu, podobného tomu, který mají „druhotné“ významy slova, a to aspoň nepřímou, prostřednictvím jádra, jež náleží do společenského vědomí.

Abychom zakončili těchto několik všeobecných poznámek, musíme ještě připojit, že odmítáme-li ztotožnění uměleckého díla se subjektivním psychickým stavem, zavrhneme zároveň každou hédonistickou estetickou teorii. Neboť rozkoš, kterou působí umělecké dílo, může dojít nejvýše nepřímou objektivací jakožto „druhotný význam“, a to potenciální: bylo by nesprávné tvrdit, že

je nezbytnou součástí vnímání každého uměleckého díla; jestliže ve vývoji umění existují údobí, kdy je tendence tuto rozkoš vyvolávat, existují zato jiná údobí, která k ní jsou lhostejná, nebo která dokonce sledují vyvolání opačného účinku.

Podle běžné definice je znak smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat. Jsme tedy nuceni položit si otázku, jaká je tato druhá realita, kterou nahrazuje umělecké dílo. Je sice pravda, že bychom se mohli spokojit tím, že bychom tvrdili, že umělecké dílo je *autonomní* znak, charakterizovaný pouze tím, že slouží za prostředníka mezi členy téhož kolektiva. Ale tím by otázka styku díla-věci s realitou, na kterou míří, byla pouze odsunuta stranou, aniž by byla rozřešena; existují-li znaky, které se nevztahují k žádné odlišné realitě, pak nicméně znakem je vždycky něco míněno, což vyplývá velice přirozeně z okolnosti, že znaku má být porozuměno stejně jeho vysílatelem jako jeho příjemcem. Jenže u autonomních znaků je toto „něco“ bez zřetelné určitosti. Jaká je to tedy neurčitá realita, na niž míří umělecké dílo? Je to celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například filozofie, politika, náboženství, hospodářství atd. To je důvod, proč je umění více než každý jiný společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou „epochu“; proto také po dlouhou dobu byly dějiny umění přímo směřovány s dějinami vzdělanosti v širokém smyslu a naopak všeobecné dějiny s oblibou si vypůjčují vzájemné vymezení svých period od bodů obratu v dějinách umění. Svazek určitých uměleckých děl s celkovým kontextem společenských zjevů se sice jeví velmi volným; to je např. případ tzv. prokletých básníků, jejichž díla jsou cizí současným školám hodnot. Ale právě z tohoto důvodu zůstávají vyloučena z literatury a kolektivum je přijímá teprve ve chvíli, kdy se stávají schopnými vyjadřovat společenský kontext následkem jeho vývoje. Musíme připojit ještě jednu vysvětlující poznámku, abychom se vyvarovali každého možného nedorozumění: říkáme-li, že umělecké dílo míří na kontext společenských zjevů, netvrdíme tím nikterak, že by nutně splývalo s tímto kontextem takovým způsobem, že by bylo možno pojímat je jako přímé svědectví či jako pasivní reflex. Jako každý *znak* může mít k věci, kterou označuje, vztah nepřímý, například vztah metaforický nebo jinak kosý, aniž proto přestává k této věci směřovat. Ze sémiologické povahy umění vyplývá, že uměleckého díla nesmí být nikde použito za

historický nebo sociologický dokument bez předběžného výkladu jeho dokumentární hodnoty, to jest kvality jeho vztahu k danému kontextu sociálních zjevů. **Abychom shrnuli podstatné znaky toho, co jsme až dosud vyložili, můžeme říci, že objektivní studium zjevu, kterým je umění, musí pohlížet na umělecké dílo jako na znak, který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z „významu“ (= estetický objekt), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů. Druhá z těchto složek obsahuje vlastní strukturu díla.**

* * *

Ale problémy sémiologie umění nejsou ještě vyčerpány. Vedle své funkce autonomního znaku má umělecké dílo ještě jinou funkci, funkci znaku *komunikativního* či sdělovacího. Tak například básnické dílo nefunguje pouze jako umělecké, nýbrž zároveň též jako „slovo“ vyjadřující stav duše, myšlenku, cit atd. Existují umění, kde tato komunikativní funkce je velice zjevná (poezie, malba, sochařství), jsou však jiná, kde je zastřená (tanec), nebo dokonce neviditelná (hudba, architektura). Necháváme stranou obtížný problém latentní přítomnosti nebo úplné nepřítomnosti sdělovacího prvku v hudbě a architektuře — ačkoli i zde jsme nakloněni k tomu uznat rozptýlený komunikativní prvek; viz příbuzenství mezi hudební melodií a jazykovou intonací, jejíž sdělovací síla je evidentní — obracíme se jenom k těm uměním, kde fungování díla jakožto sdělovacího znaku je mimo pochybnost. Jsou to umění, kde existuje „syžet“ (téma, obsah) a v kterých tento syžet zdá se na první pohled fungovat jako *sdělovací význam* díla. Ve skutečnosti obsahuje každá složka uměleckého díla, počítaje v to i ty „nejformálnější“, vlastní sdělovací hodnotu, nezávislou na „syžetu“. Tak například barvy a linie obrazu „něco“ znamenají, i když chybí veškerý syžet — viz „absolutní“ malbu Kandinského nebo díla určitých surrealistických malířů. Právě v tomto virtuálně sémiologickém rázu „formálních“ složek spočívá sdělovací síla umění bez syžetu, kterou my nazýváme rozptýlenou. Máme-li býti přesní, musíme tedy říci, že opět funguje jako význam celá struktura uměleckého díla, a to i jako komunikativní význam. Syžet díla hraje jednoduše úlohu krystalizační osy tohoto významu, kte-

rý by bez něho zůstal neurčitým. Umělecké dílo má tedy dvojitý sémiologický význam, autonomní a komunikativní, z nichž druhý je vyhrazen především uměním, která mají syžet. Proto také vidíme, že ve vývoji těchto umění se projevuje dialektická antinomie mezi funkcí autonomního znaku a mezi funkcí znaku komunikativního. Dějiny prózy (románu, novely) poskytují pro to zvláště typické příklady.

Avšak ještě jemnější komplikace se naskytnou, jakmile z komunikativního hlediska položíme otázku vztahu umění k označované věci. Je to vztah odlišný od toho, který každé umění jakožto autonomní znak spojuje s celkovým kontextem sociálních fenoménů, neboť jakožto komunikativní znak míří umění na určitou realitu, například na přesně vytčenou událost, na určitou postavu atd. V tomto ohledu podobá se umění čistě komunikativním znakům; podstatný rozdíl je však v tom, že komunikativní vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální význam, a to ani v případě, kdy něco tvrdí a klade. Není možno formulovat jako postulát otázku dokumentární autentičnosti syžetu uměleckého díla, pokud hodnotíme dílo jako umělecký výtvor. To neznamená, že *modifikace* vztahu k označované věci jsou bez významu pro umělecké dílo: fungují jako faktory jeho struktury. Je velice důležité pro strukturu daného díla vědět, pojímá-li svůj syžet jako „reálný“ (občas dokonce jako dokument) nebo jako „fiktivní“ nebo kolísá-li mezi oběma těmito póly. Dala by se dokonce najít díla založená na paralelismu a vzájemném vyvažování dvojího vztahu k odlišné realitě, z nichž jeden je bez existenciální hodnoty a druhý čistě komunikativní. Takový je například případ malířského nebo sochařského portrétu, který je zároveň sdělením, komunikací o představované osobě, a uměleckým dílem, prostým existenciální hodnoty; v krásném písemnictví jsou historický román a románová biografie charakterizovány toutéž dvojitostí. Modifikace vztahu k realitě hrají tedy důležitou úlohu v struktuře každého umění, které pracuje se syžetem, ale teoretický výzkum těchto umění nemá nikdy ztrácet ze zřetele pravou podstatu syžetu, která spočívá v tom, že je jednotou smyslu, a nikoli pasivní kopíí reality, a to ani tenkrát, běží-li o „realistické“ nebo „naturalistické“ dílo. Závěrem bychom chtěli poznamenat, že studium struktury uměleckého díla zůstane nutně neúplné, pokud nebude dostatečně osvětlen sémiologický charakter umění. Bez sémiologické ori-

entace bude teoretik umění stále podléhat sklonu, aby pohlížel na umělecké dílo jako na čistě formální konstrukci, nebo dokonce jako na přímý obraz buď psychických, případně fyziologických dispozic autora, nebo odlišné reality vyjadřované dílem, případně ideologické, ekonomické, sociální a kulturní situace daného prostředí. To povede teoretika umění k tomu, že bude jednat o vývoji umění jako řadě formálních proměn nebo že tento vývoj úplně popře (tak tomu je v určitých směrech psychologické estetiky), nebo posléze že jej pojme jako pasivní komentář vývoje, který je vůči umění vnější. Jedině sémiologické hledisko dovolí teoretikům, aby uznali autonomní existenci a podstatný dynamismus umělecké struktury a aby pochopili vývoj umění jako imanentní pohyb, který je však v stálém dialektickém vztahu k vývoji ostatních oblastí kultury.

* * *

Náčrt sémiologického studia umění, který jsme v stručnosti podali, má v úmyslu 1. podat částečnou ilustraci určité stránky dichotomie mezi vědami přírodními a duchovními, kterou se zabývá celá jedna sekce tohoto kongresu; 2. zdůraznit význam sémiologických otázek pro estetiku a pro dějiny umění. — Budiž nám dovoleno na zakončení našeho výkladu resumovat jeho hlavní myšlenky ve formě těchto tezí:

A. Problém znaku je vedle problému struktury a hodnoty jedním z podstatných problémů duchověd, které pracují všechny s materiáliemi, jež mají víceméně vyslovený charakter znaků. Proto mají být výsledky bádání lingvistické sémantiky aplikovány na materiál těchto věd — zejména na takové, jichž sémiologický ráz je nejzřetelnější — a pak je nutno je diferencovat podle specifického rázu tohoto materiálu.

B. Umělecké dílo má charakter znaku. Nemůže být ztotožňováno ani s individuálním stavem vědomí svého autora, ani kteréhokoliv ze subjektů vnímajících toto dílo, ani s tím, co jsme nazvali „dílo-věc“. Existuje jako „estetický objekt“, jehož místem je vědomí celé kolektivity. Dílo-věc smyslová je vzhledem k tomuto nehmotnému objektu pouze vnějším symbolem; individuální stavy vědomí, jež vyvolává dílo-věc, představují estetický objekt pouze tím, co je jim všem společné.

C. Každé umělecké dílo je *autonomní* znak, který se skládá:

1. z „díla-věci“, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z „estetického objektu“, který je v kolektivním vědomí a funguje jako „význam“; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci — jelikož běží o autonomní znak —, nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů (věda, filozofie, náboženství, politika, ekonomie atd.) daného prostředí.

D. Umění „syžetová“ (tematická, obsahová) mají ještě druhou sémiologickou funkci, která je *komunikativní*, sdělovací. V tomto případě zůstává smyslový symbol přirozeně týž jako v předcházejících případech; zde je význam rovněž dán celým estetickým objektem, ale mezi složkami tohoto objektu má výsadního nositele, který funguje jako krystalizační osa rozptýlené komunikativní síly ostatních složek; tím je syžet díla. Vztah k označované věci míří jako v každém komunikativním znaku na odlišnou existenci (událost, postavu, věc atd.). Touto kvalitou podobá se tedy umělecké dílo čistě komunikativním znakům. Avšak vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální hodnotu, a to je vůči čistě komunikativním znakům podstatný rozdíl. Na syžet uměleckého díla nelze klást požadavek jeho dokumentární autentičnosti, pokud je hodnotíme jako umělecký výtvar. To neznamená, že modifikace vztahu k označované věci (totiž různé stupně škály „realita — fikce“) by byly bez významu pro umělecké dílo: fungují jako činitelé jeho struktury.

E. Obě sémiologické funkce, komunikativní a autonomní, jež existují společně v syžetových uměních, vytvářejí dohromady jednu z podstatných dialektických antinomíí vývoje těchto umění; jejich dualita uplatňuje se ve vývoji stálými výkyvy vztahu k realitě.

(1934)

Úvahy o estetice jazyka mívají zpravidla ráz normativní: klade se otázka, jak dodat krásy individuálnímu jazykovému projevu nebo i jak usměrnit celé usilování o jazykovou kulturu. Estetický zřetel v jazykovém zkoumání se ovšem neomezuje jen na úvahy o jazykovém esteticku, ale uplatňuje se i v pracích stylistických; stylistika pak — na rozdíl od jazykové estetiky — přestala v poslední době vidět svůj cíl v normování a věnovala se slohovému rozboru zjišťujícímu; upadla však při tom často v druhou krajnost zříkajíc se normy netoliko jako příkazu, ale i jako předmětu poznání. Takové jsou zejména práce badatelů z okruhu „Idealistische Philologie“, které kladou důraz hlavně na zjišťování individuálních rysů slohu jednotlivých autorů. Obojí stanovisko, i ono, jež sloh chápe jako nadosobní normu, i to, které v něm vidí toliko projev individuality, zužuje problematiku jazykového esteticku. Naše studie stanoví si proto úkol přehlédnout jazykové esteticku v celé jeho rozloze i ve všech podobách bez jakéhokoli omezení.

Dříve však, než obrátíme pozornost k esteticku jen jazykovému, je třeba několika předběžných poznámek o esteticku vůbec, zejména o trojím jeho aspektu: funkci, normě a hodnotě. Estetická *funkce* činí z věci, která je jejím nositelem, estetický fakt bez jakéhokoli dalšího zařazení; proto se často projevuje jako prchavý záblesk přebíhající po věcech, jako náhoda vzešlá z jedinečného okamžitého vztahu mezi subjektem a danou věcí. Estetická *norma* je naproti tomu síla, která estetický postoj člověka k věcem reguluje; proto odpoutává norma esteticku od individuální věci a od individuálního subjektu, činíc z něho záležitost obecného vztahu

mezi člověkem a světem věcí. Mezi estetickou funkcí nespoutanou a estetickou normou je přímý protiklad, mající povahu dialektické antinomie příbuzných, a přece protikladných sil. Abychom tento protiklad vyznačili i terminologicky, budeme napříště pól, jež představuje čistá, nespoutaná estetická funkce, nazývat *estetičnem nenormovaným*, protikladný pak pól estetické normy *estetičnem normovaným*. Estetično normované i nenormované uplatňují se v celé rozloze jazyka, nikoli jen v básnictví, kde estetické zaměření převládá nad jinými funkcemi jazykového projevu. Ježto vzájemný protiklad oba tyto póly estetična spíná v nerozlučnou jednotu, nutno již předem předpokládat, že kdykoli se uplatňuje jeden z nich, je potenciálně přítomen i druhý: i tam, kde estetično vystupuje jako jedinečné a příležitostné, je skrytě přítomna tendence ke zobecnění a ustálení tohoto jedinečného zjevu, tedy tendence normující, i naopak všude, kde se estetično uplatňuje jako zobecnělé pravidlo, působí, byť skrytě, také tendence k jedinečnosti; to vše bude podrobně ukázáno později.

Zbývá nakonec ještě estetická *hodnota*. Ta se jeví jako dialektická syntéza obou pólů estetična. S estetičnem nenormovaným má společně směřování k jedinečnosti, s estetičnem normovaným požadavek nadindividuálnosti a stability. Její oblastí je umění, v našem případě básnictví: každé básnické dílo (stejně jako jakékoli dílo umělecké) projevuje směřování k platnosti zároveň jedinečné, tj. vázané na jistý individuální subjekt a na jisté místo v čase i v prostoru, i obecné, tj. nezávislé na proměnách těchto činitelů. Tento paradox vycítila zejména ostře poetika symbolismu: tak např. Mallarmé „chce vytvořit dílo absolutní [...], ale zároveň cítí, že právě to, co chce mít absolutním, je mu sugerováno zásahem náhody, okolnostmi“ (A. Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris 1926, s. 421). Spor estetična nenormovaného s normovaným, bez ustání obnovovaný, dochází každým básnickým dílem znovu svého vratkého vyrovnání; a tento pocit okamžité rovnováhy mezi jedinečností a obecností, mezi náhodou a zákonem, jenž v nejbližší chvíli bude u básníka samého i u čtenáře vystřídán touhou po vyvážení novém, je psychickým ekvivalentem estetické hodnoty.

Obraťme nyní ještě na okamžik pozornost ke vztahu mezi estetičnem a oblastí funkcí, norem i hodnot mimoestetických. Rozlišení estetična od oblasti mimoestetické zdá se ovšem na první pohled nerovnoměrné, protože se jím staví funkce jediná proti

všem ostatním. Jeho oprávnění je však v tom, že estetično, na rozdíl ode všech ostatních způsobů využití věcí člověkem, činí účelem věc samu. Oblast mimoestetická je vlastní oblastí lidské práce a tvorby užívajících věcí za své nástroje. Estetický postoj naproti tomu má ráz negativní v tom smyslu, že popíráje vnější cíl činí z nástroje účel. Zápornost estetična jeví se ovšem jen v jeho poměru k postoji praktickému. V poměru k *člověku* mění se tento zápor v klad záležející v tom, že estetično vždy znovu přivádí člověku k vědomí mnohostrannost a různotvárnost reality, činíc každou věc, které se zmocňuje, středem samoúčelné pozornosti, kdežto činnosti praktické obracejí pozornost člověka *jen* k oněm věcem a k oněm jejich vlastnostem, které se hodí pro daný účel. Základní negativní charakter estetického postoje má však za následek, že estetično doprovází potenciálně jakoukoli činnost praktickou, jsouc vždy hotovo procitnouti, jakmile se udá příležitost; M. Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, s. 112) o tom praví: „Směřování ke kráse nemusí se projevat jen specifickou formou umění. Estetická potřeba je naopak tak mocná, že se týká *téměř všech* výkonů člověka.“

Nelze proto ani v teorii přesně odlišovat postoj estetický od mimoestetického tak, že bychom každému z nich vykazovali zvláštní oblast. Funkce, norma i hodnota estetická mísí se neustále s funkcemi, normami i hodnotami mimoestetickými: kde se estetično projevuje v podobě funkce a normy, totiž v oblasti činností praktických, bývá sice zpravidla jen průvodním zjevem postoje praktického, avšak neschází; tam pak, kde se projevuje v podobě estetické hodnoty, totiž v umění, bývá postoj praktickému sice nadřizeno, ale nikdy jej zcela nepotlačuje. Také jazykové estetično třeba hledati ve *všech* druzích jazykových projevu, nejen tam, kde převládá, totiž v básnictví, a naopak zase ani v básnictví nesmějí zmizet ze zřetele pozorovatelova různé odstíny funkce sdělovací a jejich význam pro básnickou výstavbu. Musí se ovšem přihlížet i k míšení estetična nenormovaného i normovaného s jinými druhy jazykových funkcí a norem, ke vzájemnému prolínání estetického postoje se sdělovacím; to je leckdy do té míry intimní, že ani terminologicky nelze postoj estetický od mimoestetického (v jazyce: sdělovacího) odlišit. Tak např. mluvívá-li se v chválách a obranách rodného jazyka o jeho kladných vlastnostech, bývá jeho estetická dokonalost uváděna jen jako jedna z mnohých,

avšak i všechny ostatní objevují se pojednou se zabarvením estetickým, jež je do té míry prosycuje, že nemůže být terminologicky „vytknuto před závorkou“.

Jako jediný příklad za mnohé budiž uvedeno několik vět ze známé Čapkovy *Chvály řeči české (Marsyas)*: „Řeč je sama duše a kultura národa. Její zvučnost a melodie dává svědectví o poetických radostech kmene; její skladba a čistota projevuje tajemné zákony myšlení; její přesnost a logičnost udává míru rozumových darů národa. Tam, kde skřípá a vrže řeč, skřípá a haraší něco v hlubokém bytí lidu; každá nechutnost a jalovost řeči, každá fráze a ošumělost je symptomem něčeho zkaženého v kolektivním životě.“ — Jediné čistě estetické kritérium zde uvedené je „zvučnost a melodie“ (v záporné formulaci: „řeč, která skřípe a vrže“); všechna ostatní, ať kladná (čistota, přesnost, logičnost), ať záporná (nechutnost, jalovost, fráze, ošumělost), jsou mimoestetická, avšak zřejmě míněna *také* esteticky. Podobně mluvívá-li se o mohutnosti, ušlechtilosti řeči atd., lze stěží rozlišit podíl estetična od podílu mimoestetična na těchto a jim podobných epitetech.

Je ostatně známo i z dějin jazykové kultury, jak nevalně se daří odlišit požadavky estetické od mimoestetických; příkaz v podstatě estetický bývá zde leckdy maskován zdůvodněním mimoestetickým a naopak. Tak např. „odlišuje [jeden z českých puristů] výrazy ‚dobré a jadrné‘ od ‚prázdných a papírových‘ tak, že tyto zavrhuje, kdežto ony chválí; tím vkládá do svého rozlišování bezděky odstín estetického hodnocení lexikálních oblastí. Při objektivním třídění bylo by možno jenom konstatovat, že některá slova jsou charakteristická pro slovní zásobu řeči psané (určené k projevu písemnému), jiná pro slovní zásobu řeči mluvené (určené k projevu ústnímu). První druh slov jsou ta, která purista nazývá ‚papírovými‘, druhý pak ta, kterým říká ‚jadrná‘“ (viz náš článek *Jazyk spisovný a jazyk básnický* ve sb. *Spisovná čeština a jazyková kultura*, 1932). Je tedy v citovaném příkladě estetické hodnocení maskováno mimoestetickým. Jsou i případy opačné, kdy totiž v purismu zřetel estetický převládá nad mimoestetickými a zastírá je. Francouzský básník R. de Gourmont vydal r. 1899 brusičskou knihu *Esthétique de la langue française*, v jejíž předmluvě se praví: „Estetika jazyka francouzského, to znamená: zkoumání podmínek, za kterých se má vyvíjet francouzský jazyk, aby udržel svou krásu, totiž svou původní čistotu. Zjistiv již před mnoha

lety, že našemu jazyku ubližuje nerozvážené užívání slov exotických nebo řeckých, slov barbarských jakéhokoli původu, dospěl jsem k závěru ze svých dojmů a objevil, že tito vetřelci jsou zrovna tak oškřiví jako chybný odstín v obraze nebo falešný tón v hudební větě.“ Estetika jazyka je zde zúžena na snahu a čistotu jazyka nebo lépe: maskuje ji. Jako důvod proti cizomluvům, zejména grecismům, nebylo lze uvést zřetel jazykově politický — jdeť hlavně o přejímání z mrtvého jazyka. Také nebezpečí zkázy jazyka domácího nemohlo být uváděno při jazyce diplomatickém a světovém. Za těchto okolností vstoupilo do popředí zdůvodnění estetické.

Na míšení estetična se zřeteli mimoestetickými budeme neustále narážet i v úvahách dalších. Je třeba ještě poznamenat, že také *přechod* od řeči esteticky indiferentní k řeči esteticky zbarvené, popř. i zcela nasycené estetickou funkcí, nebo i přechod v směru opačném se v hranicích téhož jazykového projevu dějí bez obtíží: „Někdy se (při psaní dopisu) tak rozepsal, že zapomněl být kazatelem a stal se poetou“ — dosvědčuje Jos. Holeček v *Našich* (1. kniha, Praha 1906, s. 119) o svém otci. Takovým způsobem se estetično stává důležitým činitelem v jazyce, mnohem důležitějším, než by se jevil pohledu zaostřenému jen na souvislé a „čisté“ jeho projevy.

Splýváním s jinými jazykovými funkcemi a normami nabývá estetično také značné rozmanitosti. Je však i samo v sobě rozmanitější, než připouští běžné pojímání, ztotožňující je s krásou jazykového projevu. Je ovšem pravda, že krása patří do oblasti estetična, avšak neplatí opak, že by se totiž estetično krásou a jejím psychickým ekvivalentem, libostí, vyčerpávalo. Především je tu jeho protiklad: oškřivost, která se tímž právem zařaduje do estetické oblasti jakožto právě popření krásy na rozdíl od estetické lhostejnosti. Dále však náleží jak krása, tak oškřivost, jak ještě bude ukázáno, *jen* do oblasti estetična normovaného a neplatí pro estetično nenormované, kde libost s nelibostí splývají v nerozlišitelnou směs. Chceme-li zkoumat jazykové estetično v celé jeho šíři a rozmanitosti, nesmí být přehlížena ani tato jeho vnitřní mnohotvárnost.

Po těchto předběžných poznámkách přistupme nyní k jazykovému estetičnu, nejdříve k estetičnu *nenormovanému*, nespoutanému

žádnou závaznou pravidelností. Volná estetická funkce je osudově spjata s aktuálním užitím jazyka k jednorázovému, a v tom smyslu jedinečnému jazykovému projevu, tedy s tzv. *promluvou*. V promluvě vzniká estetické zabarvení často i náhodou, bez předběžného záměru mluvícího; rodí se takto z nezvyklého setkání slov zvukově podobných, jindy opět z nahodilého vzájemného nárazu dvou významových jednotek (slov, vět), mezi kterými zazískají nepředvídaný významový vztah atp. Vše to ovšem může vzejít a často vzchází i ze záměru někdy podvědomého, někdy i zcela vědomého. Vždy však v takových případech záleží estetično v tom, že pozornost posluchačova, dosud obrácená ke sdělení, pro které jazyk je prostředkem, je stržena k jazykovému znaku samému, k jeho vlastnostem a složení, zkrátka k jeho vnitřní výstavbě. Takovýto zvrát pozornosti, jež si aktuální jazykový projev na posluchači vynutí, nemusí být vždy pocítován kladně; citový jeho přízvuk může kolísat mezi libostí a nelibostí, ba i být jen nelibý. Nelibost může vzbudit např. výskyt estetična ve slohu čistě intelektuálním (eufonické seskupení hlásek v matematickém pojednání); kolísání mezi citovým kladem a záporem je pak dokonce charakteristické pro estetično nenormované, neboť právě jen norma umožňuje ostré odlišení obojího citového přízvuku (krása — ošklivost).

Pro svou nepředvídanost má estetično nenormované ráz silně individuální: bývá víc než estetično normované vázáno ke konkrétnímu kontextu, v kterém se vyskytlo, ke konkrétní situaci, z které vzešlo, k osobě svého původce, ba ve výjimečných případech i k osobě vnímatele, schopného postřehnout jeho záblesk. Sklon k jedinečnosti sblízuje jazykové estetično s jazykovým výrazem citu, neboť i cit zdůrazňuje jedinečnost věci, ke které se upíná. Blížkost neznamená ovšem totožnost: shledáme níže, že estetično normované, sice protikladné k estetičnu nenormovanému, ale v podstatě s ním totožné, kloní se naopak k jazykové funkci intelektuální, vzdalujíc se od citové; při sblížení estetična nenormovaného s výrazem citu jde tedy o pouhé kolísání estetična jako celku mezi oblastí citu a intelektu beze ztráty vlastní svébytnosti.

Uvedeme nyní příklady estetična nenormovaného, připomínající ovšem předem, že zde nelze podávat úplný jich výčet, tím méně rozbor; kromě toho třeba znovu upozornit i na to, že se v řeči sdělovací dělí nenormované estetično o vládu se zaměřením

mimoestetickým, není-li dokonce jen pouhým jeho průvodcem. Tak např. zřejmá je souběžnost estetické samoúčelnosti s praktickou účelností při hře s jazykem, které se věnují zejména děti, ale která se vyskytuje i v řeči dospělých osob; hra tato zakládá se hlavně na hláskových shodách a hlavní její účel u dětí je zřejmě praktický: výcvik mluvidel, v pozdějším věku zvládnutí významových asociací mezi slovy zvukově podobnými; avšak kromě toho působí i záměr estetický a záliba s ním spojená napomáhá dosažení praktického účelu. Vedle seskupování hotových slov dochází tu i ke spájení hlásek ve slova umělá, tedy k novotvoření na základě zvukovém, při kterém estetické zaměření již zřetelně nad praktickým převažuje. — Jiný příklad nenormovaného estetična v jazyce poskytují onomatopoeie, zejména tehdy, jde-li o onomatopoeická slova řídká nebo dokonce nově tvořená; estetický postoj je zde navozován tím, že jazykový znak, maje akusticky napodobit vnější skutečnost, strhuje pozornost k své zvukové stránce, která jinak bývá ve sdělovacích projevech zatlačována do pozadí stránkou významovou. Důkazem toho, že v onomatopoeičnosti je obsažen prvek estetický, je příbuznost mezi ní a některými odstíny básnické eufonie, jakož i přímé básnické využití onomatopoií např. u Erbena.

Velmi názorný příklad nenormovaného estetična v jazyce jsou přirovnání a obrazná pojmenování vyskytující se i v řeči sdělovací, pokud jsou nezvyklá a osobitá; také zkonkrétnující ráz („ná-zornost“) nebo citová naléhavost mohou zvýšit estetické zabarvení obrazných pojmenování a přirovnání, i když jejich hlavní účel je jiný než estetický. Mnohý z takovýchto obrazů nebo přirovnání zachovává si estetickou účinnost, i když zobecní (k přirovnáním viz např. bohatý materiál v Bartošově *Dialektologii moravské* 1, Brno 1886, s. 336n.: „hledí jak vrána do kosti“, „vláčí se jak brány“ atp.). Pozbudou-li úplně estetické účinnosti, stávají se obrazná pojmenování vlastními; avšak i v takových případech oživne jejich estetická účinnost pro toho, kdo si jejich obrazný původ uvědomí; viz o tom u I. J. Hanuše v *Nástinu slohovědy* (Praha 1864, s. 78n.): „Zakořeněná jsou až podnes slova obrazová a sloh na nich spočívající hlouběji v řeči naší, než by se na první pohled zdálo. Tak hrávají děti naše posud na ‚slepu babu‘, oslovují ‚sluníčko‘ či ‚boží kravičku‘, sluníčko *milé vychází a zachází* např. i nám ještě dnes, známeť *hluché* ořechy a jiná *hluchá* zrna,

oko mladistvé je *výmluvnější* než ústa, prosíme *sladce* a to a ono, *trpce* si naříkajíce [...]"

Typický druh obrazných pojmenování běžných v řeči od básnické krásy zdánlivě co nejdálčenější, a přece esteticky záměrných a účinných jsou nadávky, zároveň silně citově zabarvené. Estetickou účinnost nadávek skvěle diagnostikoval V. Vančura, když o nich v *Jarním almanachu Kmene* (Praha 1932, s. 107n.) napsal: „Nadávka je druh tropů, jakási metonymie, apostrofa, příměrová zkratka, záměna pojmu nevýrazného výraznějším či aforistický soud. Uvědomujeme-li si, že zhusta vzniká za prudkého hnutí myslí, cítíme tím více její blízkost s básnictvím. Rozumí se, že nadávka není vždy pečutíčko vzteku; lidé mnohdy nadávají ze samé lásky.“ Vedle estetické účinnosti je zde, jako souběžná s ní, vystižena i emocionální intenzita nadávky, která ji ovšem zařaduje do oblasti sdělovací. Zajímavý je i konec Vančurova článku, kde se zdůrazňuje mnohofunkčnost nadávek i jejich směřování k jedinečnosti a nepředvídanosti: „Nakonec je se zmíniti o posláních nadávek. Není pochyby o tom, že většina jich má sloužiti k tomu, aby byla učiněna výtkou bližnímu, aby byl zpražen. O jiných záměrech a předpokladech nadávkařů jsem se již zmínil. Necht' však jde o jakýkoli účinek, nejlépe vždy působí nadávka ve stavu zrodu. Lidé tvořiví, majíce k tomu zřetel, varují se nadávek otřelých a porušují konvenční slovosled či aktivizují svůj výraz jinou neobvyklostí. Krátce nadávající, jak se sluší, dopouštějí se po způsobu všech básníků násilí především na jazyku.“

Estetické funkce může ovšem nabýti netoliko pojmenování obrazné: ježto v řeči vůbec je estetické potenciálně stále přítomno, může i při pojmenovacím aktu procitnout estetická funkce kdykoli. I v samé poezii, za jejíž příznak bývá obraznost pojmenování někdy prohlašována, jsou nositeli estetického pojmenování všechna, nejen obrazná: „Jest poezie bez tropů, která je jediným tropem“ (Goethe, *Sprüche in Prosa* 3, Sämtl. Werke, Stuttgart 1875, sv. 1, s. 14; srov. též naši studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* ve sb. *Torzo a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, s. 14). Ne očekávanosti, novosti, kterých estetické nenormované vyžaduje, může být dosaženo i ve sdělovacím jazyce volbou slova buď méně obvyklého vůbec (např. archaismus, neologismus), nebo nezvyklého aspoň v daném významu (např. vzdálenější synonymum): jakékoli pojmenování, i nebásnické, nabývá silnějšího nebo slabší-

ho odstínu estetické účinnosti, je-li podle rady Verlainovy (*Jadis et Naguère, Art poétique*) „voleno s jistým omylem“.

Nenormované estetické podporuje také pronikání cizomluvů, dialektismů atd. i vzájemné míšení jednotlivých funkčních jazyků, např. spisovného s lidovým, písemného s hovorovým atp.¹⁾ Nepředvídanost a novost vzniká zde nesourodostí cizího prvku s okolním kontextem (slovo dialektické v kontextu spisovném atp.). Hlavní důvod takovéhoho přejímání a míšení bývá ovšem leckdy sociální, např. touha po společenském povýšení jazykového výrazu a tím i mluvčího; přesto je zde účast estetického činitele zřejmá, zejména právě všude tam, kde se při přejímání cizího jazykového prvku zdůrazňuje jeho exotičnost, daná vzájemnou vzdáleností geografickou nebo sociální toho jazyka, popř. toho funkčního útvaru, z kterého se přejímá, od onoho, do kterého se přejímá. Podobné nepředvídanosti a z ní vzházející estetické účinnosti, jakou má cizí výraz uvnitř kontextu, mohou nabýt i citáty, sentence a přísloví, vyskytnou-li se v promluvě. Nemáme zde na mysli jejich vlastní obsah i formu, nýbrž právě jen způsob, kterým se jich využívá jako cizorodých významových jednotek v kontextu, dále jejich výběr vzhledem k tomuto kontextu a k určitému místu v něm, slovem jejich neočekávaný významový vztah k celku, do kterého jako cizí prvek vnikají. I zde ovšem třeba podotknout, že užití citátu, sentence a přísloví může mít a zpravidla mívá i jiné důvody než estetické; ani jeho estetická stránka nesmí však být přezírána.

Ježto estetické nenormované působí svou překvapivostí, je jeho účinek na posluchače (popř. čtenáře) bezprostřední a intenzivní: jazykový výraz se jím staví rázem do středu pozornosti. Této vlastnosti nenormovaného estetického užívá k svým účelům reklama: eufonický útvar hláskový (*dokonalá dámská polobotka*),

1) Vztah estetického nenormovaného k funkčnímu rozvrstvení jazyka omezuje se však jen na odpor estetického nenormovaného k přesnému vzájemnému rozhraničování jednotlivých funkčních útvarů, nýbrž projevuje se i aktivně ze strany funkčních jazyků samých, a to tak, že každý z nich má svůj osobitý postoj k nenormovanému estetickému. Tak např. funkční jazyk intelektuální, jak již naznačeno, chová se k němu odmítavěji než funkční jazyk emocionální. Silný sklon k nenormovanému estetickému projevují některé jazyky „speciální“, jako argot a různé druhy slangu; s tím zčásti souvisí i potřeba stálé a rychlé obnovy jevící se v těchto jazykových útvarech, neboť tato potřeba je charakteristická i pro estetické nenormované.

nápadný vzorec syntaktický (když olej, tedy Mogul) atp. jsou zde určeny k tomu, aby zapůsobily náhlým nárazem na čtenářovu pozornost, aby ji připoutaly nejdříve k sobě a pak k věci, kterou propagují. Estetično slouží zde cíli mimoestetickému; samoúčelnost je postavena do služby účelnosti. A tak osvětluje nám i tento případ, dokonce paradoxně, souvztažnost mezi funkcí estetickou a funkcemi praktickými. Dokazuje se jím také, že estetično nenormované, ač samou svou podstatou individuální, může nabýt dosahu nadindividuálního, neboť reklama dovolává se sice jedinice („Náš zákazník — náš pán“), ale působit chce na kolektivum.

Nenormované jazykové estetično nachází však ke kolektivu i cestu přímou: beze ztráty své podstaty může se stát i samo o sobě faktem společenským, a to pomocí napodobivosti. Zasloucháme-li nebo čteme-li výraz, obrat atd., které v nás vzbudí estetickou zálibu, jsme ochotni, někdy až příliš, napodobit je. Napodobení, které se epidemicky šíří, stává se jazykovou módou: objeví se slovo nebo úsloví, jež pojednou slyšíme ze všech úst; tak bylo tomu např. před lety s úslovím „se ví“, jindy zase, asi v době světové války, s adjektivem „laškovný“. Výrazy, které takto přicházejí do módy, pozbývají významové určitosti: úsloví „se ví“ (= to se ví) stává se pouhým přísvědčením, adjektivum „laškovný“ spojuje se s každým substantivem, přijímajíc tak vlivem kontextu nejrůznější významy, často i protichůdné svému významu vlastnímu. Toto „roztávání“ významu nasvědčuje právě přítomnosti funkce estetické: módního výrazu užívá se bez zřetele ke sdělovací potřebě, z čisté záliby. Čím móda vznikla, tím ovšem i zachází: když je význam z módního výrazu odsát již dokonale, převáží jeho zbytečnost nad libostí, kterou výraz vzbuzuje, a móda pomíjí. Jazyková móda uplatňuje se, jak přirozeno, nejnápadněji v jazyce hovorovém, avšak není nikterak omezena jen na tento funkční útvar; tak např. má své módy jazyk literární kritiky, když (v dnešní době a po Šaldovi) užívá nadměrně substantiv s příponou *-ík* (geniálník) a příslušných odvozenin (geniálníčiti, geniálnictví, geniálnický), vznikají tak jako příležitostné útvary slova téměř nebo úplně bez kontextu nesrozumitelná, jako „straničiti“ (podmětné sloveso k předmětnému „straniti“). Jazykové módy mají dokonce občas svůj původ i v samém básnictví; tak např. prošlo před lety české písemnictví v nejširším rozsahu, básnictví samo v to počítaje, módou neobvyklých slovesných slože-

nin s předponou *z-* (např.: znenáviděti se, zvnitřněti). Jazyková móda, třebaže pomíjívá, může nabýt i klamného rázu změny celého jazykového systému: ve Francii za období direktoria počala skupina afektovaných mladíků (kteří se od průměru chtěli odlišit i po jiných stránkách, např. oděvem) vynechávat ve výslovnosti hlásku *r*; vyslovovali „incoyable“ (místo „incroyable“), „ma paole d'honneu“ (m. „parole“, „honneur“). Šlo tedy o typickou jazykovou módu, jejíž nositelé byli posměšně nazváni „incroyables“, a o účasti estetického činitele při jejím vzniku lze stěží pochybovat. Avšak na rozdíl od jazykových mód jiných znamenala pokus o značný zásah do fonologického systému francouzštiny, směřující k potlačení jedné ze souhlásek. I když zřejmě chyběly podstatné podmínky, které by umožnily systematické a trvalé prosazení této tendence, lze obdobou podle tohoto případu usuzovat na účast estetického činitele aspoň při šíření skutečných změn jazykového systému.

Nenormované estetično má však možnost nejen přechodného zobecnění, ale i trvání, a to ve formě tradice; tak je tomu např. v dětském jazyce. Zmínili jsme se již o tom, že se nenormované estetično uplatňuje při dětské hře s jazykem. Tato hra je podkladem valné části dětského folkloru, v němž její postupy a výsledky docházejí ustálení. Sem náleží např. známá dětská rozčítadla, která leckdy vyúsťují až v „umělou řeč“, záležející ze slov, která postrádají vztahu ke skutečnosti (Anda, žvanda — trádě, ládě atd.). Také charakteristický znak nenormovaného estetického jazykového míšení, objevuje se v dětském folkloru v podobě makaronismu (Unus, duo, tres — ty jsi malej pes atd.; An, cvaje, tráje — stavěli jsme máje atd.). Vyskytuje se tu dále i hromadění slov podle zvukové podobnosti, jemuž nelze upřít estetickou záměrnost, třebaže jeho hlavní účel bývá výcvik mluvidel (Přeletěla křepelíčka přes třiaticet střech).²⁾ I jindy v dětském folkloru konkuruje estetická funkce s některou mimoestetickou funkcí, popřípadě nejazykovou. Tak např. existuje dětská říkačka tohoto znění (v cit. sbírce Erbenově, s. 19):

Voře, voře Jan,
přiletělo k němu devět vran:

2) Všechny dosud uvedené příklady dětského folkloru jsou přejaty z Erbenových *Prostonárodních českých písní a říkadél*, vyd. Jiří Horák, Praha 1937, s. 12n.

první praví: Dobře voře;
 druhá praví: Nedobře voře;
 třetí praví: Dobře voře;
 čtvrtá praví: Nedobře voře;
 pátá praví: Dobře voře;
 šestá praví: Nedobře voře;
 sedmá praví: Dobře voře;
 osmá praví: Nedobře voře;
 devátá praví: Dobře voře Jan;

Usuzujeme-li o jejím účelu jen z textu, nezbývá než se domnívat, že jde o čistě estetickou hru s protikladem kladu a záporu. F. Bartoš (*Naše děti*, 1888, s. 167) nás však poučuje, že toto říkadlo slouží dětem k tomu, „aby zkusily, kdo má delší dech“; počítají totiž do tolika, do kolika s dechem vystačí. Zde je vzájemné prolínání se estetické funkce s jinými dokumentováno nejvýš zřetelně. V dětském folkloru shledáváme se dále s estetickým využitím onomatopoeie, a to zejména v tzv. „zvířecí řeči“; jsou to onomatopoeie napodobící nejčastěji zvuky vydávané zvířaty, někdy však i zvuky věcí pomocí sestavy hlásek (např. volání dudkovo: „jdu-du-du-du“), intonace (např. kuňkání žab: „strejčku!“ — „copak?“ — „hraj si!“ — „voč pak?“ — „vo ka-ka-ka-kabát!“), rytmu (např. řeč cepů: „vezmi cep, pod' na mlat, — dám ti chléb, dám ti plat“ atd.)³⁾; u onomatopoií tohoto druhu je estetická funkce dokonce dominantní. — Ustálení okamžitého esteticky účinného způsobu vyjádření můžeme pozorovat i mimo folklor při takových obrazných pojmenováních, která se sice již stala součástí obecného úzu, ale nepozbyla dosud obrazného rázu.

Estetično nenormované může se tedy beze ztráty své zásadní nespoutanosti stávat obecným, dokonce i trvalým majetkem, dokud nepodléhá systemizaci. Může se však naopak do jisté míry i usoustavnit, aniž proto přestává být nenormovaným, nestává-li se v své soustavnosti majetkem obecným, nýbrž zůstává-li omezeno na jediné individuuum. K individuální systemizaci estetična dochází v osobním slohu, který je trvalým majetkem určitého jedince a zároveň charakteristickým znakem odlišujícím jazykové

3) První dva příklady jsou ze sbírky Erbenovy s. 30n.; poslední z Bartošových *Našich dětí*, s. 72n.

projevy svého nositele od projevů jedinců jiných. Rozsah pojmu „osobní sloh“ neomezujeme jen na záměrné pěstění výrazové osobitosti v básnictví⁴⁾ a písemnictví vůbec, nýbrž míníme jím fakt dosahu zásadního, že *každý* jazykový projev nese slabší či silnější stopy osobnosti svého původce, jimiž se shoduje s ostatními projevy téhož jedince. V této vzájemné shodě záleží systematicčnost osobního slohu; odlišnost pak těchto projevů od projevů jedinců jiných zakládá jeho osobitost. Osobní sloh není ovšem daleko jen *jen* estetický, avšak jedinečnost, která jej vyznačuje, posiluje možnost, aby byl esteticky pojímán, dokonce i tehdy, byl-li původce jazykového projevu prost jakéhokoli estetického záměru. Poukázali jsme v studii *Masaryk jako stylist* (sb. *Vedoucí generací* 1, Praha 1930–1931, s. 395) na to, že Masarykův sloh by mohl být pojat i jako „křížení dvou jazykových prostředí, jazyka hovorového a jazyka řečnického“, tedy jako „samoúčelná souhra jazykových prostředků“, jev v podstatě estetický, ačkoli estetické záměrnosti ze strany autorovy postrádá. To platí o každém výrazně osobitém slohu. Proto také lingvistická škola „Idealistische Philologie“ (Vossler a jeho stoupenci), která po příkladě Croceově chápe jazyk vůbec především jako výraz osobnosti, přikládá tolik důležitosti estetickému činiteli v jazykovém dění. Po vzoru osobního slohu je jí celý jazyk neustálým tvořením ve smyslu estetickém; v souvislosti s tím mnohem víc než k nadosobnímu jazykovému systému přihlíží k aktuálnímu užití jazyka, jež je právě vázáno k individuuum. Estetično, které se v jazyce zjevuje badatelům takto orientovaným, *není* ovšem přes svou systematicčnost estetično *normované*; charakteristická je po této stránce okolnost, že vlastní inspirátor estetického pojímání jazyka ve smyslu individualistickém, B. Croce, jenž dospívá až ke ztotožnění lingvistiky s estetikou, odmítá pojem *krásna*, totiž závazné shody věci esteticky působící s nějakou obecně závaznou normou nebo s obecně platným estetickým ideálem (srov. čes. překlad Croceovy *Estetiky*, Praha 1907, 1, 52n.).

4) Individuální sloh bývá ovšem některými teoretiky téměř ztotožňován se samou podstatou poetičnosti a poezie: „Jen ten jest básníkem, jehož řeč individuální jest bohatší, silnější nebo hlubší než všední řeč“ (Mauthner, *Podstata řeči*, čes. překlad, 2. vydání, Praha 1906, s. 199). Tento názor však není správný: i ve vývoji básnictví jsou totiž období, kdy se individuální ráz jazykového projevu spíše zastírá, než zdůrazňuje.

Estetično slohu osobního hlásí se tedy do oblasti estetična nenormovaného. Ve stupnici, která zabírá rozlohu mezi konkrétním jazykovým projevem a abstraktním jazykovým systémem (*langue*), dospěli jsme ovšem se slohem osobním již o stupeň výše: jestliže estetično nenormované v užším slova smyslu bylo, jak jsme výše řekli, úzce spjato s aktuální promluvou, zavádí nás sloh osobní do oblasti *mluvy* (*parole*), třebaže jen mluvy individuální. Mluvou vůbec rozumíme zde soubor jazykových konvencí, jejichž platnost přesahuje sice jednotlivou promluvu, ale přesto zůstává omezena na jednotlivé speciální způsoby užití jazykových prostředků; tímto omezením dosahu svých norem liší se mluva od zcela obecně platného jazykového systému (*langue*), jenž stojí nejvýše ve stupnici jazykové abstrakce a jehož normy jsou závazné pro jakékoli užití daného jazyka. Po stránce estetické záleží rozdíl mezi oblastí mluvy a oblastí „*langue*“ v tom, že druhá z nich je pro svou abstraktnost esteticky indiferentní.⁵⁾

Mluva individuální, kterou jsme výše označili jako „osobní sloh“, liší se od mluvy ve vlastním slova smyslu tím, že závaznost jejích „pravidel“ týká se jen jediného individua. Norma však — aspoň ve vlastním slova smyslu — předpokládá zákonitost obecně závaznou, proto i estetično jeví se jako *normované* teprve v mluvě *nadosobní*. Přecházejíce k této mluvě, překračujeme tedy důležité rozmezí: od estetična volného a jedinečného dospíváme k estetičnu uzákoněnému a neosobnímu.

Co je *estetická norma* a jak v mluvě nadindividuální působí? Především třeba podotknout, že estetická norma nemůže být ztotožňována s výslovným nebo i jen vyslovitelným pravidlem. Je sice pravda, že norma tohoto stupně určitosti může dosíci (viz např. Boileauův *Art poétique*), avšak přechozí ho nedosahuje, aniž proto pozbývá povahy normy. Základním předpokladem normy není totiž její vyjádřitelnost, ale obecný konsenzus, spontánní souhlas příslušníků jistého společenství o tom, že jistý estetický postup je žádoucí, jiný nikoli. Tento konsenzus projevuje se subjektivně

5) Je třeba podotknout, že rozlišením „mluvy“ od „jazykového systému“ nechceme se dotýkat složité otázky noetického oprávnění tohoto rozdílu. I tehdy však, kdybychom jej odmítli a pojímali celek jazyka jako dialektické napětí mezi konkrétností jedinečného projevu a abstraktností zákonitosti daného jazyka, platilo by, že nazírán ze stanoviska abstraktní zákonitosti, jeví se jazyk jako esteticky irrelevantní.

popřípadě jen jako pouhý pocit schvalování nebo neschvalování jednotlivých konkrétních případů, s kterými se jednotlivec v praxi setkává; nemožnost formulace nebo dokonce zdůvodnění takového pocitu je velmi častá. Bylo již zjištěno (Tarde), že právě v oblasti estetické je snazší říci, co se nesmí, než co je žádoucí; odtud snaha i převaha negativních estetických kritik nad pozitivními. Záměrné úsilí může přispět k ujasnění a usoustavnění norem, ne však k jejich vzniku: pramenem norem je společenské soužití. Tendence k normování je vlastní estetičnu každému v té míře, v jaké je estetično záležitostí společenskou, a je tedy obsažena i v estetičnu nenormovaném, jak ostatně nasvědčují již jeho náběhy jednak ke zobecnění, jednak k usoustavnění. Rozeznáváme-li přesto estetično nenormované od normovaného, chceme tímto pojetím vystihnout vnitřní napětí, které je v estetičnu obsaženo, napětí mezi svobodou a vázaností, mezi jedinečností a obecností, jež v krajních případech vyústuje v téměř čistou nenormovanost nebo naopak normovanost.

Jsmo-li si vědomi, že norma nemůže být ztotožňována se svým výslovným vyjádřením, kodifikací, nebrání nám nic, abychom ji hledali a nalézali i v takových útvarech jazykových, kde nikdy nedošlo ani k pokusu o její formulaci. A skutečně dochází v takovýchto útvarech k normování, mnohdy i velmi zřetelnému. Jos. Durdík, když v *Kalilogii* (Praha 1873, s. 32) zjišťuje nedostatek estetické normy pro výslovnost v soudobé spisovné češtině, prohlašuje za vzor po této stránce jazyk lidu, hlavně prostých žen; hledá tedy estetickou normu v jazykovém útvaru, který se nikdy nestal předmětem estetické kodifikace. Praví o tom: „Jazyk český byl za svého znovuzrození snahami *mužův* opět k širšímu životu, k vyšším účelům veden; oni si hledí více stránky myšlenkové a správnosti, mužové kvůli logice i správnosti raději výslovnosti něco více důvěřují, než ona provéstí může, a o krásu nejméně, neposledněji se starají. Co do té, pěstil se jazyk náš dále v lidu — poněvadž lid nezná oněch dvou prvních stolic, vždy nenuceně mluví a v nepodjatém svém hovoru, co obtížno jest vyslovit, ani nevyslovuje, nebo změní tak, až jest mu pohodlné. Proto nám zůstala pro krásu jazyka jediná instance: totiž *prosté, nevzdělané* ženy. Zní to podivně, ale pravda to jest. Ženy vzdělané často nápodobí dělanou, nucenou, nepřeknou, takzvanou důkladnou výslovnost mužů mluvících po spisovatelsku, ano u *veřejném* životě ženský

živel český a vliv jeho na vytvoření a uhlazení mluvy posud nepronikl — my nemáme posud salónův, a naše dámy mluví tedy buď po mužsku ‚vysokou češtinou‘, nebo kazí mluvu lidu, nebo mluví konečně nejráději cizími jazyky. Kdo však chce poslechnouti pěknou češtinu, nechť jde tam, kde naše prosté ženy beze všech dalších ohledů rozprávějí, ano, v Praze třeba na trh.“ Estetik nachází tedy vzor estetického řízení výslovnosti v řeči lidové, kde o výslovném vyjádření normy nemůže být ani řeči. Mohl by ovšem někdo namítnout, že zde teoretik bezděky promítl do lidového jazyka své vlastní povědomí o estetické normě. Na tuto námitku bylo by však lze odpovědět, že existenci skutečné estetické normy v lidovém jazyce, v dialektech atp. nasvědčuje i odpor projevovaný — v podobě estetické nelibosti — příslušníky nářečí jednoho proti normě nářečí jiného; tak např. Pražané označují s odstínem nepřívětivého hodnocení intonaci plzeňskou jako „zpívání“, ač opět příslušníci jiných českých krajů hodnotí týmž způsobem právě intonaci pražskou.

Normované estetično se tedy uplatňuje i v takových jazykových útvarech, které nejsou, ani v minulosti nebyly předmětem záměrného pěstění. Pěstěním se ovšem norma, jak již řečeno, posiluje a rozvíjí v souvislý systém; vzniká jím také ideál estetické dokonalosti, vzhledem ke kterému se jazyk napříště zdokonaluje, kterého se snaží dosíci. O jazykové kráse, která takto vzniká, bude třeba ještě podrobnější úvahy; dříve se však pokusíme odpovědět na otázku výše již nadhozenou, jakým způsobem se normované estetično v mluvě projevuje.

Připomeňme si především, že nadindividuální mluva není sama v sobě jednotná, nýbrž je rozvrstvena v množství funkčních útvarů, jako jsou jazyk intelektuální a emocionální, spisovný a hovorový, psaný a mluvený atd. Každý z těchto funkčních útvarů má svou vlastní zákonitost a také estetické normy jsou v různých funkčních jazycích různé. Tak např. se může estetiicky dokonalá syntaktická výstavba ústního jazyka přičít estetické normě jazyka písemného, je-li do něho vnesena, a naopak; Buffon v svém *Discours sur le style* (vyd. H. Guyota, Paříž 1920, s. 12) o tom praví: „Ti, kdo píší stejně, jako mluví, píší špatně, i když mluví velmi dobře.“ Podobně mohl by se např. slovní výraz vyhovující estetické normě jazyka emocionálního přičít normě jazyka intelektuálního atp.

Co se tkne vzájemného vztahu mezi jednotlivými funkčními jazyky, podporuje estetično normované — v protikladu k nenormovanému — přesné jejich vzájemné rozhraničování. To vycítil přesně již Blahoslav, když ve své *Gramatice české* (vyd. 1857, s. 226) napsal: „[...] ne na každém místě a při každé příčině každého slova může se užiti. Kazatel v kázání může podlé příčiny ďábla hadem, drakem starým etc. nazvati, peklo jezerem hořícím etc.; ale doma v obecném mluvení hned se to tak netrefí, ubi non tanta grandiloquentia requiritur [...] A opět kdyby vážný muž slov nebo metaphor příliš nějakých pochlebných, lahodících etc. užíval tu, kdež sluší vážně mluvíti, nemenší škoda by byla, nežli by tu vážný byl, kdež ochotná lítostivost a přívětivá vlídnost ho ozdobovati má.“ Blahoslav nepraví ovšem na tomto místě výslovně, že se požadavek rozhraničování funkčních jazykových útvarů — u něho zřetelně formulovaný — týká jazykové krásy, avšak širší souvislost — je totiž vlastně řeč o „příhodných metaforách“ — i celkový estetiicky normující ráz *Gramatiky* mluví v té věci jasnou řečí.

Sklon normovaného estetična k přesnému rozhraničování jazykových útvarů netýká se jen funkčních jazyků v užším slova smyslu, ale i útvarů jiných, např. dialektů. Dokladem toho je okolnost, že porušení kterékoli normy, např. gramatické, bývá příslušníky takových jazykových útvarů pocítováno a odmítáno především jako estetiicky nelibé, ošklivé. Estetično v podobě normy jeví se tedy strážcem „čistoty“ jazykového útvaru, popřípadě celého jazyka — odtud značný úkol připadající estetičnu při snahách puristických, kde se projevuje leckdy zahaleně, jindy nezahaleně jakožto regulátor.

Nesmí ovšem ztotožnění nebo spíše souznění jazykové „čistoty“ s estetiickou dokonalostí být pokládáno za neúchylný zákon. Je naopak zcela dobře možné, že právě z estetiických důvodů budou cizí živly v jistém jazykovém útvaru nebo jazyce přijímány, a to nikoli jako projevy nespoutaného estetična nenormovaného, ale jako „okrasa“, tedy v souhlase se záměrem estetiicky normujícím. Tak např. nacházejí se jazykové prvky cizí lidové řeči a nesourodé s ní v lidových písních a dopisech, literárních to družích se silným sklonem k estetiickému normování, jak dokazují slohová klíše pro ně charakteristická. Poučně charakterizuje po této stránce lidovou píseň J. Fr. Hruška v předmluvě k *Dialektickému slovníku chodskému* (Praha 1907). „[V chodských písních] bývají i tvary

zvláštní, v dialektu samém neživotné. Tak např. v písních i domácích najdeme spisovné tvary *k milé, milého*; v mluvě živé jich neuslyšíme. Tvary takové zajisté povstaly při zpěvu ze snahy po mluvě umělejší, než je v životě všedním; řekl bych po mluvě ‚panské‘, ke které se táhnou příklady v písních tištěných, špalíčkových, mezi nimiž v starších tiscích najdeme bezděky zařazené i prostonárodní, už třeba s pestrými strakatinami tvarů, a konečně dospívá snaha ta i k výstřednostem jazykovým naprosto neživotným, jako jest *oják* a *ojanská šavlička*.“ — Důvodem přijetí prvku cizího není zde tedy snaha po estetické jedinečnosti, zvláštnosti, ale snaha po zušlechtnění jazykového výrazu, samou svou podstatou normotvorná.

Ještě poučnější je pro nás stanovisko, které zaujímá v své *Grammatice české* (s. 227) Blahoslav k cizím slovům v češtině. Praví se tam totiž: „Třetí věc, kteréž ti, jenž dobří Čechové býti chtějí, mají šetřiti, jest umělé a příhodné užívání i slov některých cizích jazykův. Čehož zjevný příklad máme na Latinicích dobrých, kteříž, ač hojnou svou řeč a velmi ušlechtilou mají, avšak proto velmi mnoho slov řeckých nabrali a jich jako svých užívají; anobrž již, jakž Římané neb Latinici sou křesťané Starého zákona nezamítající, i židovských. Nebo ať z přílišné širokosti k moři podobné jako nějakou krůpějí ukáží, Kyrieleison, Kristeleison, Alleluia, Amen etc. kdo neví, že nejsou slova latinská! Němci jak svůj jazyk ošlechtili latinou, ano někdy přemnožením překřtalovali [...], to široce známé jest. Slušněť tedy a spravedlivě jest, aby, čehož v tom jiní jazykové užívají, také i náš jazyk toho se nevzdaloval. Ano pěkné barvy ještě zlatem bývají prosazovány a jakž zlatníci říkají šmelcovány, a krásné sukně krasšími věcmi aneb dražšími přemovány aneb krumповány bývají [...] A protož i my toho, což jest již do našeho jazyku vnešeno a my sme to i obvyklostí stvrzené zastali, užívejme jako svého.“ Blahoslav, humanistický přívrženec estetického normování jazyka, hodnotí i cizomluvy jako esteticky normované, jak zřejmo z toho, že je prohlašuje za okrasu.

Citované zvláštní případy nejsou však v rozporu se zásadním zjištěním, že normované esteticky podporuje v jazyce vzájemné *rozhraničování* jednotlivých jazykových útvarů i celých jazyků, nýbrž jsou jen novým dokladem složitosti otázek jazykového estetičnosti. I bereme-li je na vědomí, nepozbývá platnosti teze těsně souvisící se samou podstatou estetičnosti a estetické normy, že každá

dá funkční jazyk má vlastní estetické normování a že se toto normování staví v cestu jeho míšení s funkčními útvary jinými. Také *míra estetického normování* je v různých funkčních jazycích různá: zřejmě větší vázanost i estetickou připouští jazyk psaný než mluvený, jazyk spisovný než funkční útvary nespisovné. Jsou dokonce i takové funkční jazyky, které se zřetelně kloní k esteticky nenormovanému; jsou to zejména argot a různé druhy slangu, v nichž se zvláště výběr pojmenování děje se silným směřováním k estetické nepředvídanosti a jedinečnosti. Jakmile se častějším užíváním tato nepředvídanost pojmenování poněkud setře, nastupují za ně nová; proto jsou argot i slangu v stálém pohybu a nepřetržitě proměň.

Z funkčních útvarů, které se naopak kloní k esteticky normovanosti, je, jak již řečeno, na prvním místě jazyk spisovný. Máme ovšem na mysli celou jeho rozlohu, ne snad jen jeho užití v poezii, neboť v básnictví, aspoň v oné podobě, v jaké se jeví dnešnímu člověku, kloní se naopak spíše k osobitosti, a tedy i jedinečnosti každé jednotlivé promluvy, tj. každého básnického díla. Mluvíme-li proto o zálibě spisovného jazyka v estetickém normování, platí to v době dnešní spíše o *nebásnických* způsobech jeho užití. Snáze než kde jinde stává se zde estetická norma předmětem záměrného nebo i zcela vědomého pěstování, jehož ideálem je *jazyková krása*, tj. dokonalé vypracování estetické normy v celý systém a dokonalá shoda každého jednotlivého projevu se systémem norem takto vypracovaných.

Slovu „krása“ přikládáme, jak zřejmo, význam užší než ti, kdo krásu ztotožňují s estetickou libostí vůbec: omezujeme krásu jen na esteticky normované, a to ještě jen na případy, kdy se dodržení normy stává cílem záměrně sledovaným. Takovéto pojmání krásy zdá se nám jedině vyplývat z dějin tohoto pojmu počínaje Platonem a Aristotelem; přílišné rozšíření jeho obsahu i rozsahu je původu pozdního. Aby však nevzniklo nedorozumění stran *krásy jazykové*, zdá se nám potřebné zmínit se o různých jejích pojetích.

Především mluvívá se o „přirozené“ kráse jazyka v tom smyslu, že některé vlastnosti, např. hojnost samohlásek v proudu řeči, jsou pokládány za krásné samy o sobě, bez ohledu na své zařazení do určitého jazykového systému; podle nich měří se pak poměrná estetická dokonalost jednotlivých jazyků. O přirozené kráse jazyka

a jejich měřících, jen zdánlivě neproměnných, vyslovil se správně Durdík v *Kalilogii* (s. 31): „O kráse jazyka panují posud rozdílné náhledy, někdy velmi nepřístojné, úzké. Kupříkladu jeden zakládá se v tom, že *zákon krásy* vysloven jest, aby vždy jedna souhláska a pak samohláska po sobě následovaly. Ideál krásy by pak bylo *Varyto a lyra*. Náhled tento jest příliš úzký. Jiný náhled jest, že jazyk nemá míti *temných samohlásek* — ale ty zvyšují rozmanitost zvuků, nechť zpěvnosti ujímají. Tento náhled jest rovněž úzký. Třetí má za to, že krása jazyka záleží na mnohosti mluvnických forem, a dokazuje jedině z toho převahu a přednost češtiny nad němčinou. I tento náhled *klasickými* jazyky u nás vzniklý a podporovaný jest nyní úplně zastaralý. Čtvrtý měří krásu tím, zdali má jazyk slova krátká. Pátý, zdali jest jazyk svůj, ryzí, čistý — — Šestý konečně přihlédá ke zvukové části bez předsudků, a ten musí uznati, že všeobšlého pravidla, jak by se krása jazyka dala měřit, ani není, že se musí přihlédati ku mnoha okolnostem najednou, a že i angličtina jest krásným jazykem. Jest *mnoho různých* estetických zřetelů, jimiž se krása jazyka posuzuje.“ Dodejme, že při vzájemném hodnocení jednotlivých jazyků na základě měřítek zdánlivě obecně platných vnáší zpravidla hodnotitel návyky přinesené ze svého jazyka vlastního do jazyků cizích jako hodnoty kladné; rozdíly mezi jazykem vlastním a cizími pak je nakloněn hodnotit záporně.

Záležitost poněkud jiná je krása jazyka mateřského, třebaže se příslušníkům daného národního a jazykového společenství také jeví jako „přirozená“. Leč to, co se nám na mateřštině takto jeví, je jev velmi složitý, nikoliv jen estetický. Podstatou krásy mateřštiny, jak ji příslušníci každého národa pocítují, je citový (emocionální) vztah ke všemu, co je „naše“. Co se slovem „nás“ jako vědeckým termínem zejména v dnešním národopisu míní, objasnil P. Bogatyrev na lidovém kroji v knize *Funkcie kroja na Moravskom Slovensku* (Turč. Sv. Martin 1937, s. 59): „Celá struktura funkcí lidového kroje jeví se jako celek konstituující zvláštní úhrnnou funkci, odlišnou od funkcí jednotlivých, z kterých se struktura skládá. Tuto funkci označuje lid občas jako ‚nás kroj‘, což znamená jen funkci regionalistickou, nýbrž jakousi jinou, zvláštní, kterou nelze prostě přiřadit k ostatním, z nichž se struktura funkcí skládá. Všimněme si analogie s jazykem: mateřská řeč, stejně

jako kroj, má funkci struktury funkcí. Dáváme jí přednost před ostatními nejen proto, že ji pokládáme za prakticky nevhodnější k vyjadřování našich myšlenek, nejen proto, že se zdá nejkrásnější (ačkoli stejně jako náš kroj i mateřská řeč se ne vždy pokládá za nejkrásnější, nýbrž naopak i cizí řeč a cizí kroj mohou být pokládány za nejkrásnější pro svou exotičnost; podobně se i mateřská řeč a rodný kroj nemusí vždy jevit nejpraktičtějšími). Mateřské řeči a rodnému kroji dává se přednost jako nám nejbližším, a právě v tom je pocítována a projevuje se struktura funkcí [...] Rozbírámeli pojem ‚nás‘ kroj, pozorujeme, že se k němu mísí silně zdůrazněný emocionální prvek. Pokusme se o jeho rozbor: Pozorování života tzv. primitivů ukazuje, že u nich kroj těsně souvisí s nositelem. To pozorujeme na mnohých magických úkonech u rozličných evropských národů. Aby se na někoho zaúčinkovalo, používá se k takovému úkonu jeho vlasů, stop jeho nohou a *jeho oděvu*. Oděv jednotlivcův se tedy pokládá za téměř organicky spjatý s jeho osobou. A podobný je i poměr celého kolektiva k ‚našemu‘ kroji. ‚Nás‘ kroj je jednotlivým členům kolektiva tak blízký, jak je jim blízké i samo kolektivum.“

To, co zde praví etnograf, je pro nás velmi zajímavé. „Krása“ mateřštiny není, jak dokazuje jeho výklad, záležitost jen estetická, nýbrž je dána funkcí vyjádřenou slovem „nás“, která je všem funkcím ostatním, tedy i estetické, nadřaděna. Zároveň však je z výkladu etnografova zřejmo, že estetická funkce je s touto funkcí nadřaděnou zvlášť těsně spjata; dodejme, že těsnost jejich spojení může vyústit až ve zdání jejich totožnosti. Proto se nám také, jak již na začátku naší studie poznamenáno, *všechny* klady mateřštiny, všechny její schopnosti jeví jako esteticky žádoucí, jak je zřejmo ze všech téměř chval nebo obran mateřštiny. I u teoretiků, jakmile mluví o jazyce mateřském, projevuje se sklon podříditi všechny vlastnosti mateřštiny zřeteli estetickému; tak např. Jos. Durdík vyjadřuje se o pěstění mateřštiny takto: „Činí-li soustava jazyka též dojem velkého díla uměleckého, buď hvězdou naší při pěstování jeho krása. V kráse — dokládáme s důrazem opět — správnost jest obsažena“ (*Poetika* 2. vyd., s. 553). Krása mateřštiny není tedy jen záležitost estetická, nýbrž je dána citovým vztahem k rodnému jazyku a obdivem k jeho funkční mnohostrannosti.

Řekli jsme, že není jednotného ideálu jazykové krásy; není tedy ani jednotné, předem dané estetické normy. Lze však dále

tvrdit i to, že jedna a táž estetická norma je historicky proměnlivá. Závisí-li ráz estetické normy v daném jazyce na jeho povaze, musí se měřítko estetické dokonalosti, jímž norma je, měnit, jako podléhá změnám jazyk sám. Také rozlišení estetické normy podle jazykových funkcí, o němž byla výše řeč, nasvědčuje její proměnlivosti: závisí-li estetická norma na něčem tak pohyblivém, jako je cíl jazykového projevu, plyne z toho i její proměnlivost v čase.

To vše je celkem jasné bez dalších důkazů. Nás však hlavně zajímá otázka *zdokonalitelnosti* estetické normy. Může ráz proměn estetické normy být vzestupný? Oba krajní názory o podstatě estetického musí ovšem zdokonalitelnost estetické normy zamítat: ti, kdo vidí v esteticku naplňování předem daného ideálu krásy, mohou nejvýš připustit postupné přibližování se k němu a vzdalování se od něho; ti, kdo se vši důsledností tvrdí historickou proměnlivost estetické normy, nemají důvodu povyšovat jedno stadium jejího vývoje jakožto dokonalejší nad jiné; nemohou také klást dokonalost na počátek vývoje nebo na jeho konec, neboť vývoj jeví se jim jako nepřetržité dění bez zákonitého počátku a ukončení. Jsou však i různá stanoviska zprostředkující, z nichž jedno zaujímá např. Fr. Palacký v své *Krásovědě* (vydání L. Čecha ve *Fr. Palackého Spisech drobných* 3, Praha 1902, s. 166): „Není blud mysliti, že s postupováním člověčenství k vyšší dokonalosti také ideálové krásy zveličejí a zdůstojnějí; jakož toho svědectví v dějinách krásoumy opravdu nalézáme. Jestití zajisté vespolečnosti jakási mezi člověkem a ideály jeho, že obapolně jeden druhého zdokonaliti se usilují.“ Toto Palackého stanovisko je ovšem zřejmě bližší názoru o neproměnném ideálu než onomu o naprosté vývojové proměnlivosti normy: „Ale je tu také jistá meze, kteréž pravda i krása nepřestupují nikdy. Bytnost i příroda člověčí jest jedna i táž v kterýchkoli okolnostech času i místa [...] Jest tedy jistý prvotní základní tón v duši člověka, vyskytující se z jednoty ducha i těla, k jehožto zaznění každé srdce se ozývá, každá duše samovolně se pohybuje“ (tamtéž s. 167). Proměnlivost normy je Palackému, zdá se, synonymní s jejím zdokonalováním: cílem vývojového pohybu je mu i přes jisté omezení apriornosti estetického ideálu estetická dokonalost. Ačkoli naše vlastní pojetí podstaty estetické normy je velmi blízké způsobu, jakým ji Palacký vyvozuje z obecně lidského ustrojení (viz naši *Estetickou funkci, normu a hodnotu jako sociální fakty*, Praha 1936, s. 27n.), přece se na rozdíl od něho

v otázce zdokonalitelnosti estetické normy blížíme názoru, který klade všechny vývojové proměny estetického do stejné úrovně. Zdokonalení estetické normy není nám totiž cílem vývoje, ale dočasnou vývojovou fází, ke které dochází, kdykoli se esteticko, kolísající v svém pohybu neustále mezi pólem volnosti a zákonitosti, radikálně přiblíží k druhému z těchto pólů. Čím více se k němu přiklání, tím zřetelněji se rýsuje požadavek zřetelnosti a soustavnosti normy a roste zároveň i tendence k jejímu bezvýhradnému dodržování. Splňování tohoto požadavku jakož i uplatňování této tendence jeví se pak pozorovateli jako zdokonalování estetické normy. Pro svou dočasnost není také zdokonalení normy nikterak na závalu tomu, aby třeba hned v nejbližším vývojovém období nastal opačný výkyv směrem ke vnitřnímu uvolnění estetického.

Zdokonalování estetické normy, jak bylo právě vylíčeno, neděje se ovšem ve vývoji náhlým obratem, ale soustavným úsilím zabírajícím zpravidla delší vývojový úsek: „Přibývání krásy děje se po celá pokolení; vzdělaná a jemnosluchá společnost v Itálii mívala odedávna pozor na libé vyslovování a tudíž za několik století vytvářela se mluva vlaská k nynější své ladnosti“ — praví o dlouhodobosti estetického zdokonalování jazyka J. Durdík v své *Kalilogii* (s. 53).

Správně upozorňuje tento výrok také na nutnou účast celého jazykového společenství, nebo aspoň vedoucí jeho části při snáhách o estetické pěstění jazyka; vycházit norma již samou svou podstatou, jak výše poznamenáno, z obecného konsenzu. Národním dokladem může nám v této věci být estetické pěstění francouzštiny v 17. stol. Zde byla společnost scházející se u dvora a v literárních salónech zřejmě rozhodujícím činitelem. Kodifikaci estetických norem jazykových ovšem provedl Vaugelas, „první teoretik, který jazykové jevy hodnotí ze stanoviska estetického“; ten však sám prohlašuje za jedině správný „způsob, kterým se vyjadřuje nejlepší část královského dvora a který je ve shodě s nejlepšími současnými autory“ (Vl. Buben v *Slovu a slovesnosti* 2, 1936, s. 173).⁶⁾ Podobný smysl má i Boileauova rada básníkům: „Studujte dvůr a poznejte město“ (viz J. Kopal, *Literární teorie Boileauova*, Praha 1927, s. 51). Opačný důkaz podávají některé výstřelky jazykové kultury české v 19. stol.: v nedostatku předběžného

6) Totéž v Bubnově spisu *Studie o moderní francouzštině*, 1938, s. 54.

konsenzu rozhodovaly zde totiž občas osobní estetické záliby, činící si nárok, aby byly přijímány za obecně uznaná pravidla. Tyto osobní záliby ukázaly se však bez obecného konsenzu bezmocnými; ohrožovaly toliko klidný rozvoj jazykové kultury. Pregnantně odhalil jejich nedostatky Fr. Palacký v polemice proti Fr. Trnkovi žádajícímu, aby se do spisovné češtiny přijaly některé formy z mluvy moravské: „Nářečí moravského, jenž by totiž po celé Moravě panovalo, tak málo tuším se najde, jako i slovenského, u všech totiž Slovákův stejně užívaného. Které tedy z těch forem, od sebe rozdílných, mají se přijímati do spisovné češtiny? [...] Řekne snad p. Trnka, aby se přijaly ty, které jsou nejurčitější a nejlibozvučnější; ale kdo to rozsoudí, když kolik hlav, tolik vznikne asi rozdílných o tom smyslův? P. Trnkovi kupř. formy *činió, myslíó* ve třetí osobě počtu množného nejlépe se líbí; jiným *činiá, myslíá*; jiným zase *činijou, myslėjou*, a opět jiným *činíja, myslíja* lépe líbiti se budou: kdo ten spor mezi nimi rozhodne?“ (Fr. Palackého *Drobné spisy* 3, s. 632). Palacký obviňuje Trnku z libovůle při pěstění jazyka. K bezuzdnému uplatňování osobních zálib dochází ovšem nejspíše právě v otázkách estetických, avšak v daném případě není hlavním viníkem oprávně, jenž se jako mnozí před ním i po něm pustil do svévolného (a zároveň neúspěšného) rozhodování o estetickém zdokonalování češtiny, nýbrž nedostatek obecného konsenzu o věcech jazykové krásy. Ten byl v Čechách pocítován po celé 19. stol., v jehož druhé polovině se projevoval estetickou zvrůlí „brusů“; hlavní jeho příčina vězela, jak rozpoznává Durdík (*Kalilogie*, s. 32n.), v nevyvinutosti českého života společenského, jeho orgánů a forem; Durdíkovi se také zdá právem nenormální, že starost o estetické zdokonalování jazyka je zůstavena toliko teoretikům: „Mužové jako Kampelík, Vinařický a jiní obrali si krásu jazyka za své studium, a pěstovali ji dle zvláštních intencí svých. Tak podivné a mimořádné jsou poměry naše, že teoretickými pokusy musila ‚výbornost‘ mluvy dokazována být proti nájezdným pochybnostem praktického života.“

Estetické zdokonalování jazyka je tedy záležitost obecného konsenzu. Proto také se dokonale vypracované estetické normování jazyka stává poutem osobitosti. Je známo, jak velká omezení ukládala po této stránce francouzština 17. a 18. století a jak revoluční byl počín romantiků, kteří jazyk zčásti z těchto pout osvobodili. Pravíme „zčásti“, poněvadž jazyk, který se jednou během

svého vývoje k estetické dokonalosti, tj. k přesnosti a systematickosti estetické normy, vypracoval, nese trvalé stopy toho i ve vývoji dalším. Netřeba vypočítávat výhody, jež takováto trvale získaná estetická dokonalost jazyku přináší; delším trváním se však mohou výhody zvrátit v pravý opak. Dokladem toho je opět francouzština: „Koncem 18. a během 19. století vlivem nových sociálních a politických poměrů mění se [ve Francii] také podstatně jazyk hovorový [...] Tím však vznikl značný rozdíl mezi tradičním jazykem spisovným a řečí mluvenou, jejíž odchylné vazby se pak přenášejí do písemného vyjadřování. Někteří puristé vidí v tom příliš velké nebezpečí pro jazyk spisovný a ve snaze, aby uchránili jeho neporušenost, hlásají, že pouze řeč mluvená se má volně vyvíjeti, kdežto pro potřebu spisovnou má sloužiti tradiční jazyk, který se nebude dále měniti a stane se jazykem mrtvým. — Něco podobného znamená ovšem úplné popření jazyka v jeho funkci výrazové i sdělné [...] sám Meillet přiznává, že ‚jen ten, kdo si není vědom všech nesnází, může se beze strachu odhodlat k napsání několika francouzských řádek‘“ (Buben v *Slovu a slovesnosti* 2, s. 175 a v uv. sp. s. 63). Je ovšem pravda, že daleko ne všechny normy, kterými se moderní francouzština cítí spoutána, jsou estetického rázu, ale nesmíme zapomenout na převážnou účast, kterou při jejich vzniku v 17. století měla normalizace estetická: Vaugelas, nejvýznačnější gramatik té doby, jenž v svém díle uzákonil úzus dobré společnosti, „hodnotil jazykové jevy ze stanoviska estetického“ a „při výběru z dvou možných vazeb řídil se v první řadě svým instinktem estetickým“ (Buben l. c., s. 173 a 55). — Může-li se dokonalé vypracování estetické normy v jistém jazyce stát závadou dalšímu vývoji, je tím konkrétně prokázáno, co jsme již výše teoreticky tvrdili, že totiž estetická dokonalost není konečný cíl vývoje, nýbrž jedna z přechodných vývojových etap, která se popřípadě ve vývoji téhož jazyka může několikrát v různých podobách a za různých okolností opakovat.

Období, v kterých tendence k estetickému normování jazyka dosahuje vrcholu, bývají nazývána klasickými, tendence sama pak *klasicismem*. V evropských jazycích počínaje humanismem bývala snaha o dokonalé estetické normování jazyka spojována s jeho přimknutím k estetické tradici antické; odtud dvojznačnost slova „klasicismus“ a většiny slov s ním soukmenných. Svou podstatou je ovšem tendence k estetické dokonalosti jazyka svébytná a vy-

skytuje se i v jazycích, které nikdy nevěšly ve styk s antickou kulturou, např. v čínštině. V literární historii bývá také uplatňován protiklad mezi klasicismem a romantismem; ten má ovšem jen oprávnění historické, nikoli obecné, týká se určitého bodu vývoje literárního a také jazykového na rozhraní 18. a 19. stol.; jeho zobecňování znamená proto určité nebezpečí. Poněvadž se materiál, který nám je přímo přístupný, týká klasicismu evropského, nemůžeme se zcela vyhnout obtížím vyplývajícím z přílišné mnohoznačnosti terminologie; proto na ně aspoň předem upozorňujeme.

Klasicismus, jsa vrcholem estetického zdokonalování jazyka, vyhledává co nejsilnější závaznost a co největší obecnost normy. Při těsném vztahu estetické funkce k ostatním, o kterém byla již několikrát řeč, je ovšem přirozené, že zdůrazněné estetické normování je provázeno silnou normalizací i po jiných stránkách, např. po stránce logické nebo gramatické výstavby. Estetická norma stává se tak organizujícím činitelem, jenž zjednává a udržuje rovnováhu mezi všemi ostatními normami a funkcemi; odtud zdání její nadřazenosti nad nimi. V obdobích klasičnosti bývá přímo formulován a zároveň i esteticky zdůvodňován požadavek rovnováhy mezi všemi druhy norem a funkcí. Obecně, ve vztahu ke všem lidským činnostem, nikoli jen k jazyku, vyjádřil tento základní požadavek klasicismu Palacký (l. c., s. 73): „Člověk přirozenou bytností svou všudy po pokoji dychtí, čili po harmonickém složení sil našich, které do činnosti uvozujeme. Naše tělesné, rozumné a mravné bytí žádá harmonického pokoje [...] Ideál krásy citný vše, což náture vyhledává a čeho k citu blaženosti potřebí, v sobě obsahovati musí. Rozmanitost, skladnost, živost, příjemnost, ušlechtilost, samostatné bytí a důstojenství, a pak shodnost s rozumnými a mravnými zákony; slovem musí býti výraz celého přirození člověčího v úplné jeho vzdělanosti a v dokonalém požívání.“ Týž smysl má i jiný výrok Palackého (l. c., s. 75): „Krásy jest brána k rozumnosti a vůli, jest poupě, z něhož vynikají květy ducha, jest sen, z něhož procítáme ku pravdě a ctnosti, jest centrum čili indiferenci všech mocí našich, z ní jen jednotlivými vystřelujícími paprsky.“

To, co zde Palacký praví, týká se ovšem celého člověka, jak si jeho ideál klasicismus představuje; není však nesnadno promítnout si tento ideál do oblasti jazykové. Najdeme ostatně i výslovnou jeho aplikaci u francouzského teoretika slohu z 18. stol. Buffona

(*Discours sur le style*, vyd. H. Guyot, Paris 1920, s. 16): „Dobře psát znamená i dobře myslit i dobře cítit i dobře vyjadřovat; je tedy k tomu třeba ducha, citu i vkusu. Sloh předpokládá jednotné působení všech duševních schopností: myšlenky tvoří základ slohu, harmonie slov k nim toliko přistupuje a závisí na smyslové vnímavosti: stačí mít trochu sluchu, abychom se vyhnuli nesouzvukům, a mít sluch vycvičen četbou básníků a řečníků, abychom mechanicky dovedli napodobit básnický rytmus a řečnické obraty.“ Z tohoto výroku mohlo by se ovšem zdát, že sice Buffon pojímá sloh jako rovnováhu všech funkcí a norem, ale toliko mimoestetických, kdežto estetickou funkci a normu že k nim přiřazuje jako cosi vedlejšího, přidaného. To však by bylo nedorozumění, neboť estetičnost je podle Buffonova pojetí prosyceno *vše* v jazykovém projevu, tedy i to, co Buffon nazývá „základem“ slohu; další citát (uv. sp., s. 18) dosvědčuje to zřetelně: „Krása slohu vyplývá jen z nesčetného množství pravd, kterými je prosycen. Všechny intelektuální krásy, které v něm jsou obsaženy, všechny vztahy, z kterých se skládá, jsou zároveň pravdami stejně užitečnými jako ony, které tvoří vlastní téma projevu a možná dokonce, že ještě dražší.“ Najdeme dokonce u Buffona výrok, naznačující, že „dobrý“ sloh je důležitější než to, co se jím vyjadřuje (uv. sp., s. 26): „Poznatky, fakty a objevy lze snadno vyjmout z původní souvislosti, ba získávají dokonce, jsou-li přeneseny z knihy psané špatně do knihy psané dobře; sloh naproti tomu nemůže být přenášen a také se nepoškozuje trváním: je-li vznešený a ušlechtilý, bude jeho původce předmětem obdivu po všechny časy.“ — Rovnováha všech funkcí a norem je tedy hlavním příznakem klasicismu, a organizátorem této rovnováhy je norma estetická, která nepřipouští, aby se některá z ostatních funkcí uplatňovala na úkor ostatních. Odtud také sblížení funkce a normy estetické s funkcí a normou intelektuální, uplatňované v klasicismu velmi důrazně. „Není krásy mimo pravdu,“ prohlašuje Boileau (v 9. „Epištole“) a v nejrůznějších obměnách mnohonásobně opakuje toto tvrzení (doklady viz u J. Kopala v *Literární teorii Boileauově*, Praha 1927, s. 36 a 41). Je to proto, že intelektuální funkce jakožto protiklad dezorganizující funkce emocionální podporuje rovnováhu, které si žádá estetično normované.

Jako důležitý znak estetického normovaného vůbec uvedli jsme výše tendenci k přesnému rozlišování jednotlivých funkčních ja-

zyků. Do klasického písemnictví se tato tendence promítá jakožto přesné vzájemné oddělování literárních druhů, neboť každý literární druh představuje i jistý funkční odstín jazyka. Je známo, do jakých podrobností vypracoval klasicismus druhový kánon; v té věci stačí dovolat se Boileauova *Art poétique*. Druhová rozloha, které klasicismus věnuje pozornost, neomezuje se však jen na písemnictví krásné, nýbrž zabírá písemnou tvorbu v celém jejím rozsahu; toto pěstování nejrozmanitějších druhů má za hlavní účel funkční obohacení jazyka. To vystihl skvěle J. Jungmann v rozpravě *O klasičnosti v literatuře vůbec a zvláště české* (cit. podle výboru A. Nováka, *Literatura českého klasicismu obrozeného*, Praha 1933, s. 15n.), kde se praví: „Doba klasické literatury a jazyka nepovstává jedním nebo druhým spisovatelem vynikajícím, ani vzděláváním prospěšným jednoho nebo druhého pole literatury, např. básnictví, anobř znamenitým množstvím spoluvěkových výtěžných původních hlav a zdařilým vzděláváním všech, anebo skoro všech hlavních forem spisovatelských — básnictví, prostomluvy a řečnictví.“ — „Duchovní vzdělanost národu, visící od plození um a věd, má-li k dokonalejšímu jazyka patrně přispívati, žádá, aby mezi umami obzvláště básnictví a řečnictví, a mezi vědami libomudrctví a dějepisectví kvetlo.“ — „Žádný jazyk v celém okrese svém klasičným nazván býti nemůže, které toliko básníky a řečníky, ne pak i libomudrce a dějepisce v řadu svých klasiků počítá.“ Klasicismus vklíní tedy básnictví těsně do celkové oblasti spisovného jazyka, kterou člení v jednotlivé druhy, tj. funkční odstíny jazykové, bez ohledu na to, patří-li tyto druhy do básnictví či nikoli. Tato „nivelizace“ je přirozený důsledek okolnosti, že esteticky normované potlačuje individuální zbarvení jazykového projevu a že naopak zdůrazňuje nadosobní rozlišení jazyka ve funkční útvary a jich odstíny.

Je nyní načase položit otázku, jakým způsobem zachází klasicismus se souborem prostředků, jež mu jazykový systém poskytuje, tedy s vnitřní výstavbou jazyka. Vyjděme opět z přímých svědectví těch, kdo klasicismus pocítovali bezprostředně. Bohatě poučení nám i zde podá Buffon: „Sloh je jen řád a rytmus (mouvement), jež autor uloží svým myšlenkám. Sepne-li je úzce a těsně, sloh se upevní, zesílí a zpřesní; je-li však sled myšlenek pomalý a jsou-li spojovány jen nahodilými vztahy slov, třeba sebevybranějších, bude sloh roztržštěný, uvolněný a vleklý“ (uv. sp., s. 11).

— „Záměr autorův může být vycítěn jen z nepřetržité souvislosti, z harmonie vzájemných vztahů mezi myšlenkami, z postupného jich rozvíjení, z neustálého stupňování, ze stejnosměrného sledu, jež každé přerušování rozbíjí nebo zpomaluje“ (s. 12). — „Nic neporušuje více živost slohu než touha po stálém překvapování neočekávanými nápady; nic se víc nepřiči jasnosti, která má být jednotlivá a stejnoměrně pronikat celým dílem, než jiskření vzházející z násilných vzájemných nárazů slov, které nás oslní jen na chvíli, zanechávajíc po sobě tmu“ (s. 14). — „Nic není ve větším rozporu s přirozenou krásou, než namáhá-li se autor vyjadřovat věci běžné a obecné způsobem zvláštním a honosným [...] Touto vadou trpívají duchové kultivovaní, ale neplodní; mají nadbytek slov, ale žádné myšlenky; obrábějí tedy slova a domnívají se, že nově spojili myšlenky, když zmontovali větu, a že očistili jazyk, když jej zkazili pokřivujíc významy slov“ (s. 14–15). I při výkladu zcela nenásilném vyplývá z těchto výroků zřetelně, že hlavním předmětem zájmu pro klasicismus je *věta*, jakožto jazykový prvek udržující významovou souvislost, a to věta nikoli jen jako jev gramatický, ale i jako celek významový, rytmický, intonační a eufonický. Zároveň jeví se zde i jistá obava před *slovem* jako prvkem rozdrobujícím souvislost a vnašejícím do jazykového projevu nebezpečí nahodilosti, obava zcela odůvodněná při klasické zálibě v řádu.

Obrátme nyní zřetel ke každému z těchto prvků zvlášť. Proč zdůrazňuje klasicismus výstavbu větnou? Všimněme si esteticky nejnoremovanějšího větného útvaru, jež dějiny evropského slohu znají, totiž *periody*. Tento výtvar klasický v nejvlastnějším slova smyslu, protože antický, jest celek v sobě uzavřený, pevně rytmicky i intonačně skloubený, v němž si jednotlivé části navzájem odpovídají. Je však zároveň i celkem významovým: „Konec periody, označený slohovou formou, má býti též koncem myšlenky. Patrně, že nesmí býti formálním koncem myšlenka přerývána, ani [...] nesmí být skončena dříve, než se skončí perioda“ (Fr. Novotný, *Eurytmie řecké a latinské prózy* I, s. 43). „Charakteristickou známkou periody jest sevřenost, conclusio [...] Myšlenka má zůstat až do konce neúplná, aby se tím vzbuzovalo napětí, jehož uspokojení a uvolnění jest zůstaveno konci; v tom záleží uzavření onoho kruhu, který jest charakteristicky připomínán samým názvem ‚periodos‘“ (tamtéž, s. 149). Z estetického normování vzešel zde

tedy větný útvar zároveň i dosti abstraktní, aby dovedl pojmuti jakýkoli význam, i dosti nosný, aby dovedl významu vnutit tvar, rozčlenit jej. Vidíme tu normované estetické při stejné práci, při jaké jsme je zastihli již několikrát: pomocí větného rámce organizuje svět hodnot mimoestetických představovaný konkrétními větnými obsahy, stejně jako uvádělo v rovnováhu mimoestetické funkce a normy nebo rozhraničovalo navzájem jednotlivé funkční jazyky a jejich odstíny. I zde se jeví vrcholným principem řádu, právě pro svou kvalitativní neurčenost plynoucí ze zápornosti estetická vzhledem k funkcím a normám ostatním. Zároveň se i zde normované estetické uplatňuje jako živel odosobňující: větný rámec periody, esteticky přísně vázaný, omezuje značně svobodu mluvčího při osobitém formování věty. Vše to činí větu pro klasicismus základním jazykovým prvkem, z kterého vychází při svém působení na jazyk.

Odkud však pramení nedůvěra klasicismu k slovu? Viděli jsme již, že soudobý teoretik klasického slohu vidí v slově prvek porušující řád slohové výstavby a že vytýká jeho nahodilost. Tato nahodilost slova vzhledem k jeho zařazení do jistého kontextu má svůj pramen v tom, že slovo jakožto nejmenší významová jednotka zachovává si plný význam i mimo kontext, jako prvek lexikální. Vstupující do kontextu jsou slova svým okolím významově určována, přesto však na základě své významové plnosti, jež nemůže být zvládnuta v celém svém rozsahu daným užitím, vstupují podle vzájemných souvislostí zvukových, významových a věcných i v takové vzájemné vztahy, které nejsou kontextem předurčeny, ba dokonce se s ním občas ocitají i v rozporu. Těmito vztahy působí na sebe slova vzájemně; je-li větná stavba oslabena, může dojít i k tomu, že se významové vztahy mezislovné zmocní nadvlády a soudržnost kontextu je pak vydána všanc jejich nahodilosti. Tím však jeví se slovo jako živel rozkládající abstraktní větný rámec a uvolňující cestu individuální slohové rozmanitosti. Postoj klasicismu vůči lexiku je proto omezující; slohový řád se udržuje tím, že se mnoho slov ze spisovného užívání vylučuje, ta pak, která zbývají, jsou co možná významově zobecňována a zabstraktnována. Důvody, které se uvádějí pro vylučování nežádoucích slov, jsou převážně estetické; tak např. francouzský klasicismus rozeznává slova „vznešená“ a „nízká“ (nobles — bas, srov. Buben na uv. místě, s. 173); někdy bývá dokonce „nízkost“ stavěna v proti-

klad k poetičnosti, tak Boileau poznamenává o jakémsi výrazu, že „je nízký a nikterak poetický“ (viz Kopal v uv. sp., s. 52). Převážně zákazový ráz estetického normování uplatňuje se tedy na stránce lexikální nad jiné zjevně. Romantická revoluce mířila, jak známo, hlavně právě proti tomuto omezení slovního výběru estetickým normováním klasicismu. Ve své slavné *Odpovědi na obžalobu* (*Réponse à un acte d'accusation, Contemplations* 1, č. 7) praví o tom V. Hugo: „Slova vznešeného či nízkého původu žila roztržena v kasty [...] Tehdy jsem přišel jako násilník a zvolal: ‚Proč jsou některá slova vždy v popředí, jiná v pozadí [...] Nasadil jsem zastaralému slovníku červenou čapku. Nebylo už rozdílu mezi slovy urozenými a neurozenými.‘ Romantismus vyzvedl tedy slovo proti větě, ale tím rozbil i normu a postavil proti zákonitosti náhodu, proti obecnosti jedinečnost. Možno provést i důkaz opačný: když totiž ve Francii na rozhraní stol. 19. a 20. vznikla „škola románská“ hlásající návrat ke klasické „rovnováze a harmonii v myšlence i ve slohu“ (E. Raynaud), stává se jedním z hlavních bodů jejího programu právě opět přezkoumání a přehodnocení vzájemného poměru mezi slovem a větou, a to ve prospěch věty. Charles Maurras, jeden z předních básníků této školy, praví: „Před Chateaubriandem bylo slovo abstraktní znak, který pozbýval abstraktní povahy jen opravdovou náhodou; tato náhoda nebyla příliš ceněna a nejevila se snaha učinit ji pravidelnou, ba ani příliš častou; byl to doslova šťastný nálezný, který sice potěšil, ale na nějž se příliš nemyslilo, neboť ztrácí půvab nahodilosti, pozbývá i ceny. Slovo-skutečnost, slovo-barva, slovo-vůně, slovo-vjem, slovo-předmět mohlo vplynout do pera hrou nebo náhodou, ale nebylo nikterak účelem slohu. Teprve Chateaubriand dodal mu této nové důstojnosti [...] Před ním byly v popředí syntax a sloh; jeho vlivem se však dostaly do pozadí, ustoupivše slovníku“ (cit. podle studie P. Constance *Charles Maurras et le romantisme* v knize *Un débat sur le romantisme*, Paris 1928, s. 187n). Snahou románské školy bylo obnoviti „zákon úměrnosti, záležející ve formách, jejichž věčnou krásu utvrdila staletí“ (R. de La Tailhède, *Présentation de l'école romane*, tamtéž s. 153); to znamená, že slovo mělo být opět odsunuto do pozadí a ukázněno normou, věta pak měla být znovu povýšena na vedoucího slohového činitele.

Jako slohový prvek podléhá tedy slovo v klasicismu přísné kázi: čím neočekávanější a individuálnější, tím více je obáváno, ne-

bot klasicismus krajně omezuje svobodu pojmenování. Za nebezpečná jsou pokládána zejména pojmenování obrazná, která na sebe strhují pozornost a ohrožují architektonický řád větné výstavby neovladatelnými asociacemi, jež vyvolávají, i nepředvídatelnými vztahy, jež navazují s okolními slovy; je známo, do jaké míry dovede básnický obraz zabarvit široký sousední kontext. Proto dbá slohové zákonodárství klasicismu bedlivě, aby byl obraz zneškodněn; pod tlakem této kázně se obrazné pojmenování často odkrevňuje v pouhou perifrázi. Jako doklad, jakým způsobem klasicismus na obrazovost v jazyce nazírá, lze uvést slova Blahoslavova z *Gramatiky české* (cit. vyd. s. 224): „Ty jsou metaphory nejlepší, kterých se již mnoho od lidí vůbec užívá, usitatae, ješto, by metaphory byly, málo lidí tomu rozumějí, ale jakoby vlastní slova a phrases byly, tak se toho užívá: nebo vešly již lidem v zvyk. Jako kdyby některému mládenci řekl: Obětuj Pánu Bohu květ mladosti své, tj. vynalož na to svůj mladý a ušlechtilý věk, aby v něm Pánu Bohu sloužil a v tom léta svá strávil [...] Nebo jaký užitek z pěkné řeči, když se jí nerozumí?“ Otrělost, obvyklost, blízkost pojmenování neobraznému, „vlastnímu“ — takové jsou požadavky kladené klasicismem na pojmenování obrazné; vymítá se jimi jeho nahodilost a jedinečnost, příznaky to estetična nenormovaného, vždy hotového procitnout. Příkaz nesmí ovšem být zcela ztotožňován se slohovou praxí: slyšeli jsme od obou francouzských teoretiků klasického slohu, Buffona i Murrase, že i v nečistším klasickém slohu propuká občas „jiskření“ a objevují se „šťastné náhody“, tj. pojmenování nová a neočekávaná. A skutečně najdou se i v klasickém slohu obrazy neobyčejné intenzity, zmohutnělé právě silou odporu, který jim bylo překonat.

Shrňme nyní, co jsme dosud řekli o estetičnu nenormovaném a normovaném, zejména pak o úkolu připadajícím každému z nich v celku jazykového dění. Základní úkol estetična *nenormovaného* je působit proti automatizaci mluvního aktu, vždy znovu jej individualizovat jak vzhledem k osobnosti mluvčího, tak vzhledem k jedinečnosti situace jazykové i mimojazykové, z kterých mluvní akt vzchází. Bránit automatizaci mluvního aktu, napomáhá nenormované estetično k udržení a obnovování styku mezi subjektem a jazykovým systémem, jakož i mezi jazykovým systémem a skutečností. Dále udržuje nenormované estetično spojitost mezi jed-

notlivými funkčními útvary jazykovými tím, že působí jejich vzájemné prolínání. Zabraňuje také automatizaci pojmenování vyvolávajíc v život pojmenování stále nová i pro věci již pojmenované — odtud také blízký vztah mezi estetičnem nenormovaným a slovem jakožto jazykovým prvkem dodávajícím pro pojmenování materiál. Čím více převažuje při pojmenovacím aktu estetická funkce, tím jedinečnější, tj. omezenější jen na daný případ je pojmenování z něho vzcházející — odtud těsná souvislost mezi estetickou funkcí a pojmenováním obrazným. Jsou ovšem i obrazná pojmenování postrádající estetické složky již při svém vzniku (např. obrazné termíny technické), ta však jsou také tvořena bez nároku na jedinečnost a mění se hned při svém vzniku v pojmenování vlastní. Působením estetična se při aktu pojmenovacím stále obnovuje napětí mezi řečí a skutečností. Právě-li básník (J. Durych, *Toulky po domově*, Praha 1938, s. 30), že „metafora je vítězný prapor, zatknutý na ztečené tvrzi“ a že „pravé jméno [...] jako čarodějný vysvobozující výkřik ničí zlé síly“, charakterizuje tím, obrazně sice, ale obecněji, než míní sám, účast pojmenování esteticky motivovaného na udržení napětí mezi skutečností a jazykem. Estetično nenormované podporuje konečně v jednotlivci i společnosti zálibu v stálých proměnách jazyka; konstatovali jsme výše jeho účast při šíření jazykové módy a nadhodili jsme otázku, do jaké míry lze z ní analogicky soudit na působení estetična při šíření jazykových změn trvalých.

Přecházíme k estetičnu *normovanému*: osobitost úkolů, které mu v jazykovém dění připadají, prokazuje nejlépe jeho odlišnost od estetična nenormovaného. Je-li úkolem estetična nenormovaného mluvní akt individualizovat, podporuje estetično normované *obecnost* způsobů vyjádření, tj. nezávislost jejich na osobnosti mluvčího, i jejich *formálnost*, tj. nezávislost na přechodné jazykové i mimojazykové situaci a na konkrétní obsahové náplni. V souvislosti s tím směřuje normované estetično k stabilizaci jazyka, kdežto estetično nenormované zastává spíše úkol iniciátora nebo aspoň průvodce jazykových proměn. Vede-li estetično nenormované ke směšování funkčních útvarů jazykových i celých jazyků, nutí normované estetično na rozdíl od něho k zřetelnému vzájemnému oddělování a rozhraničování jich. Estetično normované udržuje také rovnováhu mezi jednotlivými funkcemi jazykového projevu: zmírňuje, na rozdíl od nenormovaného estetična,

funkci emocionální, ohrožující řád, a podporuje proti ní funkci intelektuální jakožto udržovatele kázně, ochránce před nahodilostí. I ve vnitřní jazykové výstavbě osvědčuje se esteticko normované jako činitel rovnováhy; ukázně hláskový sled a intonaci libozvučností, slovní výběr omezením, syntaktickou výstavbu abstraktněním i odosobněním větných vzorců. Přitom staví do popředí prvky udržující významovou a logickou souvislost podřizující jim ony, které ji porušují.

Takový je celkový obraz, jež poskytuje srovnání jazykového esteticko nenormovaného s normovaným. Nejde však tu o dvě kategorie, které by se navzájem vylučovaly, nýbrž o dva navzájem protikladné aspekty téhož postoje člověka k soustavě znaků, kterou jest jazyk — to bylo naznačeno již v úvodě naší studie. V esteticko nenormovaném, jak také již řečeno, je vždy, byť mnohdy i jen potenciálně, obsažena tendence k normování, a naopak zase nemůže být nikdy zcela potlačena v esteticko normovaném nespoutanost estetické funkce, vlastní esteticko nenormovanému. Jeví se nám tedy tyto dva aspekty esteticko jako dvě navzájem protikladné síly, jež stále zápasí o nadvládu bez úplného vítězství kterékoli z obou stran; vztah mezi nimi může být označen jako polarita, jinými slovy: esteticko nenormované a normované tvoří spolu v jazyce (i všude jinde, kde se vyskytují) dialektickou antinomií, jež je současně spíná i rozlučuje.

Dynamika této antinomie uplatňuje se v jazyce bez ustání, nejen v takových případech, kdy jazykový projev k estetickému účinku převážně směřuje, jako je tomu v básnictví. O jazyce básnickém bude pojednáno zvláště. Dříve však než k němu přistoupíme, projdeme ještě jednou se zřetelem k esteticko celou stupnicí jazyka od konkrétního jazykového projevu až ke zcela abstraktnímu gramatickému systému. Řekli jsme již výše a častěji zdůrazňovali, že nespoutaná estetická funkce, kterou nazýváme esteticko nenormovaným, je těsně spjata s aktuální *promluvou*. Kdykoli se estetická funkce projeví ve svém „čistém“ vidu, vždy posiluje odstín jedinečnosti a neopakovatelnosti, jsouc tak v souhlase se samou podstatou promluvy. Přijímá-li však esteticko tvářnost řádu, stává se esteticko normovaným a přesahuje z oblasti aktuální promluvy do oblasti konvencí, nadřazených jednotlivým promluvám a nazývaných úhrnně *mluvou*. Na cestě mezi jedinečnou promluvou a obecně platnými konvencemi mluvy nachází se oblast pře-

chodní, ovládaná sice též jistými pravidly, ale závaznými jen pro jediné individuum; je to oblast *mluvy individuální*. V té se esteticko sice jeví jako systemizované, ale nikoli jako zbavené své jedinečnosti — jeť spjato s jedinečnou osobností —, a proto individuální mluva náleží po stránce estetické ještě do oblasti esteticko nenormovaného. Teprve mluva nadindividuální činí z esteticko esteticko normované: ona stránka jazykového projevu, která náleží do oblasti nadindividuální mluvy, podléhá estetickému normování. Avšak ani nadindividuální mluva není vrcholem jazykové abstrakce: nad ní prostírá se oblast „úplného a souvislého jazykového systému“, jež bývá označována jako „langue“ (Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*). Přestože může být jednotlivých prostředků, jež jazykový systém poskytuje, využito v promluvě i v mluvě esteticky, je „langue“ sama, jakožto systém, esteticky indiferentní, neboť není zvláštního druhu estetických norem, které by jí odpovídaly. I tehdy, kdyby některá estetická norma přešla z mluvy do langue (srov. sentenci „idealistické filologie“: „Nihil est in syntaxi, quod non fuerit in stilo“), změnila by se ipso facto v normu gramatickou, esteticky irelevantní, a jen porušení její mohlo by být pocítováno esteticky, nikoli její přesné dodržení. Proto lingvistika v užším slova smyslu, jakožto nauka o gramatickém systému a jeho imanentním vývoji, nenaráží na své cestě na jazykové esteticko, pokud si ovšem neklade otázku účasti promluvy a mluvy při motivaci vývojových proměn gramatického systému. Ta věc však nikterak neoslabuje velký význam jazykového esteticko pro opačný pól jazykového dění, mluvu a promluvu.

Přistupme nakonec k otázce *esteticko v jazyce básnickém*. Tento jazyk, jak již uvedeno, je osobitý funkční útvar, v kterém na rozdíl ode všech funkčních jazyků ostatních estetická funkce směřuje k nadvládě. Žádný jazykový projev není ovšem omezen na funkci jedinou, a tím spíše platí to o takovém, kde dominuje funkce estetická, poněvadž tato funkce, jsouc dialektickým popřením všech ostatních, postrádá vnějšího cíle, který by ji kvalitativně od ostatních odlišoval; je proto méně než kterákoli jiná schopna úplně zastínit a přehlušit funkce souběžné.

V čem tedy záleží ono převládnutí estetické funkce, které pokládáme za charakteristické pro básnický jazyk? Znamená snad tato nadvláda bezvýhradné estetické využití *všech* složek jazykového projevu? To by ovšem mělo za následek potlačení všech funkcí

ostatních ve prospěch jediné funkce estetické; prakticky však k tomu dojít nemůže, protože estetické účinnosti může kterákoli složka nabýt jen svou odlišností od složek ostatních, tzv. *aktualizací*; aktualizace vzniká tím, že se daná složka nějak, nápadněji či méně nápadně, odchýlí od běžného úzu. Kdyby si však na odlišnost činily nárok složky všechny, přestala by být odlišností. Není proto myslitelná současná aktualizace všech složek. I v jazyce básnickém je vždy k estetické účinnosti přivedena jen část jich, někdy větší, jindy menší; tyto kvantitativní výkyvy však nic nemění na tom, že nadvláda estetické funkce v básnictví nemá co činit s *počtem* složek aktualizovaných. To, čím se básnický jazyk po stránce estetické osobitě vyznačuje, je věc jiná: básnické dílo tvoří totiž složitou, avšak jednotnou estetickou strukturu, jejímiž součástmi se stávají všechny jeho složky, ať aktualizované, či neaktualizované, i jejich vzájemné vztahy. Tím se básnické dílo liší od jakéhokoli projevu sdělovacího, kde jsou esteticky relevantní vždy jen složky aktualizované. Nadvláda estetické funkce v jazyce básnickém záleží tedy na rozdíl od jazyka sdělovacího v estetické relevanci promluvy jako celku.

Jsouc strukturou, tedy celkem nedílným, jeví se básnické dílo jako *estetická hodnota*, jev komplexní, zároveň jedinečný i zákonitý. Jeho jedinečnost je dána právě nedílností složení, jeho zákonitost pak vzájemným vyvážením vztahů mezi složkami; jakožto jedinečné je básnické dílo neopakovatelné a nahodilé — jakožto zákonité činí si však nárok na obecné a trvalé uznání. Každá básnická (a vůbec umělecká) hodnota je s tímto nárokem vytvářena; na tom nic nemění okolnost, že — stejně jako jiné druhy hodnot — podléhá i ona proměnám. Z vylíčené povahy estetické hodnoty plyne i zvláštní poměr básnického jazyka k estetickému nenormovanému a normovanému. Jazyk básnický není totiž plně opřen o žádný z obou těchto pólů estetická: s estetickým nenormovaným pojí jej sklon k jedinečnosti, s estetickým normovaným nárok na neproměnnost. Proto každý pokus spojit básnictví bezvýhradně s jedním z obou těchto pólů je nutně jednostranný a nese v sobě zárodek svého popření. Protiklad mezi estetickým nenormovaným a normovaným, potenciálně přítomný všude, kde se v jazyce (i jinde) vyskytne estetická funkce, je v básnictví (a v umění vůbec) vypjat k nejvyšší možné intenzitě. Vývoj básnictví po stránce umělecké je tedy vybudován na vnitřním dialektickém napětí

estetická: kolísá stále mezi náhodou a zákonem, mezi jedinečností a neproměnnou obecnou platností, mezi nenormovaností a normou. Proto také nemůže být básnická hodnota ztotožňována s „krásou“ ve smyslu shody s normou: vedle období, která takovou shodu předpisují a splňují, jsou jiná, která se jí vzpírají a směřují k estetickému nenormovanému. Vnitřní dialektické napětí estetická vytváří básnickou hodnotu vždy znovu jakožto svou syntézu, rušíc ji pokaždé opětným přesunem sil, jenž si vyžaduje nového vyrovnání.

I do vnitřního ustrojení básnické hodnoty se promítá toto napětí, z kterého básnická hodnota vždy znovu vzhází. Vzájemné vztahy mezi jednotlivými složkami básnické struktury nejsou nikdy zcela samozřejmé: vždy jsou některé z těchto vztahů pocítovány jako rozpory, jejichž nezvyklost, ba jedinečnost charakterizuje strukturu daného díla jakožto celek neopakovatelný, a tedy nedílný. Přečází-li některá složka z takového nedílného celku do souvislosti jiné, např. do nebásnického, sdělovacího kontextu, nese s sebou celé ovzduší díla, z kterého pochází. To platí stejně o delších citátech jako o jednotlivých slovech, která prošedše ve význačné úloze lexikem jistého básníka nabývají jedinečného zabarvení jeho významovým ovzduším. Zde by bylo lze navázat úvahu o vlivu, jímž básnictví prostřednictvím svého jazyka působí na noetický vztah člověka k světu: jazyková složka, která prošla básnickým dílem, popřípadě v něm vznikla (např. jistý větný nebo intonační útvar), není už jen pouhý jev jazykový, ale i postulát noetický: vynucuje si totiž proměnu *celkového* vztahu mezi mluvčím subjektem a skutečností, a to proměnu v onom smyslu, v jakém se ke skutečnosti stavěla básnická struktura, z níž složka vzešla. A tak se estetická, spínající svým vnitřním rozparem básnické dílo v jednotu, stává pro čtenáře přetvořitelem hodnot mimoestetických prostřednictvím *jazyka*, nikoli jen obsahu básnického díla.

Pro básnické dílo jako estetickou strukturu je tedy charakteristická nedílnost. Přesto se však básnické dílo nejeví celkem zcela jednolitým za všech okolností. Není úplně soběstačné a může být pojímáno i jako pouhý článek ve vývojové řadě básnictví; po stránce jazykové je pak vklíněno do jazyka básnického, jenž má také svůj nepřetržitý vývoj. Vzhledem k tomuto vývoji a z jeho stanoviska neplatí pak bez výhrady zásada o nedílnosti básnické struktury. Každou jazykovou složku, např. intonaci, lze — po

stránce jejího uplatnění se v básnictví — sledovat souvisle od doby k době a od díla k dílu. Avšak nedosti na tom: rozpory mezi složkami, na kterých se zakládá nedílnost básnického výtvaru, mění se po jisté době setrvání díla v povědomí čtenářstva návykem ve shody. Stárnouc stává se dílo krásným (srov. o tom Šaldovy *Boje o zítřek*, Praha 1915, s. 120) a zároveň rozložitelným: jeví se napříště jako soubor norem. Využití každé z aktualizovaných složek, jež bylo původně jedinečným výbojem svého původce, stává se obecným příkazem, jehož platnost nezávisí již od jedinečnosti vztahu mezi složkou aktualizovanou a složkami ostatními; postupy, původně jedinečné, ustrnují v normy, z nichž každá může být aplikována sama o sobě. Byl-li jejich původcem význačný básnický zjev, jsou napříště předkládány kritikou i veřejností básnické generaci následující jakožto pravidla, kterými je třeba se řídit, má-li být dosaženo básnického účinu; tato generace některé z nich přijme, jiné zároveň porušujíc, aby tak dosáhla nového oživení básnické struktury novými rozpory.

To vše se ovšem týká stejně složek jazykových jako tematických, a tak vidíme, jak uvnitř básnictví samého petrifikací útvarů stárnoucích vznikají bez ustání estetické normy jazykové. Jaký je však poměr mezi těmito „básnickými“ normami a oněmi normami estetickými, o kterých bylo pojednáno výše a jež vzcházejí z obecného konsenzu? Je dán tím, že básnická norma na rozdíl od estetické normy ve vlastním slova smyslu vzniká z individuální iniciativy, o kterou se její autorita opírá i tehdy, dostane-li se básnické normě obecného uznání: vždy žádá-li se, aby byla dodržována, žádá se tím implicitně nebo i výslovně následování velkých vzorů. Básnická norma získává také obecný souhlas teprve dodatečně, kdežto norma skutečně obecná je od něho neodlučitelná již při svém vzniku. Proto zůstává básnická norma svou platností omezena zpravidla toliko na básnictví. Jejím rozšíření v obecném užívání jazyka je na závalu těž okolnost, která, jak výše ukázáno, znemožňuje jakýkoli, i nebásnický, pokus jedincův o estetickou regulaci jazyka: nedostatek *předběžného* estetického konsenzu. V oněch obdobích ovšem, kdy se jazyk sám k estetické regulaci chýlí, kdy obecný konsenzus je předjednán, spolupůsobí i básnictví mohutně při estetickém normování jazyka: „básnická“ norma splývá tehdy do značné míry s estetickou normou obecnou, stejně jako básnické druhy písemnictví splývají v takové době po

stránce estetické s nebásnickými. V obdobích jiných, kdy jsou básnické normy ponechány samy sobě, projevují velmi malou stabilitu: neustále vznikají a zanikají. A tak se i v tomto jejich osudu obráží nepomíjející napětí mezi estetickým nenormovaným a normovaným.

Vraťme se však ještě jednou k tomuto napětí samému, abychom na ně pohlédli z nové stránky: z toho, co jsme o něm dosud řekli, mohlo by se zdát, že se rozpor mezi estetickým nenormovaným a normovaným uplatňuje toliko v časové posloupnosti jednotlivých období; nyní se pokusíme ukázat, že je přítomen a působí bez ustání. Tak především trvá estetické nenormované v básnictví i tehdy, když vývoj směřuje k pólu opačnému, tj. k maximální estetické normalizaci. Zajímavé poučení poskytuje okolnost, na kterou jsme upozornili již v jiné souvislosti, že totiž teoretické klasicismu, jako Buffon a Maurras, na jeho přítomnost — třeba s přezíráním — upozorňují, nebo před ním varují; výstraha svědčí ovšem o přítomnosti toho, před čím se varuje. Lze však prokázat nejen pouhou pasivní přítomnost, nýbrž aktivní účast nenormovaného estetického, a to právě jazykového, v období klasicismu. V druhém zpěvu svého *Art poétique* formuluje totiž Boileau, „zákonodárce Parnasu“, pravidla ódy takto: „Bouřlivý sloh ódy ubírá se často nahodilou cestou; krásný nelad je tu prostředkem uměleckého účinu.“ Neučiníme asi násilí smyslu těchto slov, vyložíme-li si je jako příkaz — zákonodárce nemluví jinak než v příkazech — k *využití estetického nenormovaného*. Paradoxním zvratem stává se tak nenormované estetické součástí druhového kánonu v samém básnictví klasicismu.

Je však možné prokázat takto názorně i opak, účast estetického normovaného v básnické tvorbě takových období, která směřují k nespoutanosti estetického? Typickým případem po této stránce je poetika symbolismu, jak je teoreticky vyjádřena u jednoho z nejryzejších představitelů této školy, Stéphana Mallarméa. O sklonu symbolismu k estetické jedinečnosti a tedy k estetickému nenormovanému nemůže být pochyby: „U Mallarméa určuje harmonie prvních nahodilých se vyskytnuvších slov výběr nebo spíše příchod slov dalších“ — praví o něm Maurras (*Un débat sur le romantisme*, s. 188). Přesto však nepřestává Mallarmé toužit po díle, „které existuje bez závislosti na nahodilých okolnostech lidských samo v sobě: jako fakt a jsoučno“ (*Divagations, Quant au livre*). Touží

po tom, aby se to, co vzniklo jako jedinečné, stalo již v samé chvíli svého vzniku normou, avšak beze ztráty své jedinečnosti. Netřeba dokládat, že zde jde o neřešitelný paradox, který však ostře osvětluje přítomnost estetického normovaného v básnické tvorbě orientované k estetické jedinečnosti.

A tak jeví se poezie stále obnovovanou a nepřetržitě probíhající syntézou estetického nenormovaného s normovaným. Protiklad těchto dvou pólů sám o sobě není ovšem omezen jen na básnictví, nýbrž projevuje se všude, kde estetické přichází k platnosti jako činitel jazykového dění vyplňující důležité úkoly, jako disautomatizaci promluvy i zároveň organizaci a stabilizaci mluvy, oživování vztahu mezi jedincem a jazykem i zároveň jeho odosobňování atd. Samy úkoly jazykového estetického jeví se tedy v dvojicích navzájem protikladných, jak bylo ostatně ukázáno již výše při přehledu estetického v jazyce sdělovacím. Proto omezíme-li svou pozornost toliko na jeden z aspektů estetického, nepodaří se nám nikdy přehlédnout celou závažnost a rozmanitost jeho působení v jazyce. To však činí většina dosavadních úvah o estetice jazyka: jedni — zpravidla teoretikové — pojmají estetické s oblibou jen jako činitele normujícího; druzí — zpravidla básníci, pokud se nad jazykovým estetickým zamýšlejí — vidí především estetické nenormované, pravidly nespoutané. Naše studie pokouší se odstranit tyto jednostrannosti řešení a prokázat, že význam estetického pro život jazyka může být změřen toliko rozpětím obou jeho křídel.

(1940)

INDIVIDUUM V UMĚNÍ

Individuum vykonává v umění dvojí funkci: připadá mu úloha tvůrce a vnímatele. Na první pohled zdají se tyto funkce, ač neodlučně spojené, navzájem protichůdnými, ježto první z nich předpokládá aktivní postoj, druhá pasivní. Jejich vzájemné odloučení není však ani naprosté, ani zřetelné. Každé umělecké dílo má určitou podobnost se slovem: stejně jako jazykový projev prostředkuje mezi dvěma jedinci, z nichž jeden mluví a druhý poslouchá, je i umělecké dílo svým autorem určeno k tomu, aby sloužilo k dorozumění s vnímajícími individui. V jazykovém projevu nejsou úlohy autora projevu a vnímatele zdaleka neproměnné. Aktivní role mluvícího subjektu připadá zpravidla střídavě každému z obou rozmlouvajících a individuum poslouchající není zásadně zbaveno možnosti ujmout se slova. Máme přitom nejzákladnější podobu jazykového projevu, dialog. V umění je situace jen zdánlivě odlišná: vezměme si za příklad prostředí vytvářející lidové umění, kde kterýkoli subjekt je potenciálně tvůrcem i vnímatelem. A pohlédneme-li z tohoto hlediska na „vysoké“ umění, zjistíme i tam — v přítomnosti, a zejména v průběhu jeho historie — stopy, mnohdy velmi zřetelné, stejného stavu věcí: ani zde individuum „pasivní“ daleko není bez vlivu na vytváření umění, zejména je-li mecenášem nebo objednavatelem, vyslovujícím předem své požadavky.

Ve všech svých podobách má umění mnoho podobného s nepřetržitým dialogem, jehož účastníky se jeví z jedné strany všichni, kdo postupně vytvářejí umělecká díla, z druhé strany pak ti, kdo jsou vnímатели těchto děl. Obě strany jsou navzájem závislé; proto rozkvět umění v některé zemi a vystoupení celé skupiny

tvůrčích talentů předpokládá vždy vysokou úroveň estetické kultury, úroveň, která může být vytvořena i předchozím importem uměleckých děl cizích, a být tedy spíše faktem vnímání než tvoření (srov. import italského výtvarného umění, jež předcházela před rozkvětem francouzského malířství v období renesance). Je ovšem pravda, že vnímatelé tvoří kolektivum, a náš zřetel je obrácen k individu, ale toto kolektivum, které nazýváme publikem, vstupuje do vztahu s uměním jen prostřednictvím individuí, z nichž se skládá, a k tomu ještě vděčí tato individua za svou individualizaci, větší nebo menší, své poměrné schopnosti vnímat díla onoho umění, o které v daném případě jde. Je tedy stálá vzájemnost — daná potenciální totožností — mezi individuem tvořícím a vnímajícím i tam, kde jejich úlohy jsou, prakticky vzato, nevyměnitelné.

Další podoba problému individuality v umění je dána vztahem mezi individuem a objektivním vývojem umění. Tento vývoj, který je autonomní, je řízen imanentní zákonitostí, jejímž pramenem je směřování vlastní každé struktury, zachovat totožnost vyvíjející se struktury. Má-li se však toto směřování uplatnit, je třeba i tendence opačné, která směřuje k potlačení totožnosti struktury. Jinými slovy, imanentní zákonitost vyžaduje za svůj nutný protiklad náhodu přicházející vždy znovu zvenčí, aby vyvolala pohyb. A úlohu této náhody přijímá právě individuum, především tak, že se stává nositelem různých zevních vlivů (sociálních, ideologických), představujících nárazy, jež otrásají strukturou umění. I tehdy však, kdybychom odhlédli od všech objektivních vlivů, zůstává ještě individuum samo o sobě jako naprosto jedinečná náhoda. Otázku zevních vlivů lze tedy koneckonců pochopit jako antinomii mezi souvislou linií imanentního vývoje a řadou stále nových tvůrčích individuí, z nich každé svým nárazem prohýbá linii autonomního vývoje, aniž ji kdy dovede protrhnout.

Skutečný vývoj je ovšem mnohem složitější než toto schéma a individuum není tak nezávislé na vývoji, jež ovlivňuje, jak by se mohlo zdát na první pohled. Ačkoli by se mohlo zdát čistou náhodou, je přesto sama možnost jeho zásahu vázána na objektivní vývoj. V každé etapě tohoto vývoje existují zárodky několika různých možností do budoucna, několik úloh, které si mohou mezi sebe rozdělit tvůrčí individua příštího pokolení. A může se přihodit, že skupina individuí, která bude mít tato generace k dispozici, bude buď menší nebo větší než množství rolí, jež je třeba obsadit, nebo

že pro určitou závažnou úlohu bude přicházející generace mít k dispozici jen individuum slabé. V takovém případě historik umění, srovnáváje paralelní vývoj umění v několika zemích, zjistí nepravidelnosti a mezery ve vývoji tam, kde počet tvůrčích individuí nebyl úměrný počtu úloh; jestliže naopak bude v dané chvíli k dispozici více individuí schopných plnit touž úlohu, dojde ke konkurenci dvou nebo i více umělců, jejichž talent je shodný; někdy se stane, že jeden ze soupeřů si vyhledá roli náhradní místo oné, kterou zastávat mu zabránil silnější soupeř.¹⁾ V takovém případě pak, kdy jediné individuum, jež bude schopno určitou důležitou roli zastávat, bude slabé, bude moci historik zjistit citelný nepoměr mezi hodnotou díla, které bude slabé, a jeho významem historickým, který bude značný. Může se také přihodit, že individuum nenajde úlohy, která by odpovídala uzpůsobení jeho talentu; má-li přesto dost síly, aby se tím nedalo zlomit, stane se „prokletým umělcem“, jehož dílo bude odsouzeno k tomu, čekat na to, že se možná v budoucnosti setká s vývojovou tendencí některé z příštích dob, která mu umožní dorozumění s publikem. Podaří-li se tvůrčímu individuu plně se shodnout s některou vývojovou tendencí umění své doby, splyne tak dokonale se svou úlohou v umění, že to leckdy ovlivní i jeho lidské vztahy: vzájemná náklonnost, nedůvěra, nebo dokonce nenávisť mezi umělci leckdy s překvapující věrností odrážejí příbuznost nebo zase rozpornost tendencí, které umělci ztělesňují v umění. Úhrnem lze říci, že jestliže se existence nebo zas nedostatek individuí obdařených určitým specifickým nadáním jeví jako náhoda zrození, závisí pro individuum, i nadané, možnost uplatnit se jako činitel vývoje na počtu a kvalitě vývojových tendencí, obsažených potenciálně ve vývoji samém.

Dodejme ještě, že individuum, s kterým jsme dosud zacházeli jako s konstantou, je v podstatě samo děním; konfrontujeme-li je s vývojem umění, konfrontujeme vlastně dvojí vývoj. Vedle otázky vlivu vykonávaného individuem na pohyb umění je třeba klást i otázku opačnou, vlivu vykonávaného uměním na vývoj tvůrčího individua.

Ježto za každým uměleckým dílem vycitujeme přítomnost autorského individua, připadá nám promítnutím i každé umělecké dílo jedinečným a neopakovatelným individuem. Jedinečnost

1) Měl jsem tehdy na mysli dvojici Hálek — Heyduk. (Pozn. aut. k překladu ve *Studiích estetiky*)

uměleckého díla tvoří, aspoň v některých obdobích, důležitý předpoklad jeho kladného hodnocení; v jiných dobách, méně individualistických, může se zdát, že „původnost“ má význam jen druhotný. Proto také nelze podat jednou provždy platnou definici plagiátu v oblasti umění.

Je nakonec třeba říci několik slov i o vztahu mezi konkrétním individuem, autorským nebo vnímatelským, a abstraktním subjektem, obsaženým v samé struktuře díla, který je jen bodem, z něhož lze celou tuto strukturu obsáhnout jediným pohledem. V každém díle, i nejneosobnějším, se najdou příznaky prozrazující přítomnost tohoto subjektu. Tato přítomnost se stává zcela zjevnou např. v lyrické básni, jež vyjadřuje city; je však nutné počítat s ní i při obraze, jehož perspektiva je vypočítána na prostorové umístění subjektu v díle obsaženého. I naturalistické drama zcela realisticky inscenované se liší od skutečnosti právě tím, že předpokládá přítomnost subjektu (scéna bez čtvrté stěny atd.). Subjekt nesplývá nikdy — a ani nemůže plně splynout — s žádnou konkrétní osobností, ať autorem, ať vnímatelem daného díla; v své abstraktnosti představuje jen možnost promítnutí těchto osobností do vnitřní struktury díla. Existují díla, která nutí vnímatele pocítovat jako subjekt osobnost autorovu, jsou jiná, která jej vedou k tomu, aby úlohu subjektu přijal sám, a opět jiná, v kterých se subjekt zdá nepřítomen. Volba mezi těmito různými možnostmi není ponechána vnímateli, ale je určována strukturou díla.

Jsou-li v uměleckém díle (epickém, dramatickém nebo i malířském) zobrazeny jedna nebo několik osob, jsou tyto osoby pocítovány jako ztělesnění subjektu nebo, je-li jich několik, jako zosobnění jeho vnitřních konfliktů; proto se vnímatel cítí puzen k tomu, aby ztotožnil sám sebe nebo autora s těmito osobami. I zde je ztotožnění spíše promítnutím než vtělením. Nejvlastnější smysl zobrazené osoby nemá být hledán mimo oblast umění, ale v umění samém. Každá z osob zobrazených v uměleckém díle je, způsobem, jakým je zobrazena, realizací určitého tradičního typu „hrdiny“; dokonce i tehdy, jestliže — vlivem historické situace nebo umělčovy geniality — umění dospěje k tomu vytvořit osobu opravdu jedinečnou (jako např. dona Quijota, Hamleta, Fausta v poezii a v dramatech, Apollona, Krista atd. v umění výtvarném), tato osoba získává do budoucna právě pro svou jedinečnost platnost a funkci typu.

(1937)

BÁSNÍK

Básník je původce jazykového projevu s převažujícím zřetelem estetickým. Podrobnější pojetí básníka a jeho úkolu mění se s dobou: věstec, hrdina, námezdný oslavovatel, odborník, výrobce, zvláštní psychologický nebo společenský typ atd. *Básníkův život a dílo* vykonávají na sebe vzájemný vliv. Působení života na dílo je někdy zjevné (např. v dílech rázu autobiografického), jindy zastřené. Sblížení života s dílem může však být i pouhým prostředkem uměleckým, bez nároků na dokumentární platnost díla; naopak zase ani při zastřeném vztahu mezi dílem a původcem nepozbývá významu otázka jejich souvztažnosti. Dílo básnické je vzhledem k básníkovu životu vždy *znakem*, někdy přímým, častěji však obrazným; i fakty skutečně zažité, jsou-li podány tak, jak se udály, mohou v souvislosti díla nabýt zcela jiného smyslu, než jaký měly v souvislosti básníkova života. Z života básníkova přecházejí do díla: 1. události, při kterých měl básník přímou účast, nebo fakty, které přímo vnímal (události pro běh života závažné zůstanou leckdy v díle bez ohlasu a uplatní se naopak události nepatrného životního dosahu, působící na básníka i jen podvědomě — odtud nesnadnost konfrontace díla se životem); 2. fakty, které básník znal jen z doslechu nebo z četby. Jde tedy o bezprostřední nebo zprostředkované zkušenosti, získané zčásti bezděky, zčásti záměrným vyhledáváním za účelem tvorby — záměrnost při vyhledávání zkušeností uplatňuje se u různých básnických směrů různým způsobem i různou měrou. Bezprostřední zkušenost je ovšem pro básníkův vztah ke skutečnosti závažnější než zprostředkovaná, ať jde o podání zpodobující nebo přetvářející nebo

konečně k nepoznání obrazně přestrojující zážitků (srov. např. vzdálený odraz zážitků Máchových v jeho básnických dílech). Poměr k zažitě skutečnosti nezávisí zpravidla jen na osobních sklo-
nech básnických, ale i na soudobém směřování literatury; mnohdy nelze ani přesně rozlišit to, co do díla vešlo ze skutečnosti, od toho, co pochází z literární tradice látkové — tak např. povídka K. Světlé *Skalák* obráží sice vztah mezi Světlou a Nerudou, ale první zpracování jejího tématu vyskytuje se v díle spisovatelčině již před navázáním tohoto vztahu (*Líbánky koketiny*) jako plod „oné vzdorné tendence společenské, která je blízka titanismu soudobých básníků byronských“ (A. Novák). Právě zkušenost zprostředkovaná četbou nebo doslechem uvádívá básníka ve styk s literární tradicí ústní (lidová slovesnost) i písemnou. Někdy bývá v díle takovýto způsob zkušenosti předstírán za účelem uměleckým: tím, že básník podává např. děj epického díla jako převzatý ze starých kronik nebo z vyprávění očitého svědka, nabývá dílo zvláštního významového odstínu. Zjistit opravdový podíl zprostředkované zkušenosti je mnohdy možné jen pramenným zkoumáním: přímý zážitek a zprostředkovaná zkušenost se mnohdy k nerozeznání prolínají: tak např. v *Povětroni* K. Čapka líčí se exotická krajinná i kulturní prostředí, která básník mohl znát jen z četby, sám pramen Čapkova exotismu je však třeba hledat — podle některých autobiografických narážek samého básníka — v přímých dojmech z dětství: exotické prostředí *Povětroně* je tedy současně i přejaté, i zažité. Nejen život na dílo má však vliv, nýbrž i dílo na život básníkův. Již úspěch nebo neúspěch díla může změnit básníkův životní běh (a tím opět další jeho tvorbu). Básnické tvoření klade jisté požadavky na způsob života: příprava „produktivní nálady“, záměrné získávání zkušeností atp. Leckdy připravuje tvorba u básníka psychologickou situaci umožňující napodobení tvorby životem: předjetí zážitku tvorbou. Básnická fikce bývá pocitována samým básníkem jako součást životní skutečnosti (srov. např. básníkovo soucítění s fiktivními osobami díla, jehož jsou četné doklady) i naopak životní běh bývá leckdy básníkem pojímán jako součást básnické fikce (Jakobson, *Co je poezie?, Volné směry* 30). Proto i spisy rázu neliterárního (např. paměti), ba dokonce pouhé písemnosti mohou být svým autorem básníkem pocitovány jako součást tvorby: V. Mrštík užil v *Pohádce máje* svých milostných dopisů za projevy románové osoby. K souvztažnosti

života s dílem řadí se i otázka *vztahu mezi básnickou tvorbou a básnickovým věkem*. Hojně pozornosti bylo již věnováno spojitosti tvorby s dětstvím (srov. např. mnohonásobné užití dětských dojmů v poezii Sv. Čecha, prokázané dokumentárně autobiografickým dílem *Druhý květ*); některé směry básnické i teoretické pokládají souvislost se zážitky z dětství za jeden ze základních příznaků poezie vůbec (surrealismus, psychoanalýza). Ani jiná období lidského věku nejsou však beze vztahu k básnickému tvoření: u některých básníků je tvorba rovnoměrně rozložena po celém průběhu života, u jiných soustředěna zcela nebo převážně do jistého životního období (mládí u Březiny a Bezruče, pozdní věk u K. M. Čapka-Choda), u třetích konečně projevuje periodicitu (u Nerudy lyrická tvořivost v mládí, pak opět v poměrně pozdním věku; známý je případ sedmiletých období v tvorbě Goethově). O souvislosti mezi tvorbou a věkem uvažováno dosud zejména po stránce psychologické a fyziologické; důležitější je však otázka strukturálních rozdílů mezi jednotlivými obdobími samotné tvorby jistého básníka.

Básník není však vůči své tvorbě jen jedincem žijícím a tvořícím, ale i *osobností*, která je „společným jmenovatelem“ všech děl, jež vytvořila (Petersen). Básník a jeho dílo jsou ve vztahu vzájemné polaritě: jednou převažuje dílo nad osobností, jindy osobnost nad dílem — srov. výrok Fr. Schlegela o Lessingovi, že byl víc než všechny jeho talenty —, potřetí konečně je osobnost a dílo v rovnováze, která dává nejsilněji pocítovat jejich vzájemné napětí (Mácha, Němcová). Označení „dílo“ může znamenat jednotlivou básníkovu knihu, ale též soubor všech jeho spisů, jejichž časové pořadí rýsuje linii básníkovy vývoje; v této vývojové souvislosti mohou jednotlivé spisy nabývat jiného smyslu a také jiné hodnoty, než jaké přísluší každému z nich samému o sobě; tak zejména bývají básníkovy prvotiny dodatečně osvětlovány i zhodnocovány spisy pozdějšími, které dopovědí, co v prvotinách bylo pouhým zárodkem. Básníkovy osobnosti je k dílu ve vztahu složitým, přesto však osudově nutným: původce je za dílem pocítován i tehdy, není-li znám. Dílo samo o sobě stačí leckdy vydat ze sebe osobnost básníkovu: srov. kroniku tzv. Dalimila nebo Bezručovy *Slezské písně*, dokud byl původce neznám. Této vlastnosti básnického výtvoru užito leckdy i záměrně k vytvoření básníka *fiktivního*, srov. např. Čelakovským předstíranou básničku Žofii Jando-

vou. Dílo také vždy podává jistý *obraz osobnosti* svého autora, a to jak přímými výroky, jež mohou být vztahovány k původcově osobnosti (znalosti a názory v díle vyslovované atp.), tak i celou svou výstavbou. I kdyby ovšem obraz takto získaný byl sebeúplnější, nesmí být bez dalšího ověření zaměňován s básníkem skutečným; i zde platí, že básnické dílo je znakem, nikoli nutně věrnou odličkou básníka. Ani sama jednota díla a jednota básníkovy osobnosti nejsou ve vztahu zcela jednoznačném. Právem poznamenává Šalda (*O nejmladší poezii české*): „Je-li báseň rozměrnější, jest v ní tolik skoků a odskoků obraznosti, že činí dojem, jako by nebyla od jednoho člověka.“ — A naopak zase přiznává Olbracht svou anonymní spolupráci při díle A. Staška *Na rozhraní*, tedy dva básníci při spolupráci na jediném díle jediného autora: „Když psal Antal Stašek *Na rozhraní*, tedy v době, kdy jsem sám ještě nic nevydával, a jednou byl nešťasten, že nemůže dokončiti nějakou partii knihy (otec byl muž velmi zaměstnaný), řekl jsem mu jinošsky drze: ‚Já ti to napíši.‘ Trochu se na mne shora podíval, trochu se usmál. ‚Napiš!‘ Na mém rukopise nezměnil ani slova. *Na rozhraní* vyšlo, bylo o něm referováno, ten můj příspěvek zcela malý nebyl — a z kritiků a filologů nepoznal nikdo pranic.“

Je také rozdíl mezi básníkovým vztahem *k dílu ukončenému a neukončenému*: dokud není dílo hotové, může se vždy dalšími zásahy měnit jeho výstavba i smysl v celku i v podrobnostech. Je proto neukončené dílo s autorem spjata těsněji než hotové: náčrt, dostane-li se čtenářstvu do rukou, vyvolává snáze než hotové dílo dojem intimního vyznání básníkovy (srov. prolínání deníkových záznamů Máchových literárními náčrtly). Těto vlastnosti náčrtu bývá využíváno i záměrně, podává-li se hotové dílo tak, aby působilo dojmem náčrtu. Dílo *hotové* stává se naproti tomu majetkem obecným, vybaveným z přímé souvislosti s autorem. Pojem „hotovosti“ je ovšem značně relativní, což je zřejmo z toho, že básníci leckdy při postupných vydáních přetvářejí a dotvářejí dílo již zveřejněné (srov. genezi *Antonína Vondřejce* K. M. Čapka-Choda, srostlého v románový celek z několika novel uveřejněných již předtím), jindy vzniká přepracováním z díla již hotového a vydaného dílo nové (srov. přepracování prvních knih R. Svobodové, které v jednom případě mělo za následek i změnu názvu), jindy konečně je básník vlastním dílu již do té míry cizí, že jeho uměleckou výstavbu přepracováním rozrušuje. Vztah mezi básníkem

a dílem netýká se ovšem jen básníkovy osobnosti jako nerozlišeného celku, ale všech jejích jednotlivých složek i jejich vzájemného sepětí. V díle uplatňují se všechny *vrozené i získané básníkovy dispozice* (povahové rysy, schopnosti) i jejich sestava. Míra a způsob uplatnění těchto psychických činitelů jsou ovšem závislé na soudobém stavu básnické struktury: silná osobnost přetváří sice nadosobní strukturu básnictví, která je majetkem celého kolektiva, ale toto působení je z valné části umožněno tím, že její dispozice jsou ve shodě s vývojovým směřováním básnictví v dané chvíli: žádá-li si např. toto směřování, aby úlohu vůdčí složky převzala intonace, je v té chvíli cesta otevřena zejména osobnostem, u kterých intonace je podkladem jazykového cítění; ve chvíli, kdy poezie směřuje ke „snížení“ svého slovníku, je přístup k poezii usnadněn jedincům pocházejícím např. z městského lidu a důvěrně sžitým s jeho způsobem vyjadřování (Neruda).

Ani *osobitost básnického díla* není v jednoznačném poměru k básníkově osobnosti, a nelze proto bez výhrady tvrdit, že by výrazná osobitost díla byla nutným příznakem silné osobnosti a naopak: jsou období, která osobitost při tvoření zdůrazňují, při hodnocení vyžadují (romantismus, básnictví současné), jiná pak, jež ji potlačují (klasicismus). Ostatně ani sám pojem osobitosti nesetrvává bez proměn: jednou je zdůrazňována spíše původnost látková, jindy jedinečnost umělecké výstavby. Vedle osobitosti záměrné je ovšem i osobitost spontánní, daná zejména individuálními jazykovými návyky, které se mohou projevit v jakémkoli jazykovém projevu, i nebásnickém: v básnictví vystupují ovšem tím zřetelněji, mnohdy bez ohledu na to, směřuje-li básnická struktura daného období k osobitosti či nikoli. S osobitostí souvisí i otázka „vzoru“, tj. básnické osobnosti, která osobitými rysy své tvorby vykonává vliv na básníky jiné. Funkce vzoru jsou různé: jednou pohlcuje téměř úplně osobitost svých napodobitelů („epigonů“, srov. tzv. školu Vrchlického nebo napodobitele Bezručovy), jindy je naopak podnětem k formování vlastní osobnosti napodobícího: „překonání“ vzoru (srov. např. poměr mladého Březiny k poezii Čechově). V posledně jmenovaném případě není volba vzoru pasivním přízpůsobením, ale činem: tím, že mladý básník vstupuje se svým vzorem v dialektickou polaritu (která v pozdějším vývoji může vyústit i ve zjevný odpor), získává pro svou vlastní osobnost i usměrnění dalšího vývojového pohybu

i nutné sebeohrazení vyhraněnou osobností cizí; není ovšem jen vliv básníků starších na mladší, ale i naopak — nikde není v literárním dění schematičnosti. O tom píše zajímavě Šalda v *Nejmladší poezii české*: „Poetism působil hluboce i na básníky cizí mu svou strukturou, např. na Horu. Vezměte si jeho poslední knihu *Struny ve větru*, nesporně nové, místy výsostné krásy. Ten rys duchové čistoty, vnitřní světelné dalekozornosti, místy zvláštní nové monumentalitě ryze spirituální — to vše není myslitelné bez ostnu poetismu. To nebudiž Horovi řečeno na hanu. Naopak. Zpracovávat vliv je vyšší než vyhnouti se mu [...] Až budeme mít napsány dějiny moderní poezie české z jemnějšího a duchovnějšího hlediska, než jak se píše dnes, vysvitne například, že v básnickém vývoji Nerudově byla chvíle, kdy byl ve vlivu poezie Vrchlického, tedy básníka mladšího, než byl on, ovšem zpracovává je, jako v životě pozdního Vrchlického byl bod, kdy se ve větší hudebnosti jeho verše projevil vliv tzv. dekadentů, tedy zase lidí mladších.“

K otázkám vztahů mezi básníkem a dílem řadí se i otázka *subjektu díla*, totiž onoho „já“, od kterého básnické dílo jako jazykový projev vychází a které je pocítováno jako nejvlastnější nositel všech citů, myšlenek atd. v díle obsažených; subjekt je bod, z kterého výstavba díla může být přehlednuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka k čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní „já“, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou. Subjekt může v díle buď zůstat skryt (třebaže nikoli nepřítomen), jak je tomu např. v „objektivní“ epice, nebo naopak docházet silnější či slabší realizace (první osobou slovesnou, emocionálním zabarvením díla, ztotožněním básníka s některou z osob díla atp.). Subjekt nemůže tedy a priori být ztotožněn s básníkem, a to i tehdy, zdá-li se dílo vyjadřovat přímo básníkovy city, jeho poměr k světu a skutečnosti. Velmi dobře o tom Drda ve studii doprovázející nové vydání Rubešových *Humoresek*: „Druhá část Rubešovy veršované tvorby, písničky, jsou na pohled plny subjektivních znaků a zdánlivě nejbliže jeho lidského „já“. Ale zajisté v nich musíme viděti víc službu obecnému vkusu mladých lidí než zpověď vytrysklou z vnitřní nutnosti. Všechna ta opuštění, zrady, bolné zábavy, darmá lkání, zhaslá slunce, černá rozcestí, a jak se jmenují všechny rekvizity tehdejší milostné poezie písňové, nutno brát s výhradami, jak nám k tomu konečně sám Rubeš dává recept, když se ve svých

prózách několikrát zmiňuje o oblíbeném sentimentálním triku tehdejších mládenců, kteří se pokoušejí dojímat krásenky předcítáním fingovaného dopisu od umírajícího přítele. Tu opravdovou bolest a rezignaci jak milostnou, tak životní Rubeš snad nikdy nevyzpíval.“

A jsou ještě složitější případy: subjektivita, která je během básníkovy vývoje jednou odrazem básnické konvence, může se podruhé projevit jako živý odraz básníkovy životní situace. Halas říká o Vrchlickém: „Je s podivem, jak se stále nalézají příbuznosti mezi první knihou Vrchlického nazvanou *Z hlubin* a knihou poslední (*Meč Damoklův*). Z hlubin do hlubin, od umělého pesimismu začátků k poznání stejně hořkému, jehož dužina je však plna krve, a ne literatury.“

Zmínky dále zaslужuje básníkův *poměr k umělecké hodnotě díla*, které tvoří. Tento poměr, různý podle toho, převládne-li směřování k šíři nebo k trvalosti účinku, může vykonat značný vliv na uměleckou výstavbu vznikajícího díla: snaha o šíři působení může např. vyvolat sklon k užívání konvenčních uměleckých klíše, snaha o trvalost může být doprovázena sklonem k přísnému normování atp. Také negativně projevuje se básníkův vztah k umělecké hodnotě: odmítá-li básník šíři působení, vzniká poezie exkluzivní (symbolisté), odmítá-li trvalost, vzniká dílo záměrně aktuální (politická píseň atp.). Třebaže básníkův vztah k hodnotě díla vykonává vliv na uměleckou výstavbu výtvaru, nemusí být básníkův záměr splněn skutečnými osudy díla dokončeného: dílo pracované se zřetelem k trvalosti může mít jen krátkou dobu působení (Polákova *Vznešenost přírody*), dílo určené k pomíjivému účinku může se stát hodnotou trvalou (Havlíčková poezie). Totéž platí i o básníkově *poměru k funkci (určení) díla*: i tento poměr vykonává vliv na dílo vznikající, ani on však nerozhoduje o skutečném pojmání díla čtenářstvem; tak např. dílo míněné tendenčně může být přijato jako čistě umělecké (poezie Bezručova) i naopak.

Třeba nyní přihlédnout ke *vztahu mezi básníkem a jednotlivými složkami díla, jazykovými i tematickými*. Jazyk je básníkovi materiálem, tedy předmětem uměleckého přetváření. Podklad přetváření jazykových prostředků básníkem je dán již okolností, že stejně jako každé mluvící individuuum má básník jisté osobité jazykové návyky, které mají zdroj ve vrozených i získaných jazykových dispozicích; k získaným patří např. jazyk „rodinný“, jehož vliv na

básníkův jazykový výraz se stává zřejmým, tvoří-li básnický několik členů téže rodiny (srov. společné vlastnosti jazykového výrazu u bratří Čapků a jejich sestry H. Čapkové), dále jazyk rodného města a kraje, jazyk sociálního prostředí, v kterém básník vyrostl, popř. i oněch prostředí, s kterými se ocitl v přechodném styku, atd. Na osobitý jazykový útvar takto vzniklý navazuje pak básníková vědomá nebo nevědomá záměrnost umělecká, řízená ovšem zčásti předchozí tradicí básnického jazyka. Prostřednictvím básnické tvorby přechází pak nezřídka osobitý způsob vyjadřování básníka jakožto jedince do nadosobní tradice básnického výrazu nebo i do obecného jazykového úzu; ze stanoviska tohoto úzu jeví se básník často prostředníkem mezi spisovným jazykem a různými jazykovými útvary nespisovnými. I neúplná znalost jazyka, kterým básník píše, může se kladně uplatnit při jeho působení na jazykovou tradici básnictví nebo i na jazyk vůbec: Malorus Gogol stal se zakladatelem jazykové tradice velkoruské básnické prózy. „Neznám dobrého spisovatele, který by nebyl jazykovým tvůrcem,“ praví K. Čapek; třeba ovšem dodat, že i navzájem má národní jazyk vliv na jazykové možnosti básnickovy tvorby: pěstěný jazyk „básní za básníka“, nedostatečně pěstěný jej brzdí — může ovšem i naopak být přílišná pěstěnost jazyka básníkovi poutem a nedostatečná jeho vyspělost popudem.

Vztah mezi básníkem a tematickou stránkou díla je podložen polaritou mezi básníkovou životní zkušeností a látkovou tradicí dané národní literatury. Básníková životní zkušenost, zakotvená v básníkově rodinném, krajo­vém a sociálním původu, v jeho zaměstnání atd., zabarvuje nově tradiční tematiku básnictví, popř. přináší i nový látkový okruh, nové typy postav atd.; i naopak vykonává ovšem látková tradice básnictví vliv na básníkovy životní zkušenosti vstupující do literatury, zabarvujíc je svým významovým ovzduším nebo i přetavujíc je zcela v tradiční náměty a motivy. Jiný vztah mezi básníkem a tematickou stránkou díla je dán tím, že některé motivy nebo náměty vstupují ve zvlášť důvěrný svazek s básníkovou osobností: jsou to motivy a náměty, které se u jistého básníka mnohonásobně opakují — tak např. motiv pronásledování prchajícího zločince se vyskytuje několikrát u K. Čapka (*Hora v Božích mukách*, *Oplatkův konec v Povídkách z jedné kapsy*) i u jeho bratra Josefa (*Stín kapradiny*) — tedy dokonce „rodinné téma“; také u Máchy shledáváme mnohonásobně se opakující mo-

tivy (motivická dvojice „kámen-kost“, motiv mihajících se světél atd.). Zdůvodnění takovéto *afinity mezi básníkem a motivem* bývá několikanásobné: 1. umělecké — motiv shoduje se totiž svým významovým ovzduším s povahou umělecké výstavby básníkového díla (s volbou slov, s rytmem atp.); 2. biografické — motiv má svůj pramen v zážitku, který se hluboce vklíní do básníkového duševního života; 3. psychologické — motiv odpovídá jistému sklonu básníkovy povahy nebo celkové struktuře básníkového duševního života; biografický i psychologický podklad básníkovy tematiky mohou se v díle projevat i jen velmi zahaleně, popř. obrazně. Přihází se, že básník některý motiv výslovně prohlásí za svůj zážitek. Toto označení může však být i jen uměleckým postupem; také naopak bývá někdy skutečný básníkův zážitek podán jako básnická fikce — opět z důvodů uměleckých.

Vnitřního složení básnického díla týká se i *poměr mezi básníkem a básnickým druhem*. Již běžné rozlišování epiků, lyriků a dramatiků, jakož i baladiků, bajkařů, satiriků, romanopisců, novelistů atp. vyjadřuje sepětí básnických osobností s literárními druhy: lyrik je básník tvořící buď toliko, nebo většinou lyricky, baladik básník, v jehož tvorbě převažují balady atd. Druh stává se takto charakteristickým příznakem básníka: i když se básník vyjadřuje občas v druhu jiném než onom, který je pro něho základní, nese toto vyjádření stopy dominantního básníkového druhu; básník tak leckdy přetváří druh sobě poměrně cizí tím, že do něho vnáší vlastnosti druhu, který v jeho tvorbě převládá. Tak např. obnovil prozaik K. Čapek sloh české lyriky tím, že v svých překladech z francouzské poezie přenesl — podporován jsa v tom francouzskými originály — do lyrického básnictví nedeformovaný slovosled prózy, která byla jeho vlastní uměleckou oblastí; jeho počín stal se pak v rukou lyriků (Nezvala aj.) mohutným činitelem dalšího vývoje české lyriky. Naopak zase přenášeli Mácha a Zeyer deformovaný slovosled poezie veršované do svých výtvorů psaných prózou. Jsou ovšem i případy, kdy básník je stejnou měrou doma v několika oblastech poezie: tak např. Neruda stejně prozaizoval lyriku (zejména „snížením“ slovníku), jako lyrizoval prózu (A. Novák o *Malostranských povídkách*: „Neruda, jenž vždycky jest tak bolestně subjektivní, tak výlučně lyrický! Nikde není více subjektivní než právě v povídkách.“). Básník může zapůsobit na vývoj básnického druhu i tím, že dva druhy navzájem spojí: tak byronská po-

vidka bývá dnešní literární teorií (B. Ejchenbaum) právem pojímána jako splynutí eposu s básní lyrickou. Jindy konečně se básník stává zakladatelem druhu, nebo aspoň druhového odstínu: Arbesovo romaneto, „moralizující“ detektivní povídka K. Čapka.

Podobně jako mezi jednotlivými básnickými druhy může básník kolísat *i mezi několika uměními*. Jsou případy, kdy umělec je stejně básníkem jako např. malířem (K. Hlaváček, Jos. Čapek) nebo hercem (J. J. Kolář) atd.; jindy opět, jsa především básníkem, zasahuje umělec do umění jiného jako diletant (Mácha, K. Čapek do malířství, Nezval do hudby), nebo se naopak uchyluje k básnictví jako k vedlejší možnosti tvorby, jejíž těžiště se nalézá v umění jiném (H. Kvapilová a E. Vrchlická, herečky tvořící také básnický). Typ básníka jakožto umělce zaměřeného na jazykový znak bývá však shledáván v uměních jiných i tehdy, jde-li o umělce pracující toliko v těchto jiných uměních: mluvívá se pak o malíři-básníkovi, hudebníku-básníkovi atp. Také jiné druhy lidské tvorby než umění mohou se s básnictvím pojít v osobě básníkově; časté bývá zejména spojení básníka s vědcem (K. J. Erben, básník a historik); básnictví a věda mohou se v osobě básníkově i prolínat, srov. Jana Kollára, o němž bylo řečeno, že „filologicky básní a básnický filologuje“ (Čelakovský). Spojení básnictví s ostatními uměními i s jinými druhy tvoření není jen záležitost osobních vloh a sklonů jedince, o kterého jde, ale i dobového směřování vývojového; tak např. personální unie básníka s učením je případ velmi častý v české literatuře z doby obrozenecké (vedle Erbena Jungmann, Šafařík, Palacký atd.).

Další skupina otázek týká se *básníkovy postavení ve vývoji literatury, jakož i vzájemného vztahu mezi básnickými individualitami soudobými*. Básnictví jistého národa a jistého jazyka není jen soubor děl, ale především souvislá řada nepřetržitě se vyvíjející. *Jednotlivé individuuum* zdá se pouhým nahodilým nositelem tohoto nadosobního proudění. Při pohledu zblízka ukáže se však, že právě v individuální nepředvídanosti každé z básnických osobností má svůj zdroj vývojová dynamika literatury. Básnická osobnost, zejména silná, je průsečíkem, v kterém se srážejí a navzájem mísí síly dané jednak směřováním vyvíjející se národní literatury samé, jednak vycházející zvnějška, totiž z cizích literatur, z ostatních umění, z jiných oblastí kultury (náboženství, politika, život hospodářský atd.) i ze společenské organizace a jejího vývoje (přeskupování

společenského rozvrstvení, vzájemné prolínání jednotlivých společenských prostředí atd.); výslednicí tohoto jedinečného utkání sil, ke kterým svým podílem přispívají i vrozené dispozice básníkovy, je básníkův zásah do nadosobního vývojového proudění v literatuře. V tomto smyslu je básník silou, která určuje vývoj, jsouc jím ovšem určována navzájem: výběr básnických individuí, jejich rozestavení ve vývojovém půdorysu, odstupňování jejich závažnosti, jejich vzájemné vztahy a napětí mezi nimi — to vše je do značné míry předurčováno tlakem vývojového směřování a jeho potřebami. Uplatní-li se jistá básnická osobnost podle svých přirozených vloh, je přesto možnost jejího uplatnění do značné míry dána tím, že vývoj v dané chvíli potřebuje osobnosti právě takto nadané. Jednotlivá osobnost není proto — přes svou jedinečnost — nahodilým bodem v souboru básnických osobností ostatních — předchozích, současných i následujících —, nýbrž je jimi určována, určujíc je navzájem; v tomto smyslu vyznačil Šalda vývojové postavení Vrchlického tímto schématem: Vrchlický-Neruda, Vrchlický-Zeyer, Vrchlický-Březina. Docházívá i k tomu, že se vývojové vztahy mezi básníky „realizují“ v podobě vzájemných osobních napětí, ba nepřátelství, srov. např. napětí mezi Čelakovským a Máchou, mezi lumírovci a ruchovci, mezi Vrchlickým a symbolisty. Obměny jsou zde ovšem rozmanité: někdy napětí, třebaže je pocítováno, nevýstoupí v nepřátelství (Neruda-Hálek), jindy se omezuje na přívřevce vedoucích básníků, kdežto básníci sami zůstávají jím nedotčeni (Čech-Vrchlický).

Vývojové vztahy mezi básníky mohou se projevit i opačně: *sdužováním* v generace, školy, skupiny kolem uměleckých časopisů atp. Sdužování je zdánlivě popřením individuální jedinečnosti; ve skutečnosti je však jejím projevem a důsledkem. Osobnosti spjaté na základě některých společných znaků zdůrazňují svou odlišnost od osobností mimo sdužení, které těchto znaků postrádají. Uvnitř skupiny samé pak se zpravidla vzájemné individuální odlišnosti jednotlivých členů pocítují tím ostřeji, že jsou vnímány na pozadí shod: nastává tak diferenciací osobností uvnitř sdužení, která může vyústit až v jeho rozklad — postupné uvolňování soudržnosti stárnoucích básnických skupin je zjev běžný. K rozvoji básnických osobností přispívá sdužování i tak, že leckdy jeden z básníků skupiny nad ostatními převládá; jeho osobité znaky stávají se znaky sdužení celého — skupina jeví se pak jako

znásobení jediné vůdčí osobnosti. I bez nadvlády jedince může však dojít k tomu, že básnická skupina působí navenek jako jediné „kolektivní“ individuuum; děje se to tehdy, vyžaduje-li básnické sdružení od svých účastníků naprostou jednotu uměleckých názorů a metod (některé skupiny poválečné, zejména surrealisté).

Souhra vztahů mezi básnickými osobnostmi, jak záporných, tak i kladných, není však výsledkem nahodilých setkání osobních přichylností a nelásek, nýbrž záležitostí vnitřní diferenciaci nadosobního vývojového proudění: osobnosti se setkávají i rozcházejí, sdružují i stavějí v protiklady proto, že jsou nositeli sil vyplývajících z dosavadního vývoje básnictví, jejichž úhrnná výslednice udává opět směr vývoje dalšího. V tomto smyslu lze mluvit o „místech“ prikazovaných jednotlivým básníkům nadosobním vývojovým směřováním. Tak např. v české lyrice školy májové byla takováto „místa“ dvě: bylo třeba lyrika spontánně vyjadřujícího cit a lyrika brzdícího emoci (rozdíl mezi tímto dvojím lyrickým typem existoval v české poezii již předtím — mezi Čelakovským a jeho sentimentalizujícími epigony, Vackem Kamenickým i Pickem — ale u májovců nabývá poprvé hodnoty vývojové antinomie). Prvé z obou „míst“ bylo obsazeno Hálkem, druhé Nerudou; vedle nich však měla tato generace ještě třetí výraznou lyrickou individualitu, A. Heyduka, rovněž lyrika spontánního citového výrazu („Každá radost a bolest našly u něho ozvěnu v písni“ — praví o něm Neruda). „Konkurence“ mezi Hálkem a Heydukem byla pocitována (Neruda: „Jakkoli mezi mnou a Hálkem nebylo rozporu, byl přece rozpor mezi ‚přivrženci Hálkovými‘ a ‚přivrženci mými‘. Heyduk patřil ovšem k mým a musil jsem se ho častěji energicky ujmout“). Silnější Hálek zaujal situaci Nerudova protipólu — Heyduk pak byl vysunut do pozice okrajové: stává se básnickým regionalistou, básníkem jižních Čech a Slovenska.

Do vztahu mezi básníkem a literaturou zasahuje však nejen pestrá rozmanitost básnických individualit, ale také *vnitřní nestejnorodost literatury samé*, totiž horizontální i vertikální členění literatury: její rozvrstvení v literaturu vysokou a periferii, obě ještě dále vnitřně rozlišené, dále pak její rozlišení v různé oblasti navzájem souřadné, jako jsou literatura městská a venkovská, písemnictví pro dospělé a pro mládež atd. V každé z těchto literárních vrstev a oblastí je jinak pojímán básníkův úkol, jinak se nazírá na jeho osobnost atd. Tak např. klade-li se v literatuře vysoké důraz

na básníkovu jméno, převažuje leckdy v literatuře periferní produkt do té míry nad svým původcem, že se volba četby děje nikoli se zřetelem k autorovi, ale se zřetelem k obsahu a rázu spisu (román dobrodružný, detektivka, román milostný atp.), nebo že dokonce jméno autorovo je neznámo (odrhovačka atp.). I po jiných stránkách, např. v názoru o původnosti, najdeme různé pojmání básníkovu úkolu a postavení v různých oblastech literatury. Básník bývá zřetelněji než čtenář omezen na jedinou oblast literatury; všechny hranice nejsou ovšem stejně nepřekročitelné; tak např. rozmezí literatury pro dospělé a literatury dětské je pro básníka mnohem méně strmé než hranice mezi literaturou vysokou a periferií (ač ovšem ani ta není nepřekročitelná vždy a všude, srov. Kalinův *Kšaft*). Poměrná řídkost působení téhož spisovatele v dvou různých literárních oblastech není však na závalu vzájemnému styku různých oblastí právě prostřednictvím básníků, kteří často přenášejí umělecké postupy i témata z oblasti, kterou znají jen pasivně, jako vnímatelé, do oblasti jiné, v které aktivně tvoří (srov. např. Hálkovo prostředkování mezi písemnictvím vysokým a písni pouliční, Nezvalovo mezi vysokou poezií a „verši z čítanek“).

Sepětí básníka s jistou literární oblastí dotýká se již otázka vztahu mezi *básníkem a společností*, neboť mnohé z literárních oblastí odpovídají určitým společným prostředím, s jejichž názory a vkusem se shodují. Také básník bývá svou tvorbou spjat s určitým společenským prostředím: někdy je to ono prostředí, z kterého sám pochází, jindy opět ono, kterému svou tvorbu adresuje, pocházejí sám z prostředí jiného (srov. např. autory literatury „pro lid“, autory literatury dětské nebo básníky původu nešlechtického tvořící pro šlechtu a dvůr: Corneille, Racine aj.). Básník může také být exponentem jistého prostředí vůči prostředím jiným, jeho propagátorem a obhájcem (básníci venkova, např. ruralisté, písaři pro městské lidi; básníci „proletářští“); může také svým dílem působit při sebeuvědomování samého prostředí, pro které nebo jehož jménem tvoří (srov. úlohu poezie Sládkovy při vytváření českého agrarismu; sem sluší zařadit i účast valné části českého písemnictví 19. století při buzení a řízení národního uvědomění). Básník může svým dílem a pak i svou osobou nabýt platnosti představitele, ba symbolu jistého prostředí, např. národa (srov. postavení Björnsonovo v norské literatuře, Goethovo v německé,

Puškinovo v ruské, Čechovo a Jiráskovo v příslušných obdobích literatury české atp.). Jsou však i případy, kdy básníci projevují odpor k jakémukoli společenskému zařazení, tak zejména počínaje koncem 19. stol.; vzniká pak prostředí zvláštní, složené z básníků i jiných umělců, stavějící se mimo společenskou hierarchii. U některých básníků (dekadenti aj.) projevuje se v básnické tvorbě záporný vztah k soudobé společenské organizaci tím, že se dovolávali přináležet ke společenskému útvaru neexistujícímu, totiž minulému (např. k feudální šlechtě) nebo i zcela fiktivnímu; jde zde ovšem o básnickou autostylizaci, která však obrazně vyjadřuje odmítavé básníkovy stanovisko k soudobé společenské skutečnosti. Mimo básníkův vztah k jistému společenskému prostředí existuje i vztah k lidskému společenství vůbec; zřejmým stává se tehdy, cítí-li se básník z lidského společenství vyloučen buď nemožností dorozumění s ostatními (Mácha), nebo vědomím své převahy nad nimi (romantický splín), nebo konečně svým odporem k člověku vůbec (Swift v 4. knize *Gulliverových cest*); jsou také období, kdy se básník cítí a je pocítován jako nadřazený lidem ostatním (básník jako prorok, světec, hrdina). Také v těchto případech jde o stylizaci, popř. autostylizaci básníka, která je v obrazném poměru ke skutečnému vztahu mezi básníkem a společností.

Jiná stránka vztahu mezi básníkem a společností se objeví, pohledneme-li na básníka ze stanoviska jeho *sociálního původu*. Ať se básník staví k rodnému prostředí záporně či kladně, ať svou tvorbu adresuje tomuto či jinému prostředí, vždy se uplatňuje jeho sociální původ; někdy nese dílo přímé stopy důvěrné znalosti věcného ovzduší, společenských konvencí, ideologie, mravního i estetického cítění rodného prostředí, jindy se toto prostředí projevuje v díle obrazně (Hlaváček ve *Mstivé kantiléně*), popř. se převrací v přímý protiklad — vždy však je přítomno. Tak např. ukázal Šklovskij o L. N. Tolstém, že i v své tvorbě je typický ruský velkostatkář; rozdíl mezi Nerudou a Hálkem bývá zčásti vysvětlován i rozdílem mezi básníkem původu městského a venkovem atp.

Jiné pouto mezi básníkem a společností tvoří *povolání*. Jsou doby, kdy básnická činnost je sama o sobě povoláním (např. u dvorských básníků), jiné pak, kdy rázu profesionálního postrádá (čeští básníci 19. stol.); existují ovšem i četné možnosti přechodné. Není bez důležitosti ani okolnost, že se některá povolání

pojí s básnickou činností častěji než jiná; tak je tomu např. se žurnalistikou — v současné české literatuře je však též poměrně značný počet lékařů mezi vynikajícími básníky; také spojení tohoto druhu jsou ovšem různá podle doby a národa. Někdy bývá básnická činnost doprovázena i sklonem k častým změnám povolání (Šlejhar).

Povolání může působit na tematiku básnickových děl (romány a novely z prostředí cukrovarského u M. A. Šimáčka), ale také na básníkův způsob pojmání skutečnosti (tak např. lékařství, jež předpokládá průpravu přírodovědnou, jinak zpravidla řídkou u těch, kdo se zabývají literaturou), a dokonce i na samu uměleckou výstavbu básnickových děl (srov. typ románu-fejetonu u K. Čapka, jako *Továrna na absolutno*, *Válka s mloky*, nebo „novinové“ povídky u téhož autora, *Povídky z jedné a z druhé kapsy*, *Apokryfy*).

Prostřednictvím mezi básníkem a společností je *čtenářstvo*; přímý styk básníka se společností jako celkem nastává jen tehdy, stane-li se básníkovy dílo pro některou svou stránku, nejčastěji mimouměleckou, předmětem veřejného zájmu nebo je-li básník obecně pokládán za představitele jistého společenství, např. národa; v obou těchto případech stává se básník známým i těm, kdo jeho dílo neznají z vlastní četby — převažuje tedy básník nad dílem. Stává-li se však obecným majetkem *dílo*, mizí zpravidla z povědomí jméno jeho autora — srov. anonymitu znárodnělých písní, nedůležitost autorova jména při lidové četbě. Pravidelný styk básníka se společností děje se *prostřednictvím čtenářstva*: každý básník má „svou“ čtenářskou obec. Básníkovy čtenářstvo bývá často jistým způsobem sociálně charakterizováno: příslušností k jistému společenskému prostředí, společnou úrovní vkusu, společnými názory, někdy i věkem, pohlavím atd. Básník může způsobem své tvorby směřovat k tomu, aby si získal čtenářstvo co nejpočetnější, popř. i co nejrozmanitější sociálním složením; není však řídká ani opačná krajnost, že totiž básník vyhledává co největší omezení počtu čtenářstva (např. někteří symbolisté). Mezi básníkem a čtenářstvem je stále napětí, projevující se netoliko vlivem básníkovým na čtenářstvo, ale i vlivem čtenářstva na básníka; i pouhá představa, kterou má básník o svém čtenářstvu, působí často na jeho tvorbu — „pravý důvod jistého výběru uměleckých postupů nebo jistého úsilí básníkovy třeba často hledat mimo sám výtvar, v péči více nebo méně vědomé o účinek, který bude dílem vyvolán,

a ve zpětných důsledcích tohoto očekávaného účinu pro básníka“ (Valéry). Básníková představa o čtenářstvu nemusí se ovšem krýt se skutečností, ba bývají i případy, kdy básník záměrně předpokládá čtenářstvo neexistující (minulé, budoucí nebo pomyslné — „ideálního“ čtenáře; srov. výrok Stendhalův o tom, že jeho dílům bude rozuměno teprve kolem r. 1880). Vztah mezi básníkem a čtenářem je do té míry podstatný, že i po básníkově smrti přijímá někdy podobu zdánlivého vztahu osobního: *kult* básníkův.

Pojetí básníka, které zde bylo nastíněno, nechápe básnickou osobnost ani jako výslednici vlivů zvnějška, ani jako jev svézákonnitý, ale jako proměnlivý průsečík sil doléhajících ze všech stran a vstupujících ve vzájemné protiklady. Iniciativa básnické osobnosti záleží pak v tom, že tyto přechybné protiklady organizuje v jedinečnou sestavu (která daleko vždy není harmonií). Předpoklad aktivity osobnosti vůči silám, které na jedince ze všech stran doléhají, je v psychofyzickém ustrojení jedincově, jež samo o sobě není sice rovněž jedinečné, ale má schopnost stát se krystalizační osou jedinečného seskupení a vyrovnání sil. Teoretické poznání básnické osobnosti nesmí se proto omezit na katalogizaci vlivů, které básníka zasahují, ani naopak vycházet z apriorního přesvědčení, že duševní život básníkův je svět zcela nebo téměř autonomní. Obojí toto stanovisko schematizuje neprávem složitost básníková zjevu.

Obraz básníka, jak zde byl podán, platí toliko ze stanoviska poezie umělé, kde individuum tvořící je zřetelně odlišeno od individua vnímajícího (čtenáře). V poezii *lidové* jeví se celý proces vzniku básnického výtvaru zcela jinak: i tu je sice prvním původcem výtvaru jedinec, avšak teprve po svém vzniku počíná lidový slovesný výtvar další život v tradici, kde podléhá stálým změnám a přestavbám, jimiž „teprve se stává skutečným výrazem a zpravidla i výtvozem lidového kolektiva“ (Václavek).

(1941)

OSOBNOST V UMĚNÍ

Jsme dnes opravdu v situaci trochu paradoxní. Kritik, jakmile se vážně zamyslí nad dílem, bude usilovat o to, aby zjistil, do jaké míry v něm umělec ztvárnil své zážitky, vyjádřil svou osobnost, odhalil své psychické privatissimum. Umělec, je-li mu položena otázka týkající se jeho tvorby, cítí se zavázán mluvit o podvědomých prvcích svého tvoření, o svém životě citovém atd. v naprosté důvěře v hodnotu osobnosti a v obecnou důsaznost každého sebemenšího jejího záchvěvu. Přitom však pocítujeme všichni zřetelně, že minula doba našich otců, kdy subjektivita převalovala nad objektivitou, kdy např. v literatuře i v životě mohli si lidé dopřát luxusu mluvit o utrpení čistě vnitřním, zevně nepodmíněném, které podle jejich názoru tvořilo jedinečnou duševní atmosféru pro člověka kultivovaného, žijícího, jak se s oblibou říkalo, „intenzivním vnitřním životem“. Vývoj sám i doba poučily nás sdostatek, že není možno žít s očima zavřenými před objektivní, zevní realitou i že vlastní psychické privatissimum každého jedince je v celé své jedinečnosti nesdělitelné — nevěříme již v tajemnou moc „sugesce“, jak v ni věřilo pokolení symbolistů — a že toto privatissimum je také pro jedince ostatní celkem lhostejné — záležít právě jen na tom, co může být sděleno. A tak vzniká rozpor i mezi tímto pojetím umělecké osobnosti a samou uměleckou tvorbou, která již spočívá dávno na jiných základech než subjektivně psychologických. Jaké jsou důsledky této paradoxní neurčitosti v pojmání umělcovy osobnosti pro umělcův životní pocit a pohodu i pro jeho poměr k publiku a ke společnosti vůbec, nechci zde podrobně rozbírat. Jisto je, že není pohodlné nosit

v svém povědomí rozpor mezi svým, řekněme „občanským“, názorem o osobnosti a svým profesionálně uměleckým názorem na ni; jisto je také, že umělec vědomý si svých závazků k publiku i společnosti i naopak oprávněnosti svého požadavku být nezávislý v svém tvoření potřeboval by mít jasno o otázce umělecké osobnosti. Jsem ovšem dalek ctižádosti pokoušet se o to, abych odpověděl na tuto otázku, abych řekl, jaký *má* napříště být vztah umělcův k jeho vlastní tvorbě, ke společnosti, jak *má* umělec smířit svůj osobní životní pocit s uměleckým. Úkol vědecké úvahy za takovýchto okolností, v takovéto krizi může být jediný, ukázat na problém a formulovat jej.

Abychom se poněkud orientovali o dosahu svého problému, pohlédněme aspoň zběžně do minulosti. Je obecně známo, že středověk nezná ani samého pojmu umělecké osobnosti, a také ovšem spojeného s ním pojmu osobitosti, individuálnosti umělecké tvorby. Tak např. básník. Jeho úkol není v očích středověku nikterak nízký; básník ví sám o sobě a vědí o něm ostatní, že podává božskou krásu v podobě lidským smyslům přístupné a obecně vnímatelné. Přitom však zůstává pouhé napodobení, a to ovšem napodobení svrchovaně nedokonalé této boží krásy nejvyšším, čeho může dosáhnout. Je naprosto vázán jednou biblí, jindy morálními a metafyzickými pravdami. Nikde není ani místečka pro jeho svobodné rozhodování a tvoření — tedy ani pro jeho osobnost. Víme, že středověká díla bývala často anonymní; zní nám téměř nepochopitelně, dočítáme-li se, že kterémusi středověkému básníku bylo jeho odpůrcem trpce vyčítáno, že se v básnění pokouší jít vlastní cestou. Dokonce ještě za renesance nacházíme (u Vasariho) doklad toho, že napodobení, tedy zřeknutí se vlastní osobitosti, bylo pokládáno nikoli za úhonu, ale za přednost. V životopise Tizianově čteme totiž: „Když se Tizian přiklonil směru Giorgionovu, bylo mu teprve 18 let; namaloval podobiznu svého přítele, šlechtice domu Barbarigo [...] Dílo bylo tak dobré a s takovou pílí provedené, že by je byl každý považoval za dílo Giorgionovo, kdyby nebyl na tmavém místě Tizian napsal své jméno“ (s. 203). Co se týče výtvarných umění, je obecně známo, že byla řaděna mezi artes serviles, řemesla. Tím je ovšem zřetelně naznačen i názor o umělecké osobnosti. Teprve koncem středověku (jak ukázal V. Mencl v nedávném svém článku *O dvojí povaze a funkci středověkého umění*) počíná se umělecká tvorba subjektivovat:

„A tak od dob Karlových [tj. Karla IV.] nebyla už zdrojem umělecké formy věc sama a její řád, uchopitelný pouze pojmem a abstrakcí, ale optický nebo sluchový zážitek, jemuž dává vzniknouti v tvořícím subjektu. Zdroj, prapříčina a původ umělecké formy přenesl se z tvořené věci, z objektu, do tvořícího subjektu.“ Subjektivitu, o které zde mluví historik umění, nesmíme si ovšem představovat jako subjektivitu moderní: záleží toliko v tom, že umělec přestává být napodobitelem nehmotné boží krásy, jejím překladatelem do nedokonalého lidského jazyka; zato však ihned vzniká mu omezení nové: řádem skutečnosti, kterou zobrazuje. Tento řád stává se pro umělce „krásou“, tedy závaznou normou. A to ovšem platí i pro renesanci: známe úsilí, s jakým se renesanční umělci věnují poznávání perspektivy, a to perspektivy objektivní, nikoli subjektivně optické (vznik deskriptivní geometrie z těchto snah), dále i úsilí, s jakým se věnují studiu anatomie atd. Subjektivismus tedy, počínající středověkem a docházející svého vyvrcholení v renesanci, by vlastně z našeho stanoviska mohl spíš být nazván objektivismem. A podobně nesmíme ztotožňovat ani renesanční pojetí umělecké osobnosti s pojetím dnešním. Vidíme sice, jak roste umělcovo sebevědomí, vidíme např. Michelangela, již na samém vrcholu renesance, jak hájí svou povýšenost i neodvislost umělce proti celému okolí i proti papeži (známý výrok k malíři a zlatníku Franciovi, cit. u Vasariho: „Mám týž závazek k papeži, který mi dal bronz [totiž na sochu, a to portrét samého papeže], jako vy k obchodníkovi, který vám dodá barvy k malování.“). Při tom při všem je však pojmání osobnosti na rozdíl od dnešního — mohli bychom říci — spíše kvantitativní než kvalitativní. Umělec ovšem si své práce váží, je si vědom, že by jiný nedovedl ji lépe, popřípadě ani ne tak jako on: žárlí na své soupeře atd. Je si zkrátka vědom své osobnosti jakožto síly. Ani ve snu jej však nenapadne pokládat dílo za produkt své osobnosti, jejich vlastností, dispozic. Na to nemyslí ani nezná příslušných k tomu psychologických pojmů. Dílo je mu produktem vědomé vůle, obratnosti. Víme např., jakou váhu klade Leonardo da Vinci v svých *Úvahách o malířství* na výcvik praktický i teoretický, který má být malíři průpravou; přitom nenajdeme ani slova o malířově osobnosti jakožto inspirátoru uměleckého díla, zato však opětovaně pohrdavé poznámky o těch, kdo si myslí, že mohou dojít cíle společně sami na sebe, na svou fantazii atd. Hodnotu uměleckého

díla nenachází v tom, že by vyjadřovalo svého autora, ale v tom, že vystihuje řád a sklad přírody. Proto také úsudek o uměleckém díle není mu záležitostí osobního vkusu, nýbrž zcela objektivně zdůvodnitelného posouzení: malíř při své práci nemá odmítnout úsudek kohokoli, „poněvadž víme, že člověk, třebaže malířem není, zná přece jen tvary člověka, ví, je-li hrbatý, má-li velkou nohu nebo ruku, je-li kulhavý nebo má-li jiné vady“ (s. 19). Proto, že pojetí osobnosti v renesanci je — nazíráme-li na ně ze stanoviska dnešního — vlastně tak „neosobní“, tj. zbavené zřetele jedinečnosti individua, je také možné, aby v renesančních lidech docházelo tak často k úzké symbióze umělce a učence, a to dokonce odborníka ve vědách exaktních, v matematice a fyzice. A to k takové symbióze, která nikterak osobnost nerozštěpuje na dva aspekty sobě cizí: pro Leonarda není rozdíl mezi malováním a vynalézáním přístrojů i strojů — to obojí je pro něho stejný druh práce, při obojím je třeba důmyslu a obratnosti. Pojetí osobnosti, jaké vytvořila renesance, není tedy takové, aby člověku bylo nějak na obtíž, aby mu vázalo ruce nebo brzdilo jeho duševní život. Spíše podporuje jeho vítěznou sebejistotu. Udrželo se při životě dlouho, nehledíme-li ovšem k různým výkyvům, ojedinělým případům a předzvěstem dalšího vývojového stupně.

Radikální obrat přináší teprve počátek 19. století: jméno jeho je romantismus. Romantické pojetí osobnosti vrcholí pojmem génia. Génus, to není už osobnost tvořící pomocí vědomé vůle, napjaté směrem k zevní skutečnosti, kterou poznává nebo přetváří. Génus, toť tvořivá bezděčnost, spontaneita. Je podobně spontánní jako přírodní síly, jejichž je bratrem. Tvoří ne proto, že chce, ale proto, že musí. Ba netvoří vlastně on, ale ono to v něm tvoří („Es dichtet in mir“ je heslo romantického umělce). Spontaneita ovšem rázem mění vztah mezi umělcem a jeho dílem, mezi umělcem a skutečností i konečně mezi umělcem a ostatními lidmi a také poměr umělce k sobě samému. Dílo se pojednou jeví jako skutečný výraz umělcovy osobnosti, jako „hmotná“ replika jeho duševního ustrojení; je produktem tak bezděkým jako perla v ulitě perlorodky. Řád nehledá již umělec v přírodě, kterou vnímá smysly, ale v sobě samém — jeť sám přírodní silou, a proto obraz přírody, jak ji pocituje v svém nitru a jak ji ztvárňuje v svém díle, je autentičtější než mechanicky reprodukcující svědectví smyslů. Člověk, a zejména ovšem člověk umělec, počíná pocítovat napětí

a rozpor mezi sebou a skutečností: „Duch lidský a příroda jedno byvše, rozpadly se věkem. Příroda jde věčnou, mírnou, zákonní svou cestou, člověk ale zrušil všechny stopy, které k ní vedou, pozbyv tím původního ladu a podstaty,“ — praví o tom Mácha. Jaký rozdíl proti stanovisku renesančního člověka, pro kterého byl právě tento přírodní řád základem všeho tvoření! Poměr mezi umělcem a ostatními lidmi mění se za romantismu v ten smysl, že umělec cítí se jedinečný, jiný proto než ostatní lidé, odloučený od nich, ať již toto odloučení cítí jako svou výsadu, nebo jako kletbu; romantický umělec neopakoval by již Leonardovu větu o tom, že je třeba při práci dbát úsudku každého, protože každý člověk, i neumělec, zná přírodu; pro romantika je umělec umělcem právě proto, že skutečnost vidí jinak než ostatní, svým jedinečným způsobem. Konečně poměr k sobě samému mění se tak, že romantický umělec objeviv sebe, svou individuálnost, je soustředěn především k vlastnímu nitru, nikoli k tomu, co se děje kolem něho. Snad by mohl porozumět Mácha Leonardovi, když radí: „Ten, kdo si domýšlí, že v sobě může uchovati všechny dojmy z přírody, se mýlí, protože naše paměť na to nestačí: proto se na každou věc v přírodě podívej.“ Jistě však by nerozuměl Leonardo Máchovu výroku: „Zdává se mi, že sám do sebe pohlížím a vidím v sobě širou pustotu; pravý chaos se před mým zrakem hemží, až posléze v šerý mrak se sleje. Tento mrak mne tíží jako olovo. Tuším, že za ním něco leží, nevím však co.“ *Tento* směr pohledu, dovnitř, prostě v době Leonardově ještě neexistoval, nebyl ještě vynalezen. Nesmíme se však — po stručném vylíčení romantismu, jaké jsme právě podnikli, — domnívat, že by romantismus byl znameenal ve srovnání se sebejistotou renesanční nějaký úpadek, úbytek sil. Přesvědčení o síle osobnosti, o tom, co jsme při renesanci nazvali kvantitativní stránkou osobnosti, zůstalo v romantickém člověku a umělci nenalomeno. Teprve v romantickém okruhu myšlení mohl vzniknout pojem uměleckého *tvoření* ve vlastním, doslovném slova smyslu — teprve tehdy, když umělec se pocítil nezávislým na řádu vnější skutečnosti a pocítil sám sebe jako původce řádu, který se jeví v díle, mohl se pocítit tvůrcem, stvořitelem jistého univerza, jehož zákoníkem je dílo. Předěl mezi renesančním a romantickým pojetím umělecké osobnosti je sice hluboký, ale není to přervání souvislosti. Ostatně stačil způsob, jakým romantismus pojal osobnost, bez podstatné změny až do

doby přítomné jako pevný základ situace umělcovy vůči dílu i světu, který umělce obklopuje. Byly sice vývojové proměny, ale základní rys romantického pojetí, totiž vztah spontaneity, který podle něho spojuje dílo a osobnost, zůstal těmito proměnami nedotčen. Na předpokladu spontaneity tvůrčí byla vybudována — v druhé polovině 19. století — i vědecká estetika psychologická, když vystřídala dosavadní estetiku spekulativní. Jen proto, že vycházející z předpokladu spontaneity, kladli psychologičtí estetikové rovnítko mezi dílo a osobnost, mohli předpokládat, že prozkoumávajíce psychické dění, z kterého dílo vzešlo (nebo které ve vnímání navozuje), zkoumají umění samo. Na předpokladu spontánního vztahu mezi umělcovou osobností a dílem budovali ostatně i sociologičtí estetikové rázu Taineova. Svým strohým determinismem, který vysvětluje umělcovu osobnost beze zbytku příčinným působením zevních vlivů, je ovšem Taineova teorie zdánlivě zcela protiromantická; tím však, že pojímá netoliko umělcovu osobnost, ale i jeho dílo jako „kopii okolních mravů a známku jistého duševního stavu“, prozrazuje, že i ona tkví svými kořeny pevně v jeho výbojích, že společně s ním přezírá vše, co uměleckou osobnost a dílo ve skutečnosti od sebe — jak ještě uvidíme — dělí. V dvojici osobnost — dílo takto čím dál tím více se uplatňuje osobnost na úkor díla, čím dál tím více nad dílem převažuje.

Koncem století je stav již takový, že dílo jeví se vůči osobnosti pouhou nahodilostí, kdežto hlavním cílem uměleckého tvoření jeví se osobnost sama. Netřeba sahat pro doklad příliš daleko — uveďme jen několik vět ze Šaldova eseje *Osobnost a dílo z Bojů o zítřek*: „Nejméně ze všeho chápe luza mystérium transcendentnosti, osobnost přesahující svoje dílo. A přece jen tehdy je dílo skutečným uměleckým činem, když osobnost tvůrcova stojí a dýchá za ním jako věčnost a tma za chvílí, nezměrná a nevyzpytná. Jen tehdy je dílo veliké, když bylo tvořeno z nejvnitřnější nutnosti, pod tlakem, kterému se nedalo odolat, pro potřebu autorovu a jen pro ni, pro jeho růst a jeho vnitřní historii — a ne proto, aby podal obstojnou ukázkou své prstokladové obratnosti a hbitosti [...] Veliké umělecké dílo, i největší, je jen odštěpkem, který odletěl od dláta géniovi, od té krásné vnitřní sochy, již tesá ve tmě ze sebe a pro sebe veliký duch.“ Zde jsme již u vrcholu rozvoje onoho pojetí osobnosti v umění, které vzalo svůj původ v rene-

sanci — zde toto pojetí vyhrocuje se již v paradox sice křišťálové jasnosti a zřetelnosti, ale právě proto paradox, od kterého nemožno jít dál. Netvrdím vůbec, že by toto pojetí bylo života neschopné samo o sobě — kdybych se o to pokoušel, usvědčil by mne z omylu onen básnický směr, jehož byl Šalda vrstevníkem a vlastně po celý život i příslušníkem, totiž symbolismus. Neboť symbolismus, jenž přece dospěl k výsledkům neobyčejně úctyhodným, budoval celou svou teorii o výlučnosti umění, jeho aristokratismu atd. právě na tomto paradoxu. Leč — jak jsem řekl — dále nebylo už možno jít. Romantické pojetí vztahu mezi umělcem a dílem se sice drželo teoreticky při životě i dále, de facto však již degenerovalo. Stupňoval se požadavek jedinečnosti: ježto dílo má být bezvýhradným ekvivalentem psychické osobnosti svého tvůrce, ale přitom týž tvůrce může vytvořit děl celou řadu, sobě navzájem nepodobných, vzniká jako pomocný pojem pojem *zážitku*, který není nic jiného než osobnost umělcova omezená na určitý okamžik své existence. Zážitky se ovšem mohou měnit, a tak se mění i díla (i když se přitom pořád podržuje předpoklad shody díla s psychickým děním). Je to ovšem atomizace umělecké osobnosti. Souběžně se zážitkovou teorií vzniká v kritice i v obecném hodnocení požadavek, aby každé umělcovo dílo bylo nové a jiné; individuálnost ukládá se již nejen autorovi, ale dílu. Vzniká tak zvláštní pojmové bludiště, v kterém není snadno se vyznat, jen jedno je jisté, že totiž „individuálnost“ takto atomisticky pojatá se zvláštním zvratem stává argumentem pro eklektiky a napodobitele — neboť kdo může častěji svou „individuálnost“ obnovovat, proměňovat od díla k dílu než právě napodobitel? Je přirozené, že za těchto zmatků vzniká únava z příliš zbytnělé osobnosti. Příznaky její jsou různé, ba velmi rozmanité, právě proto, že jde spíš o pocit negativního odporu než uvědomělého směřování k pojetí jinému. Některé z těchto příznaků jsou: záliba v „nejskromnějším umění“, pololidovém a anonymním, kde na osobnosti nespočívá důraz pražádný. Jiným takovým příznakem je aspoň teoretická a programová snaha po tom, aby umělec zmizel v davu ostatních, aby byli umělci všichni lidé. Jiným opět pokusy zařadit uměleckou činnost mezi jiná lidská povolání osvobozená od tíhy osobitosti: umělec přirovnává se k řemeslníku nebo opět k dělníku, ba projevuje příležitostně i snahu být za jednoho z řemeslníků nebo dělníků pokládán. A jiný příznak ještě: v nedávných letech zažili jsme

umělecký směr, který sice velmi lpěl právě na automatické shodě díla s psychickým stavem, ale přitom důrazně prohlašoval, že nevyhledává ty psychické stavy, které jsou individuální a neopakovatelné, ale takové, které jsou obecně lidské, a nejsou tedy nutně vázány k žádné osobnosti. Konečně vedle všech těchto příznaků, které se projevily v životě uměleckém, je snad třeba uvést i paralelní zjev z vývoje vědeckého, ten totiž, že estetika psychologická ustoupila estetice objektivistické, která čím dále tím zřetelněji prohlašuje souvislost mezi umělcovou osobností a dílem za mnohознаčnou a nepřímou, tedy nikoli prostě spontánní.

Takový je tedy stav dnešní. Jím končíme historický přehled otázky osobnosti v umění. Poučil nás o tom, že uvědomění umělecké osobnosti, vzniknuvši na rozhraní středověku a novověku, procházelo postupně různými proměnami, z nichž žádná neznamenala návrat k minulému stavu, kdy osobnost v umění byla prostě mimo zřetel (ačkoli ovšem nutně existovala a působila). Také dnes bylo by asi nemístné domnívat se, že následkem krize, o které jsme právě mluvili, osobnost umělecká by mohla ustoupit zcela do pozadí a nastat návrat do idylické minulosti stavitelů katedrál, kdy na autoru prostě nezáleželo nebo nezáleželo na něm více než na řemeslníku, odvádějícím svou práci. Podotýkám to výslovně, aby nemohlo vzniknout domnění, že se kloním k tomuto staromilskému názoru, jenž není bez přívrženců. Jsem přesvědčen, že až si společnost sama a umění samo vytvoří nové pojetí osobnosti v umění, jehož potřeba se prozatím jen jeví, ale není uspokojena, bude to, jako ve vývoji vždy, pojetí vybudované na předpokladech daných etapou právě minulou, ale dodávající těmto předpokladům nového smyslu. Připravovat jeho příchod je možno všelijak, a možná že mnohé z toho, co se v umění i v jiných kulturních oblastech děje, už k tomuto novému pojetí umělecké osobnosti směřuje, aniž nám je to v dané chvíli zjevné. Vědě, jak již řečeno, nemůže připadnout přitom jiný úkol než poukázat k existenci problému a pokusit se o jeho formulaci.

O to se nyní pokusíme. Je však třeba, abychom si na začátku své úvahy odmyslili vše, co je dočasné, historicky podmíněné, a pokusili se obnažit samu neměnnou podstatu věci. Proto právě jsme podnikli předem historický přehled pojmání osobnosti v umění, abychom si to, co je historicky podmíněné, demaskovali jako právě dočasné. Pravíme-li nyní: osobnost v umění, nemyslí-

me přitom ani na způsob, jakým je chápala renesance, ani na pojetí romantické nebo symbolistické. To jsou všechno právě jen pojetí — nám však nyní jde o *skutečnost* osobnosti v umění, na jakémkoli pojetí nezávislou, skutečnost, která nutně existovala i v umění středověkém, jež o umělecké osobnosti ani nevědělo, a existuje podnes v umění lidovém a v umění národů primitivních, kteří o ní rovněž nevědí. Máme na mysli právě jen umělecké dílo a fakt, že toto dílo má nějakého původce — neboť jen tím se liší od předmětu přírodního. Původce je do té míry nutný, že bychom jej automaticky pocítovali i za přírodním předmětem, kdyby nahodilým svým utvářením na nás zapůsobil jako umělecké dílo. Proč však původce umělecké dílo vytvořil? Odpovědi na tuto otázku mohou ovšem být přerůzné, ale jedno jim všem bude společné: že totiž umělec vytvářeje své dílo myslil na jiné lidi a pro ně své dílo vytvářel. Neboť jinak to, co vytvářel, nebylo by pro něho tím, co nazýváme uměleckým dílem, nýbrž něčím jiným. Tak např. — názorně řečeno — herec nehraje a nemůže hrát pro sebe (hra skutečně „pro sebe“ byla by mu dokonce buď vůbec nemožná, nebo aspoň obtížná a znervózňující — o hercích šíleného bavorského krále Ludvíka, kteří musili hrát jen pro krále samotného, se vypráví, že s netrpělivostí při hře čekávali, kdy se zachvěje záclona královské lóže, aby poznali, že král je v divadle: dokud si tím nebyli jisti, hráli v nesnesitelném duševním stavu). Je ovšem někdo, kdo „hraje“ skutečně jen pro sebe a diváků netoliko potřebuje, ale odmítá je — je to dítě, ale činnost dítěte je právě něco jiného než umění, je to *hra*. Na příkladě divadla snažili jsme se jen názorně ukázat něco, co platí pro umění vůbec: umění se dělá pro jiné, pro posluchače, diváky, zkrátka vnímatele. Jestliže jisté doby — myslím právě na období symbolismu — nutnost posluchače, diváka popíraly, byl to jen jejich programový požadavek — kdybychom přihlíželi ke skutečnému stavu, viděli bychom, že nutnost vnímatele zní i u nich jako spodní tón: jednou odmítají obecenstvo široké, ale obracejí se k úzkému kruhu „vyvolených duší“, jindy žádají si obecenstva budoucího nebo ideálního, neexistujícího sice ve skutečnosti, ale působícího v jejich představě během tvoření na jeho průběh atd. Jsou tedy při uměleckém díle vždy nutny strany dvě: ten, kdo je podává, a ten, kdo je přijímá. Říkáme: umělec a divák, popř. posluchač, čtenář, a jsme zvyklí vidět tyto dvě strany jako ostře oddělené: umělec je aktivní, iniciativní, divák pasivní.

Umělec je k svému úkolu školen, dnes je zpravidla profesionálem, divák však s uměním takto životně spjat není. Víme ovšem, že jsou nějaké přechodní útvary, že jsou tu zejména diletanti, kteří jsou také školeni, ale v podstatě i při svém tvoření zachovávají diváckou pasivitu (napodobující), a jsme zvyklí takové zjevy přehlížet jako cosi vedlejšího, nepodstatného. To však je stav historický, který vždy nebyval. Překročíme-li jen trochu meze umění, které nazýváme „vysokým“, a obrátíme se např. k umění lidovému, je věc již docela jiná. Není ovšem ani tam nouze o případy, kdy autor je znám — tak např. zjistili ti, kdo se lidovým uměním zabývali, mezi lidem často jedince více umělecky nadané než jiné —, ale rozdíl mezi autorem a vnímatelem není pocítován, není na něj kladen vůbec důraz. Ten, kdo je obecně v okolí znám jako písničkář, nemusí vůbec být skladatelem písní, nýbrž prostě jich uchovatelem (pro svou paměť, zpěvácké schopnosti atd.) — tak např. Eva Studeničová, o které napsal monografii Plicka a o níž píše v svém *Putování za lidovým uměním* i Papoušková. Nebo doklad ještě názornější, jež uvádí německý etnograf Jungbauer ze Šumavy (německého území). Naskytl se mu náhodou příležitost zapsat píseň o vesnické tragédii (hoch zabítý v noci pod oknem milé) z úst samé autorky, ženy již staré, šedesát let po tom, co ji složila. Díky dobré paměti reprodukovala stará žena svůj výtvar věrně — měl 21 čtyřveršových slok. Současně se podařilo etnografovi zachytit touž píseň, jak žila po šedesáti letech od svého vzniku v ústech lidu. Měla jen sedm strof, ale změnila se také celou svou povahou: z písně původně rázu jarmarečního, líčící obšírně, se zdůrazňováním jednotlivých detailů skutečnou událost, stala se za šedesát let velmi úsporná a opravdu pevně vybudovaná balada. Strofy, které cestou zmizely, zmizely ovšem zapomínáním, ale toto zapomínání nebylo zřejmě jen mechanické, nýbrž také umělecky záměrné. Kdo je tu vlastně autorem? Původcovství přechází zřejmě z ruky do ruky: kdo je vnímatelem, může být za chvíli autorem, i naopak. Podobně při některých formách lidového umění výtvarného: např. malování kraslic nebo malování domku a jeho místností na Moravském Slovácku: přestože každé takovéto dílo má svého autora (autorku) a přestože některé autorky jsou zřejmě lépe nadané než jiné, není tu autorův v našem slova smyslu — i zde je hranice mezi autorem a pouhým divákem smazána dokonale. Nebo konečně lidové divadlo: mnohokrát zjistili etnografové, že

není téměř rozmezí mezi hercem a divákem: herec, když dohraje svou roli nebo ve chvíli, kdy jí přechodně není zaměstnán, vmísí se mezi publikum a z publika kdokoli, když se mu zachce, se do hry vmísí. Lze tedy říci jako výsledek tolik: jsou ovšem vždy dvě strany, umělec a vnímatel, ale tyto strany nejsou odděleny žádnou přesnou hranicí; podobně jako při rozhovoru ten, kdo v jisté chvíli je mluvčím, může být ve chvíli nejbližší posluchačem, je tomu i v umění. A kdybychom chtěli procházet podrobněji dějinami různých umění, setkali bychom se často s případy, že i za dob, kdy již autor a vnímatel byli rozlišeni, se jejich role mnohonásobně prolínaly. Takovým prolínáním byl např. případ starého anglického básníka Chaucera, jenž žádal svého šlechtického ochránce, aby báseň jeho po svém zdání opravil (neboť měla odpovídat názorům šlechtického prostředí, jehož básník sám nebyl příslušníkem). Takovým prolínáním je ve výtvarném umění např. účast osvícených renesančních objednavatelů, kteří umělci dávali náměty, atp. Přirovnali jsme poměr mezi umělcem a vnímatelem zásadně ke vztahu mezi mluvčím a posluchačem; toto přirovnání hodí se však netoliko na ně, ale i na samo umělecké dílo: jazykový projev může se pohybovat mezi mluvčím a posluchačem proto, že je *znakem*, kterému rozumí mluvčí stejně jako posluchač. Mluvčí pronášeje svůj projev počítá již předem s tím, jak mu bude posluchač rozumět, formuluje jej se zřetelem k posluchači. Zcela totéž je však při uměleckém díle. I ono je určeno k tomu, aby mu vnímatel rozuměl stejně jako autor; autor při svém tvoření vnímatele dbá, přihlíží k němu, a vnímatel zase naopak chápe dílo jako autorův projev a cítí za ním autora. Proto jsou nesprávné teorie, které chtějí redukovat umělecké dílo na pouhý výraz autorových citů a duševních hnutí. Octli jsme se tedy pojednou zcela jinde, než kam nás vede konvenční názor na umělcovu osobnost. Nevidíme již před sebou autora spjatého nerozlučně s dílem a diváka jako pouhou nahodilost, která k dílu nemá podstatného vztahu, ale poznáváme, že vztah autorův k dílu není podstatně odlišný od vztahu divákovy, že jsou zde prostě jen dvě strany, mezi kterými prostředkuje dílo, jež pro tuto svou schopnost prostředkovat je *znakem*, nikoli výrazem.

Z tohoto poznání bude třeba vyvodit další důsledky. Dříve však, než se jimi budeme zabývat, obraťme na okamžik pozornost k možné námitce. Mohl by totiž někdo říci, že je přece jen

podstatný rozdíl mezi slovem a uměleckým dílem. Slovo je běžná mince, obecný majetek, na slově vzatém o sobě, jak je nacházíme např. ve slovníce, nepoznáváme stopy žádné určité osobnosti, na díle uměleckém však ano. Nuže, zde je třeba dorozumění: ovšemže za uměleckým dílem na rozdíl od slova osobnost pocítujeme; řekli jsme již, že tím se liší od předmětu přírodního. Pocítujeme je jako „udělané“, jako záměrné. A záměrnost potřebuje *subjektu*, od kterého vychází, který je jejím zdrojem; předpokládá tedy člověka. Subjekt je tedy dán nikoli vně uměleckého díla, ale v něm samém. Je jeho součástí, a to netoliko tehdy, když umělecké dílo se přímo, nezahaleně jako subjektivní tváří. Přítomnost, ba všudypřítomnost subjektu ve výtvarném díle je zjevná: výběr tématu, jeho pojetí, výběr a rozložení barev, tahy štětce (malířský rukopis) až k perspektivě viděné z určitého bodu, na kterém je pomyslně předpokládáno umístění subjektu, vše v malířském díle k subjektu poukazuje. Podobně i v ostatních uměních: subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla. Je přítomen i tam, kde se zdá docela neviditelným, tak např. při dramatickém dialogu. Vidíme na jevišti dramatické postavy, rozmlouvající spolu, mluvící jeden zdánlivě toliko pro druhého bez jakýchkoli svědků, a přece se ve skutečnosti každá jejich věta obrací nikoli k partnerovi, ale ke komusi třetímu, na scéně nepřítomnému. Jen pro něho mají slova smysl, pro jaký byla vypočtena. Ten, kdo takto slova a jejich dosah vypočetl, je subjekt, ten, ke komu se obracejí, je opět subjekt. A nejsou to v podstatě subjekty dva, nýbrž jediný. Jen jeho nositelem je jednou ten, koho nazýváme vnímatelem, podruhé ten, koho zveme autorem. Toto tvrzení zní na první poslechnutí poněkud paradoxně. Ale uvědomme si jen, že se často autor a vnímatel spojují v jediné osobě, a bývá to právě umělec, v jehož osobě se spojují nejčastěji, ba pravidelně. Ve chvíli totiž, kdy umělec při tvoření svého díla posuzuje dílo s ohledem na to, jak toto dílo bude na vnímatele působit, kdy dílo skutečně vnímá jako umělecký znak, a ne jako pouhý výrobek, k jehož zhotovení je třeba těch a těch technických znalostí a prostředků, v těch chvílích zaujímá k němu právě postavení vnímatele. A stejně jako v takových chvílích nelze odlišit autora od vnímatele, nelze ani v uměleckém díle činit rozdíl mezi tím a oním; jen jeden je subjekt v díle obsažený, a ten je dán jeho záměrností. Jestli v daném okamžiku je s dílem ve styku ten, kdo do něho záměrnost vkládá, nebo ten, kdo tuto

záměrnost z díla již hotového vycítuje, je již záležitost jiná, jejíž dějiště je vně díla samého.

Tím, co jsme nyní řekli o subjektu uměleckého díla, připravili jsme si cestu k otázce další, na kterou jsme již před chvílí pomysleli. Jestliže totiž v postavení autora a vnímatele k dílu není rozdílu podstatného a jestliže je umělecké dílo nikoli výrazem osobnosti nebo duševních stavů svého původce, ale znakem prostředkujícím mezi dvěma stranami, jak je tomu potom s teoriemi, které vykládají umělecké dílo z umělcových duševních stavů, dispozic atd.? Počneme anekdotou: Žila u nás kdysi herečka, a velká herečka, která heslo Umění = výraz umělcovy osobnosti vzala doslova: tak např. píše jednou mladé začátečnici v hereckém umění: „Hrej přirozeně, bez afektu, hleď všechno dříve procítit a pak teprve hrát — vůbec, nechť *hrát*, ale *žít*.“ Tato herečka byla Hana Kvapilová. A Haně Kvapilové přihodilo se jednou, že přední kritik, Jindřich Vodák, příkře odsoudil její výkon v Ibsenově *Rosmersholmu*. Napsal: „Po vyznání ve čtvrtém aktu představujeme si Rebeku unavenou velikým zklamáním svého života, udolanou, dychtivě čekající na osvobozující heslo smrti — pí Kvapilová, zdá se, by celé ty čtyři akty mohla podstoupit znovu, s Rosmerem ještě horším.“ A Kvapilová na tuto kritiku odpověděla celou statí, kterou však za svého života neotiskla — pojal ji do *Literární pozůstalosti H. K.* teprve po její smrti Jaroslav Kvapil. V tomto článku pak nacházíme charakteristická slova: „Přiznávám se, že chtěla jsem při dvou prvních představeních pokusit se o zcela *neherecké* podání, naznačit *životně* následek osudového úderu — a vidím, že ten pokus úplně selhal. Kdož mohl mou práci postřehnout a ocenit, ne-li pan referent, který vše tak promyslel? A pan referent to neviděl [...] Pravdivé, neherecké vzrušení chvíle bylo pohlceno ohromnými rozměry Národního divadla a naší scény. A také dispozice divákovy vidění byly tím pohlceny, kontakt mé Rebečky s hledištěm úplně přerušen, celá jemná osnova práce v posledním aktě pohlcena!“ Tu velmi dobře a názorně vidíme propast mezi výrazem a uměleckým znakem. Herečka, zaměřená na výraz, přímý a bezprostřední výraz duševního stavu, zapoměla na to, že umělecké dílo je znakem, určeným divákovi, prostředkujícím mezi umělcem a divákem; zůstala v zajetí onoho názoru o spontaneitě, bezděčnosti, kterou je umělecké dílo (v daném případě dramatická postava, kterou vytvářela) spjata s autorem. Toto opominutí se vymstilo:

kritik, a to bystrozraký kritik, nepostřehl onu bezprostřednost prožití, kterou herečka chtěla vložit do svého výkonu — ba naopak, obvinil tento výkon z neprožitosti. Rozpor mezi bezprostředním výrazem a znakem byl ostatně pro Kvapilovou základním tragickým rozporem celé její umělecké tvorby: ještě na jiném místě *Literární pozůstalosti* najdeme o něm charakteristickou zmínku: „Vidím, že moje Táňa byla příliš intimní. Poslední akt zničí mě fyzicky i duševně nadobro. Věříte-li, že od té chvíle datují se moje horečky? A obecenstvu jsem ji nepřiblížila! Chtěla bych vědět, v čem jsem chybila; neřekl byste mi?“ — táže se v dopise kritika.

Doufám, že tyto citáty objasnily zcela názorně hlavní, ba nejhlavnější pro nás věc: že totiž mezi umělcem a dílem není spojitost přímá, že romantická teze o spontánnosti, bezděčnosti, s kterou umělec tvoří, je prakticky i teoreticky překonána (byť v době své plné platnosti byla umělecky plodná) a že je víc než nachýlena k pádu. Mezi umělcem a jeho dílem je mnoho věcí. Je načase věnovat opět pozornost *aktivitě*, ať vědomé či podvědomé, jíž je dílo výsledkem, aktivitě, která, jak jsme viděli, byla zcela jasná umělci renesančnímu a také renesanční teorii umění (např. Leonardo). Je ovšem jasné, že tato umělcova aktivita, která působí, že vztah mezi ním a dílem nemůže být pojímán jako bezděčný, bude se dnes jevit mnohem složitěji, než se jevila lidem renesance. Zejména objeví se našemu zraku množství činitelů, s kterými se umělec setkává, na které naráží a s nimiž se utkáva cestou k svému dílu. Především, nejbližší dílu, uvidíme to, čemu se říká živá umělecká tradice. Vytvoření díla není totiž možné bez předpokladů. Už tím, že autor má v úmyslu vytvořit dílo právě umělecké, dostává se do styku s dosavadním pojetím uměleckého díla a umění vůbec, s dosavadními uměleckými postupy, tj. způsoby, jakými se zacházelo a zachází s jednotlivými složkami uměleckého díla. I když půjde o umělce revolucionáře, který má odhodlání a dost síly radikálně změnit stav umění, jaký při svém příchodu zastihl, nemůže učinit víc než právě jej změnit, dát pocítit vnímateli, že jej změnil, ale tím právě tento dosavadní stav umění do svého díla uvést, učinit jej pozadím, na kterém dílo bude jako nové a nebyvalé vnímáno. A tyto tradiční umělecké postupy znemožňují již předem, aby dílo se stalo bezprostředním výrazem. Již předem je jím duševní stav umělcův, pokud vůbec do díla může vejít, objektivován, odtržen od svého zdroje, proměněn ve znak. Aby bylo

jasnější, co tím míníme, obraťme se ještě jednou k případu Hany Kvapilové. Viděli jsme, že usilovala o to podat — jako umělecké dílo — divákovi co nejpřesnější výraz svého duševního stavu. Viděli jsme, že někdy při tomto pokusu ztroskotala, avšak není pochyby, že se jí mnohem vícekrát skutečně podařilo. Podle svého subjektivního pocitu herečka skutečně v takových chvílích na jevišti žila. Vnímalo však i obecenstvo její výkon takovým způsobem? Uvědomme si, jaký stav hereckého umění zastihla generace jevištního realismu, ke které patřila H. Kvapilová, při svém příchodu na jeviště. Bylo to herectví mimických i deklamačních konvencí. „Miluji vás“ říkalo se vždy jistým obvyklým gestem a stejně, jiným ovšem, ale stejně obvyklým gestem: „nenávidím vás“ atd. Toto gesto bylo k dispozici každému herci a každé dramatické postavě bez rozdílu ve chvíli, kdy ho bylo třeba. Následkem toho nemohlo ovšem být řeči o jednotě dramatické postavy — tato postava neměla nic, co by ji individualizovalo, odlišilo od jiných. Mladí tehdy herci realističtí, k nimž patřila Kvapilová, věc obrátili: položili důraz na jednotu dramatické postavy, dosud opomíjenou, a gesto této jednotě podřídili: zbavili je jeho samostatnosti, a tím i konvenčnosti. Hercova mimika a gesto už nevyjadřují trhaně, v zřetelných obrysech jednou „miluji vás“ a podruhé „nenávidím vás“, nýbrž splývají v souvislou řadu, která se podobá „přirozené“ neumělé a neumělecké gestikulaci a mimice denního života. Okamžitě však publikum pocítilo tento kontrast mezi starým a novým herectvím: i nové herectví bylo v této konfrontaci pocítováno jako znak, jako výsledek uměleckého záměru, nikoli jako spontánní projev. Ve chvíli, kdy z vědomí publika zmizela konfrontace hereckého realismu s herectvím starším, stala se pak věc pro nás ještě průkaznější, realistické herectví, které kdysi bylo pocítováno jako protiklad konvenčnosti, stalo se konvencí — v rukou epigonů — samo, a odhalilo tak svou znakovost docela zřetelně. Není tedy v umění skutečné, bezprostřední exprese, nýbrž vždy stojí mezi umělcem a dílem umělecký záměr (často dokonce vědomé umělecké chtění). Jsou však ještě další činitelé, kteří se stavějí mezi umělce a umělecké dílo. Především ze strany umělce samého různé mimoumělecké motivy jeho tvoření, ať si je již umělec uvědomuje nebo nikoli — jsou to např. motivy hospodářské, které sice bývá slušno zdánlivě přehlížet, ale k nimž se např. renesanční umělec velmi klidně znal a které tvoření chtěj

nechtěj ovlivňují, i v jeho nejvyšších formách, dále motivy ctižádosti, motivy plynoucí ze zřetelů společenských atd. I ty působí, že umělcovo dílo nemůže být v přímém poměru k jeho osobnosti. Což když např. některý z těchto zřetelů způsobí, že umělec zatají svůj skutečný duševní stav, bude předstírat jiný atd. To vše zasluhuje úvahy. A konečně jsou tu všechny vlivy vnější, jejichž průsečíkem je umělcova osobnost, ať již vycházejí ze společnosti nebo z jiných oblastí kultury atd. Kdybychom je rozebrali podrobně, mohlo by snadno vzniknout zdání, jemuž podlehl právě Taine a jeho přívrženci, že pod nimi nezbývá již nic, že umělcova osobnost vůbec neexistuje. Tak daleko bychom však jít nechtěli, spíše právě naopak: tvrdíme-li, že cesta od umělcovy osobnosti k dílu není přímá a bezprostřední, zejména pak ne spontánní, jsme dalecí toho popírat umělcovu osobnost. Spíše zdůraznit bychom ji chtěli. Vlivy společenské, obecně kulturní a umělecké zasahují osobnost jen potud a tak, pokud to ona sama (ať vědomě či podvědomě) připouští. Osobnost není součet vlivů, ale jejich vzájemná rovnováha, jejich podřízení a nadřazení jedněm druhým — a v tom a tím se umělcova osobnost stejně jako každá jiná osvědčuje iniciativní silou. Myslíme zkrátka, že osobnost daleko není rozplynout se v zevních vlivech jako sůl ve vodě. A to platí také o osobnosti v umění. Je-li co překonáno a potřebuje-li co korektury, je to jen názor, že by sláva a význam umělecké osobnosti záležel v tom, aby se dílem beze zbytku a v podstatě vlastně pasivně vyjádřila. Osvobodí-li, doufáme, budoucí vývoj umění a umělcovy situace umělce od něčeho, bude to, co zmizí, snad jen smutná povinnost ošetřovat svou individualitu a individuálnost jako skleníkovou květinku nebo tak, jak ošetřuje tenorista svůj hlas.

(1944)

BÁSNÍK A DÍLO

Otázka vztahu mezi básníkem a dílem má jistě veliký dosah pro úvahy o literární kritice: i když dnešní kritik má snad spíše na zřeteli dílo samo nebo zase způsob, jakým je spjato se svou dobou, s jejími tendencemi a potřebami, není tím oslabena důsažnost dobově neproměnné pravdy, že teprve souvztažnost mezi dílem a jeho původcem dovršuje, doceluje smysl básnického díla — už okolnost, že jednotlivá díla téhož básníka se navzájem osvětlují, splývají ve společnou významovou výslednici, vede čtenářův a neméně ovšem i kritikův zájem k básníkovi.

Tolik ze stanoviska čtenářova a kritikova; ze stanoviska teoretika, kterému připadá povinnost otázku básníka promýšlet v její obecnosti, nelze ovšem zatajovat, že tvářnost problému a cesta k němu se jeví méně schůdná a mnohem složitější, než jak se jevila asi před čtyřiceti lety, kdy Šalda jej učinil ústředním předmětem svých slavných *Bojů o zítřek*. Tehdy, v době voluntaristického individualismu, vneseného do literární vědy Carlylem i Hennequinem, zdálo se individuum, a to silné tvůrčí individuum, klíčem k veškeré ostatní problematice literární vědy, jeho tvořivá vůle pak posledním vysvětlením, poslední instancí a sjednocujícím principem osobnosti i díla. Pokolení asi o patnáct let mladší, jež mělo svým teoretikem pro otázky básnické osobnosti Otokara Fischera, autora *Otázek literární psychologie a Duše a slova*, pozbylo již hrdinského patosu svých předchůdců. Výstižně charakterizoval toto nové pojetí básnické osobnosti jeden z básníků této generace „druhého symbolismu“, Otokar Theer, v předmluvě ke svým *Výpravám k Já*, adresované Otokaru Březinovi: „Nejprotilehlejšími

stezkami jsem šel, dychtivý uvědomit si své Já, zvědavý poznat nebezpečí pokusů a svůdný sráz psychických cest. Chtěl jsem místo mystéria nalézt jeho mechanismus; chtěl jsem rozřešit své Já; chtěl jsem je poznat, utřídit, ovládat. Neboť tajemství mé bytosti působilo mi takový děs, jaký mají někteří opilci, když cítí, že alkohol je připravil o vědomí. A já byl podobně opilý svým podvědomím. Šel jsem za Hlasem Senzací i za Hlasem Intelektu; a dnes se mi zdá, jako by mne oba svedly z cesty. Snad proto stojím trochu smuten a znechucen nad svým úsilím, trochu smuten a znechucen nad svou knihou [...] Zvědavost, tento život lidí mdlých žít, zvědavost, jež nás nutí navštěvovat cizí duše a vracet se s popsáním zápisníkem, zvědavost, ta zoufalá hospodyně, která ví o marnosti svého střádání — zvědavost jest jedinou naší individualitou.“ To je ovšem již zcela jiné pojetí básnické osobnosti: pasivita místo aktivity, impresivnost místo tvůrčího násilnictví, zvědavost místo dobytelské, a se vším tím ohrožením vnitřní jednoty. Společně však s obdobím předchozím zůstává přesvědčení, že dílo vyplývá z osobnosti nutně a jednoznačně; na své otázky po podstatě, utváření, ba i funkci básnického díla hledá tato generace odpověď ve vědecké psychologii.

Radikální obrat nastává teprve v době, kdy ovládá pole estetiky a uměnověda, již východiskem při poměru k umění není umělcova osobnost ani nic jiného mimo dílo, ale dílo samo. U nás má estetický objektivismus starou tradici českého herbartismu: Durdík, Hostinský. Současníkem, ba přímým vrstevníkem generace druhého symbolismu je Otakar Zich, žák Hostinského. Přesto tento estetik, sám umělec, a jako učenec dokonce ovlivněný estetikou psychologickou, vyhýbá se otázkám individua v umění, ba dokonce staví se k samému postoji uměnovědného individualismu zamítavě. Někdy v okolí světové války začínají k nám doléhat i objektivistické směry cizí, zejména dessoirovská „Kunstwissenschaft“, kladoucí si za úkol rozbírat umělecké dílo vzhledem k jeho „uměleckosti“, a tedy nikoli především vzhledem k osobnosti, která za dílem stojí, jejímž je dílo výrazem. Pokud vím, první systematický pokus o takto budovanou teorii umění, vědomě protipsychologickou, u nás je netištěná disertace Karla Čapka, pozdějšího autora *Marsya*.

Přítomné směřování literární teorie a estetiky u nás — strukturalism — položilo důraz dokonce ne již na umělecké dílo samo

o sobě, jako uzavřený a jedinečný celek, ale na nadosobní — ovšem nehmotnou — živou uměleckou tradici, která je majetkem celého daného společenství, která existuje v povědomí jeho členů jako soubor, struktura norem. Tyto normy, které mají ráz požadavků — byť nevyslovených a leckdy i nevyslovitelných — kladejších na umělecké tvoření, týkají se jednotlivých složek díla, jejich vzájemných vztahů, nadřizeností i podřizeností. Každý akt uměleckého tvoření, ale i každý akt uměleckého vnímání je individuální aplikací tohoto souboru norem, tohoto obecného majetku; a každou aplikací se tento soubor poněkud mění. Jeho vývoj je nepřetržitý a proměnlivost nekonečná. Je však tento vývoj zároveň i nepřetržitý, plynoucí bez přerušování a řízený vlastní (imanentní) zákonitostí struktury, která se vyvíjí. Jsme tedy v tomto bodě svých úvah právě na protikladném pólu k voluntaristickému individualismu, jímž jsme svůj přehled počali. Tam se jevílo individuum, a to silné individuum tvořící, zdrojem všeho vzruchu v oblasti umění, zde se jako prvotný nositel nadosobní umělecké struktury jeví společenství, a v něm ovšem vedle individuí umělecky tvořících i individua, jejichž poměr k umění je pasivní, vnímatel. Je za těchto okolností na místě, je s prospěchem klást otázku tvořícího individua? Není tento problém ze stanoviska strukturalismu vedlejší, nebo dokonce nepřístupný?

Obrátme se ještě jednou k pojmu vývoje. Vidíme před sebou stále plynoucí, stále se přetvářející proud literatury. Vezměme například lyrickou poezii. Uvidíme, jak v jednom období stojí v popředí básnické výstavby stránka rytmická, v jiném, třeba hned následujícím, stránka intonační, melodická. Jednou uvidíme text skládaný ze slov jako ze stavebních kamenů, navzájem dobře rozoznatelných, jindy bude se text jevit jako jednoduší významový proud, v kterém každé jednotlivé slovo ztrácí svou významovou samostatnost, zapadá bez ohraničení do souvislosti. Jednou zjistíme snahu co možná nejvíce významu vyjádřit výslovně, jindy naopak směřování k tomu, aby slovo jen zdaleka naznačovalo význam nevyslovený, skrytý. A toto stálé přesouvání, přeskupování složek je, jak jsme také již naznačili, řízeno jakousi objektivní zákonitostí: vyčerpala-li se účinnost složky jedné, ustupuje tato složka do pozadí, a do popředí vystupuje jiná, zpravidla protikladná. Individua vstupující nově do říše básnické tvorby jeví se přitom — zdánlivě aspoň — jako pouze pasivní uskutečňovatelé

těchto vývojových objektivních nutností. A byla skutečně chvíle — naštěstí velmi krátká — kdy se zdála ideálem historie literatury beze jmen, ukazující vývojové dění jako jediný mohutný proud. Dodejme spravedlivě, že tato krajní reakce na individualismus, rozdrobující vývoj v jednotlivé zcela svébytné osobnosti, měla svůj užitek. To, co z ní zůstalo trvalým ziskem, je přesvědčení, že vývoj literatury není poznán v své vlastní podstatě, není-li poznána linie jeho *vnitřní* souvislosti, přehlížená předtím i literární teorií a historií *pozitivistickou* (která každý literární zjev vysvětlovala ne z toho, co před ním předcházelo a po něm následovalo v literatuře, ale z toho, co se současně s jeho vznikem dalo v jiných oblastech lidského života a kulturního tvoření), i literární teorií a historií *individuálně psychologickou* (která dílo vyvozovala přímo z psychických dispozic autorových).

Stačí však přihlídnout k vnitřnímu vývoji zblízka — a poznáme, že neprobíhá daleko tak jednoduše, aby nutnost přeměn v něm byla jednoznačná. Tak například v české lyrice období ruchovského a lumírovského byl dán vývojový úkol zcela určitý: po začatém likvidování uvolněné metriky romantické pokolením Máje (Neruda, Hálek) nastává — řekli bychom prostou setrvačností — úplné zpravidelnění metra a s ním zároveň i nutnost překrytí rytmičnou jednotvárnost zdůrazněním intonace. Tento úkol řeší všichni ruchovci a lumírovci, ať Čech, ať Vrchlický, ať Zeyer, ať Sládek. Ale řeší jej každý jinak, každý vychází z poněkud jiných předpokladů a dospívá k poněkud jiným výsledkům. Nebudeme se ovšem zabývat rozborem těchto řešení — jen letmo naznačujeme: u Čecha převládne intonace větná nad veršovou, u Vrchlického ztavují se obě tyto intonace v neurčitou výslednici, u Zeyera oživne intonačně jen závěr verše — jako kadence atd. Odkud tato různost? Vývoj prostě tato různá řešení *připouštěl* a bylo zde sdostatek osobností, aby tato různá řešení objevily a realizovaly. Ale i kdyby nebyla k dispozici víc než osobnost jediná a bylo realizováno jen řešení jediné — neznamena to, že by tyto možnosti neexistovaly, že by z téměř každé vývojové situace nebylo východisek několik. Závisí však na tom, jsou-li osobnosti, kterých je zapotřebí, po ruce. Poprvé narážíme zde na nutnost teoretického přihlížení k tvořícímu individu i při dodržení předpokladu, že vývojová linie je nadosobní a její proměny že jsou řízeny objektivní zákonitostí. Někdy se přihází, že jistý vývojový úkol je několika-

násobně řešen nikoli současně, ale postupně. Tak v začátcích novočeské poezie bylo úkolem překonat metrickou jednotvárnost poezie puchmajerovské. Pokusy o to vidíme již u samých puchmajerovců, ba i u samotného Puchmajera (v ódách), pomocí intonace, jak to později učinili lumírovci. V době puchmajerovské nebyla snad však vyspělost jazyka, pružnost jeho větné výstavby, taková, aby tento pokus vedl k cíli. Další etapou je Polákova *Vznešenost přírody*; zde měla být metrická jednotvárnost zastřena mnohoslabičností slov. Jiný pokus šel spíše cestou teorie než básnické praxe — jsou to *Počátkové českého básnictví* Šafaříka a Palackého, navrhuující místo prozodie přízvučné prozodii časoměrnou. Mnohem blíže k definitivnímu řešení měly pokusy opírající se o poezii lidovou (Čelakovský), kde shoda přízvuku s rytmičným důrazem není závazná, popřípadě kde jde o verš „iktový“, tj. takový, který má stálý počet důrazů ve verši, ale nestálý počet slabik nedůrazných mezi jednotlivými důrazy. Konečně pak dochází k vytvoření výrazného útvaru, zcela osvobozeného od jednotvárnosti, přitom však zákonitě vyrůstajícího z předchozí tradice českého básnictví — Máchova jambu. Na této cestě, která časově zabírá téměř celé první třicetiletí devatenáctého století, zasáhla tedy do řešení jediného úkolu řada osobností, všechny řešily jediný vývojový problém, každá jej řešila jinak, a není dokonce možné tvrdit o nich, že by byly bývaly nahodilými nositeli možností, které se vnucovaly. Což nesouvisí například u Poláka vyhledávání mnohoslabičných slov s jeho neologizováním, a tato odvaha k novotvoření pak dále, jak si již Vlček všiml, s okolností, že jazykové povědomí Polákovo nebylo příliš pevné, protože prožil většinu svého života v cizím jazykovém prostředí? Což není sklon k časomíře u Palackého a Šafaříka do značné míry vysvětlitelný již jejich výchovou, která se udála v těsném sousedství poezie maďarské, časomíru skutečně pěstující?

Osobnost počíná se nám tedy jevit čím dále tím zřetelněji jako *aktivní* činitel ve vývoji — i když pojmáme tento vývoj jako svévákonný, ba do jisté míry právě tehdy. Mohutnost, jaké ve vývoji může dosáhnout iniciativa osobnosti, projevuje se zejména zřetelně tehdy, jde-li o osobnost, jejíž zásah působí dojmem neočekávaného vývojového zvratu — tak například o osobnost Máchovu. I když dnes již do značné míry známe složité předivo vývojových vztahů, které Máchu spojují s českou literární minulostí bezpro-

střední i vzdálenější, nelze se ubránit otázce, zda by byl šel další vývoj české poezie stejným směrem, kdyby na daném průsečíku vývojových možností a potřeb byla v dané chvíli stanula osobnost méně silná, méně schopná koordinovat tento složitý soubor v jedinou výslednici. Ještě zřetelněji vystupuje spontánnost zásahu silné osobnosti, lze-li jeho výsledek označit jako negativní, jako deviaci vývoje. Francouzský romantik Gérard de Nerval napsal studii o Ronsardovi, v které velmi přesvědčivě ukazuje, že nebýt silné osobnosti Ronsardovy, nebylo by ve francouzské literatuře došlo k přerušení souvislosti s předchozím, středověkým domácím vývojem a naroubování francouzské poezie na kmen literární tradice antické.

I když však zanecháme dohadů o tom, co by bylo bývalo, „kdyby“, které jsme uvedli spíše jen pro názornost, zbývá dostatek konkrétních fakt, která nás přesvědčují, že vývojová vnitřní souvislost literatury nevyklučuje zájem o osobnost, ale vede k němu. Lze, tuším, přímo tvrdit, že vývoj tím, že si žádá stále obnovovaných proměn, nabízí individuím místa, jichž se lze zmocnit, místa, ze kterých individuum těch a těch schopností může účinně zasáhnout. Tak například za pokolení májového tvoří zřejmě osu vší konstelace lyriky protiklad mezi lyrikou spontánní a brzděnou, lyrikou vše bez výhrady vyslovující a lyrikou napovídající, lyrikou s citem uvolněným a s citem potlačeným. Hálek a Neruda jsou představitelé obou těchto pólů. Vedle Hála byla však ještě jiná osobnost, která byla schopna přejmout úlohu lyrika spontánního — Adolf Heyduk. Takto charakterizuje Heyduka Neruda: „Připadá mi jako ten zpěvný pták, který letí vedle chodce, posedává a zase letí a přitom ho písněmi zasypává. Kdyby ho nikdo neposlouchal, myslím, že by Heyduk ani nepěl [...] Tolik je jisto, že *každá* kniha Heydukova je bez fráze kusem jeho života: každý krok jeho, každá radost a bolest našly u něho ozvěnu v písni.“ Je jasné, že v očích svých vrstevníků Heyduk lyrikem spontánním byl. Ba více ještě: je jimi — a právě opět Nerudou — zřejmě stavěn Hálkovi po bok a naroveň: „Prosím, máme my mimo Čelakovského a Hála většího lyrika nad Heyduka?“ Proč však nestojí skutečně v téže řadě s Hálem a Nerudou? A proč nestojí svými sympatiemi a přátelskými vztahy po boku Hálovi, ale při Nerudovi, který je jeho povahovým i básnickým protichůdcem? Není, tuším, jiného vysvětlení (nechceme-li se uchýlovat

k životopisným detailům, jejichž objektivní průkaznost pro vzájemné vztahy literární není větší než anekdotická) kromě toho, že jediné místo ve vývoji nepřipouští dvojnásobné obsazení — a Hálek byl osobnost silnější než Heyduk. Odtud ústup Heydukův před Hálem a oddané přimknutí se k Nerudovi, u něhož hledá ochranu před silnějším — nebojme se slova — konkurentem. Charakteristicky se o vzájemném poměru literárním mezi sebou a Heydukem vyjadřuje Neruda: „Musil mnoho zkoušet pro tu nemezenou oddanost svoji. Jakkoli mezi mnou a Hálem nebylo rozporu a vůbec jenom jednou v životě se stalo, že vlivem cizím později i mezi nás na dobu nějakou položil se stín, byl přece rozpor mezi ‚přívrženci Hálkovými‘ a ‚přívrženci‘ mými. Heyduk patřil ovšem k mým a musil jsem se ho častěji velmi energicky ujmout, aby netrpěla měkká duše jeho pod nájezdy mnohdy dosti bezohlednými. Byl jsem ale rvavý za deset a stačil jsem.“ Slova tato mluví jasně: potvrzují polaritu mezi Hálem a Nerudou, polaritu původu objektivního, která sice nestačila vyvolat i subjektivní nepřátelství, ale stále k němu podněcovala; potvrzují dále Heydukovu účast nikoli na objektivní polaritě samé (té mezi Hálem a Heydukem nemohlo být), ale na rozporech z ní vyplývajících; potvrzují konečně ochránčovské postavení Nerudovo vůči Heydukovi. Potvrzení své teze chtěl bych dále vidět v tom, že Heyduk zbaven možnosti uplatnit se na místě obsazeném Hálem ustupuje na venkov, a co víc, tímto ústupem vytváří si vývojovou roli náhradní, pomínutou oběma vůdčími básníky generace, roli danou nikoli básnickým tvarem a jeho vývojem, ale zvláštním druhem tematiky: Heyduk stává se na jihu básníkem regionálním (*Zpěvy pošumavského dudáka* a jiné knihy — regionalistický ráz mají v podstatě i slovenská témata v *Cimbálu a huslích*).

Rozvedl jsem tento případ obšírněji nikoli pro tezi samu, ale proto, aby názorně vysvitlo, jak nevyhnutelně vynucuje si pozornost problém tvořícího individua i při studiu literárního vývoje. Každému individuu připadá ve vývoji básnictví jistá funkce, z jedné strany určená nadosobním vývojem, z druhé však spoluurčovaná *silou individua*, které se této funkce ujme, i *kvalitou* schopností, které individuum do služeb této funkce staví. Pohlédneme-li na vývoj takto, rázem se před našima očima otevře i počne utřídovat bohatá problematika: jsou nejrůznější funkce, jež mohou indivi-

duu ve vývoji připadnout: netoliko funkce iniciátora nových cest činí silnou osobnost zdaleka viditelnou, ale také funkce dovršitele jistého vývojového úseku, ba dokonce funkce retardující, brzdící běh vývojových proměn může si vyžádat silné osobnosti. Ale to jsou jen náznakem jmenované nejběžnější odstíny. Celá rozmanitost funkcí individua ve vývoji literatury vysvitne teprve, až na konkrétním materiálu bude provedeno co nejvíce monografických zkoumání v tomto směru.

K otázkám funkce individua ve vývoji druží se ovšem i všechny otázky týkající se seskupování tvořících individuí ve školy, v tzv. generace atp., dále soubor otázek týkajících se literárního rivalství, epigonství atd. Všechny tyto záležitosti, i když časem přijímají podobu osobních vztahů, osobních záležitostí a osobních pocitů, tkví zároveň i v nadosobním vývoji literatury, jenž si v dané chvíli žádá (prostřednictvím úkolů, které klade) takové a takové rozložení sil, takový a takový repertoár osob atd. Ani jedna ani druhá stránka věci nesmí být přehlížena: osobní osudy tvořících individuí i nadosobní jejich funkce ve vývoji básnictví musí být viděny a hodnoceny jediným pohledem.

Pohlédli jsme na tvořící individuum v jeho poměru k celkovému vývoji literatury — pokusili jsme se tak zjednat si spojení mezi dnešním stanoviskem vědy o literatuře a otázkou básníka. Pohled náš však byl přitom soustředěn na literaturu jako celek a ověřovali jsme si toliko, že i při tomto zaměření pohledu nemizí z našeho zorného pole básnická osobnost, jinými slovy, že snaha po vystihnutí souvislé vývojové linie literatury nezbavuje povinnosti vidět literaturu jako stále obnovované úsilí jedinců. Nelze však říci, že bychom se přitom byli ocitli v samém středu problematiky básnické osobnosti: osobnost jevila se nám hlavně jen ze stanoviska funkce, jakou ve vývojovém dění zaujímá, nikoli ze stanoviska celé své vlastní mnohostrannosti.

Položme si tedy otázku básníka v její nejvlastnější podobě, tj. nikoli ve vztahu k literatuře vůbec, ale k určitému dílu toho kterého jedince. Vztah mezi básníkem a dílem je poslední mez zkonkrétnění básnické osobnosti, ke které může dojít literární věda, neboť to, co je dále, člověk sám jako bytost psychofyzická v celé plnosti své existence, jejíž je dílo jen částí, patří již jiným vědním oborům a jiným oblastem zkoumání, tak například zkoumání biografickému, psychologickému atd.

Jde tedy o básníka jakožto *básníka*, jakožto původce určitého díla, a to díla jazykového, tvořeného se záměrem uměleckým. Nehledejme dalších určení. Každý další znak, který by přibyl, je dobově omezený a vyplývá z jistého pojetí básníka. Ukazuje-li nám Šalda básníka jako dobyvatele, jako bytost hrdinského zraku — je to pojetí odpovídající voluntaristickému individualismu Šaldovy generace. Jak jiné je proti tomu například pojetí básníka v době obrozené, kdy se básněním rozumí pěstování mateřštiny a ukládá se vlastencům za povinnost. A nejde tu jen o primitivní pojetí proti kultivovanému — pojetí básníka kolísá stále, často i ve zcela drobných rozlohách časových. Tak například zcela jinak než Šalda pojmají úkol a tvářnost básníka básníci dnešní, když jeden z nich za ostatní tvrdí, že „vědomí nehotovosti člověka, to je asi základní pocit, z něhož vychází nejnovější poezie“. Ve velkých časových rozlohách nebo při značných změnách literárního prostředí jsou rozdíly ještě značnější. Tak například jsou období, která vyhledávají individuálnost (moderní poezie počínaje romantismem), jiná, která ji přímo zatracují: středověký německý básník Wolfram von Eschenbach je kárán svým odpůrcem Gottfriedem von Strassburg, že se pokouší jít svou vlastní cestou. Zcela jinak pak než v poezii umělé jeví se postavení básníka v poezii lidové. Není pochyby, že i toto prostředí „kolektivní tvorby“ má své tvůrce, ale poměr všech ostatních k nim, jejich postavení v kolektivu je zcela jiné než v literatuře vysoké. František Bartoš o tom praví: „Osvojiv si z praxe ustálenou techniku národních písní, i nadanější diletant z lidu dovedl složiti slušnou píseň; geniální básník, pravý umělec, jakož byli i mezi našimi pěvci,razil si i tu nové dráhy, ale ani tak nelišila se jeho píseň podstatně od ladu a skladu jiných písní národních. Proto také každá taková nová píseň stávala se hned obecným majetkem; odkud se vzala, kdo ji složil, o to se nikdo nestaral. I nyní ještě najdeme v lidu dosti vnímavých posluchačů. Zazpívejme jim nějakou píseň, které ještě jakživi neslyšeli, nikdo se nás neotáže, sami-li jsme tu píseň složili? Jim jen o to bude, aby si ji zapamatovali, líbí-li se jim.“ Je přirozené, že tak veliké různosti pojetí, jako je právě ona mezi pojetím básníka v poezii umělé a v poezii lidové, sotva mohou být zahrnuty v jediné úvaze, byť sebezásadnější, o problému básníka. Je přirozené i to, že naše úvahy o básníkovi budou vždy mít víceméně za podklad a východisko ono pojetí básníka, jaké bezprostředně cítíme, nebo

aspoň ony nepřilíš vzdálené odstíny, jež jsou našemu přímému cí-
tění přístupny. Jde však o to, abychom jiné, vzdálené možnosti
používání vždy při své úvaze cítili v pozadí.

Nuže, které skupiny speciálnějších otázek zahrnuje obecná
otázka „básník a dílo“? Především jsou to ty, které se týkají vzta-
hu díla k jednotlivým složkám básnickovy osobnosti, pak ony, jež
vycházejí ze vztahu opačného, totiž ze vztahu básnickovy osob-
nosti k jednotlivým složkám díla, konečně pak otázky poměru
básnickovy osobnosti ke společenství, jehož je básník členem, po-
kud se ovšem tento poměr týká právě básníka jakožto původce
uměleckého díla. Bylo by příliš obsírné, ba nemožné podat úplný
přehled jednotlivých dílčích otázek, které se řadí do jmenovaných
tří skupin. Nejde nám také o takový přehled, nýbrž spíše jen o ob-
jasnění stanoviska, ze kterého si celkové řešení představujeme. Co
bude následovat, budou spíš jen jednotlivé náznaky než soustav-
ný výklad.

Především první skupina otázek: jak se odrážejí v díle jedno-
tlivé stránky básnickovy osobnosti, tedy například celkový průběh
jeho života i jednotlivé jeho zážitky, jeho povahové sklony, jeho
vlohy, city, názory, jeho nadání atd. Byla, jak známo, období, kte-
rá chtěla dílo z jednotlivých složek osobnosti přímo vyvodit
(tainovství, období psychologismu). A jsou naopak i jiná, která
prostě odmítají vzít na vědomí vše, co z básníka není obsaženo
v díle. Nehodláme se však přiklonit k žádnému z těchto protiklad-
ných názorů. Je možnost třetí — uvědomit si vzájemnou *souvztaž-
nost* a vzájemnou *polaritu* mezi dílem a básníkem, nestavět jedno-
stranně do popředí ani tu, ani onu stranu. Vezměme například
vztah mezi dílem a básnickovým životním během. Říkává se —
a tvrdil to např. o sobě i Goethe —, že není v díle nic, co by nebylo
v životě, že vlastní život zprostředkuje básníkovi jediné možné
bezprostřední poznání skutečnosti. Znamená to však, že dílo jde
nutně teprve za životem, že život do jisté míry opisuje, je vždy
jeho třeba vzdálenou replikou? U básníků samých, vedle kladného
postoje k poměru mezi životem a básnictvím, nacházíme i postoj
záporný: vedle Goethova výše zmíněného tvrzení a proti němu
lze uvést například názor Karáska ze Lvovic, že „skutečnost nená-
leží do umění. Třeba svou myšlenku osamostatnit od života
a každé slovo vsadit jako doprostřed velikého zlatého kruhu, by
bylo vzdáleno od všednosti. Daleko nad skutečnost a mimo ni

musí jít umění a tam, kde náš sen prošel životem, musí dříve být
očištěn ode všeho, čím jej život poskrnil, než může umění o něj
se zajímat“. Jsou tedy v poměru mezi básní a životem zřejmé vý-
kyvy, svědčící o tom, že jde o vzájemnou polaritu. Ještě průkaz-
nější je fakt, že někdy jistá situace dřív je z básněna, než se vyskyt-
ne v básnickově životě (Mácha — náčrt povídky *Přísaha* — po něm
teprv dopis Hindlovi). Vysvětlení je prosté: vliv dobové básnické
konvence (ke které patří i taková situace) zasáhl stejně básnickovo
tvoření jako jeho život. V tom smyslu lze říci, že do jisté míry dílo
je básníkovi životem a naopak život dílem.

Druhá skupina otázek se dotýká problému básnického talentu.
Především není požadavek básnickova talentu tak konstantní, jak
by se zdálo. Jsou doby, které talent nahrazují (aspoň in theoria)
něčím jiným: dodržováním básnických pravidel (Chapelain) nebo
vlasteneckým zanícením (národní obrození). Nebo i jinak: jsou
doby, které básnický talent pokládají za vyhraněné, specifické na-
dání (poeta nascitur), a naopak doby, které jej pokládají za nadá-
ní obecné (v lidovém umění je kterýkoliv člen kolektiva konec-
konců potenciálně básníkem). A podobně se jednou básnický
talent pokládá jen za vlastní básnictví, jindy se pokládá za nadání
vůbec (tak například romantikové spatřují básníka v každém tvo-
řivém člověku). A nyní si položíme otázku talentu určitého básní-
ka ve vztahu k jeho dílu. Je-li dán vývojem literatury určitý dějin-
ný úkol, vyžaduje jeho tvůrčí naplnění určité vlohy (například
smysl pro intonaci a podobně). To je pasivní aspekt otázky. Je
však třeba brát v úvahu i aspekt aktivní: básníkuv talent vytváří
více, než je mu obecným vývojem literatury uloženo, dodává své-
mu úkolu specifický, jedinečný odstín — v tom je jeho aktivita.
Kde jde o silnou osobnost, nekryje se nikdy talent s dějinným
úkolem; k této shodě dochází jen u epigonů. Platí tedy ve vztahu
nadosobní vývojové zákonitosti a individuálního talentu opět
dialektická polarita.

Pojetí básníka, jak zde bylo nastíněno, je, jak je zřejmo, vybu-
dováno na dialektické antinomii mezi předurčeností a nepředur-
čeností: psychofyzické dispozice dané zrozením tvoří jeden její
pól, druhý pak je dán všemi vztahy, do nichž básnická osobnost
vstupuje, jako složitým trsem sil. Tento trs sil je pak ovšem dále
ještě pln napětí mezi jednotlivými vztahy navzájem i zase — při
každém z nich — mezi básníkem a jevem, od kterého daný vztah

vychází a ke kterému se upíná. Řekli jsme na počátku, že básník je středem, průsečíkem nejrůznějších vztahů. Doplňme nyní toto určení v ten smysl, že básnická osobnost je *strukturou*, to jest labilní, stále pohyblivou souhrou sil, založenou na základní, právě zmíněné antinomii mezi básníkem a vším, co jej obklopuje. Není snad třeba zvláště podotýkat, že struktura, kterou nazýváme básnickou osobností, není totožná s psychickou strukturou básníka jako člověka. Neumísťujeme ovšem básnickou osobnost pojatou se zřetelem k literatuře a jejímu vývoji do díla básnického, jak to činili například původní formalisté nebo jak to činí Roman Ingarden. Básnickou osobnost vidíme *mezi* literaturou a vším, co zevně literaturu obklopuje, tedy také i mezi literaturou a konkrétní osobností zvanou „básník“. Ani při rozboru básnické osobnosti nemůže se strukturalismus, chce-li zůstat sám sebou, vzdát svého zásadního objektivismu. Nepopíráme, že básnickou osobnost je možno pozorovat také zevnitř. Takové bývá například téměř vždy stanovisko básníků, zabývají-li se otázkami blízkými našemu tématu: jejich prostředkem je přitom buď introspekce (zabývají-li se sebou samými), nebo vcitování, promítají-li své osobní zkušenosti do básnické osobnosti jiné. Ani vědě není pohled na básnickou osobnost z nitra uzavřen: tato věda je však psychologie, nám pak šlo, i když se zabýváme básníkem, o literaturu, o otázku literární teorie. A tu je, tuším, třeba zřetelně odlišovat od kterékoli vědy jiné, byť i sousední, a tudíž také od psychologie.

Nakonec bylo by třeba jen ještě aspoň letmou zmínkou dotknout se toho, že jako struktura má básnická osobnost i svou *dominantu*, tj. vztah, který v její výstavbě převládá. Dále je ovšem — jako každá struktura — i básnická osobnost v stálém pohybu: v každém daném vztahu může během doby z aktivity přejít do pasivity, jindy se opět vztah pozitivní může stát negativním i naopak.

(Z poloviny 40. let)

PROBLÉMY INDIVIDUA V UMĚNÍ

Naším předním zřetelem je umělecké dílo; cesta, kterou se ubíráme, je tedy ve vědomém protikladu ke směrům, jež chtějí umělecké dílo vyvozovat výhradně z dispozic nebo zážitků jeho původce. Takové směry existují a došlo k polemickým utkáním s nimi. Proč se tedy obracíme k problému individua v umění? Jde o kapitulaci před uvedeným způsobem výkladu uměleckého díla? To domnívat se znamenalo by asi totéž jako mýnit, že surrealismus, protože se dovolává individua, znamená návrat k expresivní, citové lyrice. Jde o něco zcela jiného. Věda má své problémy, jejichž počet roste průběhem vědeckého zkoumání, roste s dějinami vědy. Problémy si během vývoje vyměňují místa: jednou je aktuálnější ta skupina problémů, podruhé ona. Aktuálními se problémy určité skupiny stávají zpravidla ve chvíli, kdy věda se dobrala noetického a metodologického stanoviska, ze kterého se k nim otvírá plodný přístup. Nové vědecké směry, nastupující svou dráhu, vidí zpravidla svou ctižádost právě v tom, objasnit nejdříve ony problémy, jež se z dosavadního metodologického hlediska zdály málo nebo neuspokojivě řešené. To však neznamená, že by problémy ostatní, které na okamžik pozbyly aktuálnosti, ustoupily do stínu, byly by zbytečné, zastaralé. Všude, kde věda hledala, bylo zřídlo, i když popřípadě prostředky, které měla v okamžiku hledání k dispozici, nedovolily jeho úplné odhalení. Staré problémy nezanikají, nýbrž za změněných předpokladů toliko nabývají nové tvárnosti. Konkrétně řečeno: jestliže ve svých počátcích strukturalismus v estetice obrátil zřetel převážně k problémům, jež se týkaly vnitřní výstavby uměleckého díla a jejího vnitřního pohybu, nelze si

myslit, že by vědecký směr mající potřebnou životnost mohl při tomto omezení problematiky setrvat; nikdy ostatně nebylo prohlášováno, že problémy, které přesahují oblast imanence uměleckého díla, neexistují; toliko bylo zjišťováno, že v dané chvíli, kdy je třeba odhalit a prozkoumat vnitřní souvislost literárního vývoje, nejsou aktuální. Ostatně strukturalismus, který více než kterýkoli jiný vědecký směr směřuje k celkovosti — vždyť struktura sama je ex definitione celek —, nemohl při své vývojové cestě nenarážet čím dále tím více na problémy ležící mimo vlastní strukturu uměleckého díla: jakmile byl zjednáán jistý pohled do složení umělecké struktury a jejího pohybu, už se za ní začaly rýsovat struktury vyššího řádu, jichž byla struktura daného umění toliko složkou. Stává se jasným, že máme-li rozumět vývoji jistého umění, musíme toto umění a jeho problematiku nazírat ve spojitosti s uměními ostatními — a to už je jistá heteronomie vzhledem k jedinému umění. Dále: umění je jedna z větví kultury, a kultura celá opět tvoří strukturu, jejíž jednotlivé složky, například umění, věda, politika atd., jsou ve vzájemných složitých a historicky proměnlivých vztazích. Avšak struktura kulturní jako celek opět nevisí ve vzduchu, nejzákladnějším zdrojem jejího pohybu je pohyb společnosti — o tom jsme podrobněji mluvili při jiné příležitosti.

Jakmile jsme však překročili oblast čisté imanence, už vnikl do našich úvah noetický předpoklad náhody. Mohou-li být uvedeny dvě řady ve styk, má-li jedna narazit na druhou a vykonat jistý vliv na její směr, nemůže se tento zásah ze stanoviska vyvíjející se řady samé, díváme-li se na její vývoj jako na zákonitý samopohyb, jevit jinak než jako náhoda. Podívejme se na věc zblízka: po stadiu A následuje ve vývoji jisté řady, například jisté národní literatury, stadium B. Hledáme-li důvod, proč toto stadium B nastalo, shledáme, že ve vývoji této řady samotné byly nějaké důvody, které určily ráz této proměny.

Avšak lze si velmi často představit, že za týchž okolností bylo možné i nějaké řešení jiné. Nazveme-li to stadium, ke kterému skutečně došlo, B_1 , je myslitelné na téže úrovni také B_2 , B_3 , B_4 . Ale počet myslitelných řešení není neomezený, jejich repertoár je dán možnostmi obsaženými ve vyvíjející se struktuře. Vidíme leckdy, že došlo-li k pokusu o zavedení proměny, která nebyla v soulase se směrem vývojových tendencí struktury, bylo takového pokusu přesto k uskutečnění těchto tendencí využito. Krátce po

zavedení sylabotónické prozodie místo sylabické v české poezii udál se pokus o zavedení časoměry. Vývoji však šlo o něco jiného: o zpružnění nově zavedené prozodie sylabotónické, která byla příliš strohá (trochej — dvojslabičná slova). Nuže, pokusu o zavedení prozodie časoměrné bylo využito k umožnění této větší pružnosti. Pod záminkou, že přízvuk může být kompenzován metricky délkou některé ze slabik uvnitř slova, bylo zavedeno přenášení rytmického důrazu ve slovech trojslabičných z první slabiky na druhou. Tento výboj byl hodnocen bezděky jako vítězství strany časoměrců, třebaže se ve skutečnosti časoměrně nebásnilo ani potom. Možnosti dané předchozím vývojem řady samé jsou tedy omezené, ale na druhé straně jsou přece mnohonásobné. Proč dojde k uskutečnění některé z nich spíše než možností jiných? To už je ze stanoviska vyvíjející se řady samé mnohdy náhoda; chceme-li se dobrat vysvětlení této náhody, musíme se obrátit k něčemu, co je *mimo* vyvíjející se řady, především k jejímu styku s řadou jinou, nebo se souborem všech řad kulturních či konečně k vývoji společnosti. Pohlédneme-li na věc takto, ukáže se, že to, co se jevilo ze stanoviska vyvíjející se řady do jisté míry jako náhoda, je ze stanoviska vývoje širšího nutností; tak například v případě časoměry uvidíme, že tehdy procházela evropskými literaturami a uměními vlna klasicismu, která ovšem umožňovala oblibu v časoměře (srov. např. Klopstockův epos *Messias* napsaný hexametrem). Můžeme se dovolat i některých jevů z kulturního vývoje českého (např. pokračování humanistické tradice u českých protestantů, z nichž byli oba autoři *Počátků*, Palacký a Šafařík). Nuže, byla tímto způsobem náhoda zlikvidována? Můžeme říci, že náhoda ve vývoji je pouhý následek neúplnosti, částečnosti zkoumání, a že jakmile si vyvíjející se strukturu zařadíme do širší strukturní souvislosti celé kultury a uvedeme ji v souvislost s vývojem společenským, bude tím náhoda odstraněna? Mohlo by se tak zdát, avšak právě jen zdát. Vezměme případ s časomírou v české poezii: byla zde tradice protestantská — avšak jakým způsobem se stalo, že tato tradice se mohla uplatnit? Tím, že jejími nositeli se v dané chvíli stali dva mladí lidé, oba básníci, avšak oba také s dispozicemi vědeckými, Palacký dokonce s odborným zájmem pro estetiku, Šafařík, jenž za svých právě skončených studií v Německu studoval metriku. To už není redukce na řád, nýbrž zůstává tu neredukovatelná náhoda osobností, třebaže leccos ještě by bylo možno

vysvětlit objektivně. Osobnost, to je poslední instance, ke které je možno dojít, jdeme-li po stopách náhody ve vývoji. Jen osobnost, jakožto jedinečná, bude koneckonců s to, aby zasáhla jako neredukovatelná náhoda. Neredukovatelnost se nám ovšem při bližším přihlídnutí k osobnosti objeví zase jen jako poměrná, neboť nesmíme zapomínat, že osobnost je ve své konkrétní struktuře do značné míry produktem svých vztahů ke kolektivu a jeho členům. O tom budeme mluvit později. Prozatím stačí zjištění, že skutečná náhoda může vniknout do vývoje toliko prostřednictvím osobnosti. V poslední instanci je nositelem každého vývojového dění v kultuře individuum.

Můžeme pohlédnout na věc ještě z jiné strany. Umělecké dílo, jak jsme řekli již mnohokrát, je znak. To znamená, že je určeno k tomu, aby prostředkovalo mezi dvěma stranami. Umělec může mít při tvoření díla velmi bohatý, individuálně odstíněný duševní stav a velmi osobitě duševní dění. Avšak jen to z onoho duševního stavu a dění přejde do uměleckého díla, co je pak v díle objektivně uloženo, co z něho může být při vnímání vyzorováno, vytušeno vnímatelem. To zakládá objektivitu uměleckého díla. Pojetí umění jako znaku nás vysvobozuje z neomezeného subjektivismu, jenž předpokládá, že umělec je s to, aby svou osobnost, svůj soukromý zážitek, svůj duševní stav vložil do díla beze zbytku. A stejně nás činí pojetí uměleckého díla jako znaku nezávislymi na nahodilém vnímání, jenž si může interpretovat dílo ve směru svých osobních přání, své životní zkušenosti a svých dispozic psychických i fyzických. Jsme tím zbaveni vůbec zřetele k individuu? Nikoli, neboť kdo jsou obě strany, jichž je k přijetí znaku zapotřebí? Původce díla a vnímání — individuum z jedné i z druhé strany. Prostřednictvím individua-původce vniká do uměleckého díla i všechna objektivní determinace. Původcová osobnost je průsečíkem, v kterém se setkávají všechny různé objektivní determinace díla, průsečíkem, v němž se tyto různé síly kombinují v jednotnou výslednici. A podobně z druhé strany se v osobnosti vnímatelově kombinují všechny různé objektivní síly, z nichž se skládá reakce kolektiva na dílo; mohou se zde kombinovat různými způsoby, v různých kvantech, s různou intenzitou. Problém individua nebyl tedy pojetím uměleckého díla jako znaku nikterak odstraněn, nýbrž toliko odhalen v celé své složitosti, a zejména v celém bohatství svých rozporů. Individuum-původce se již neje-

ví jako naprosto svobodný tvůrce, ale jako vysílatel znaku, jenž je (vědomě či nevědomě) vázán konvenčností znaku, předchozím vývojem znaků téže kategorie, ohledem na vnímatele, jemuž je znak určen. Individuum-vnámání se zas naopak objeví ve své aktivitě, obdobné aktivitě subjektu-původce: subjekt-vnámání se objeví jako spolutvůrce díla, dílo v něm narazí na docela podobné síly (umělecká tradice, vývojový stav společnosti atp.) jako v individuu-původci. Ukáže se, že struktura díla, jak se jeví při konkrétním aktu vnímání, je výsledkem součinnosti původce i vnímatele. I z této perspektivy je tedy zřejmo, že objektivní nazírání na výstavbu uměleckého díla netoliko nevylučuje individuum, ale naopak problematiku individua v umění obohacuje.

Vedle problému individua je ještě problém *subjektu*. I když se postavíme na platformu samého díla a nechceme ji nikterak překročit, musíme předpokládat subjekt, který za dílem je, subjekt jako bod, v němž docházejí sjednocení, ale také se navzájem srážejí rozpory, jimiž je struktura díla protkána, subjekt, k němuž se například v díle básnickém vztahují — přímo nebo nepřímo — osobní zájmena, z jehož stanoviska vycházejí zájmena ukazovací, z jehož stanoviska časového jsou organizovány časy slovesné, vzhledem k němuž platí emocionální zbarvení slov atd. V malířském díle jde například o subjekt, jenž udává prostorový bod, vzhledem k němuž je organizován prostor perspektivně, jenž je předpokládán jako prostředník mezi zobrazenou skutečností a obrazem atd. V každém uměleckém díle bychom koneckonců našli skryté nebo zjevné poukazy k subjektu, který za dílem stojí, pokud umělecké dílo pojmáme jako artefakt určený k tomu, aby byl nositelem uměleckého znaku. Umění se ovšem po stránce určitosti, s kterou poukazují k subjektu, navzájem liší — srovnej architekturu s básnictvím nebo malířstvím.

Subjekt je něco jiného než konkrétní individuum: nelze mluvit, chceme-li přesně rozlišovat, o subjektu vnímajícím a subjektu původci. Pokud stojíme na stanovisku samého díla, nesmíme pod subjektem rozumět žádné konkrétní vědomí, tím méně skutečné individuum s těmi a těmi vlastnostmi vrozenými či získanými atd. Pokud zůstáváme uvnitř díla, je subjekt pouhý noetický předpoklad, pomyslný bod. Tento bod může být v případě zkonkrétnění vyplněn kterýmkoli individuem, lhostejno, zda původcem či vnímatelem. Individuum je v každém případě něco, co zůstává mimo

oblast díla. Ovšem subjekt může dojít ztělesnění v díle samém; takovým ztělesněním je například „básníkovo“ já, které je například v lyrické básni přítomno výslovně, v díle epickém nebo dramatickém jako „osoba“. Je-li osob více, je každá z nich jinou projekcí subjektu; tyto různé projekce mohou vstupovat i ve spory počítované jako rozpory uvnitř subjektu. Problematika subjektu jako součásti výstavby uměleckého díla je tedy velmi složitá. Subjekt však je koneckonců vždy jediný, i tehdy, jeví-li se rozdvojeným nebo dokonce mnohonásobným. Tak například v dramatickém díle by se mohlo na první pohled zdát, že je zde tolik subjektů, kolik osob má drama; existuje však stanovisko, z něhož jsou koordinovány a hodnoceny jejich vzájemné vztahy, a toto stanovisko je jediné. Při inscenaci hry toto stanovisko zaujímá režisér, neviditelný sice na scéně, ale organizující ji, neztotožňující se s žádnou z osob dramatu, ale přizpůsobující svému pojetí všechny, zejména také jejich vzájemné vztahy. Nelze ovšem identifikovat režiséra se subjektem. Režisér je skutečné individuum, subjekt naopak pomyslný bod, jenž může být — při konkrétním předvedení hry — vyplněn například kterýmkoli z diváků, jenž se vcítuje do onoho sjednocení vztahů, které dodal hře režisér. Značná viditelnost subjektu a přitom značná jeho abstraktnost, obsaditelnost kterýmkoli konkrétním individuem, je charakteristická právě pro umělecký znak mezi znaky jiných druhů. Srovnáme znak umělecký s jinými v oblasti jazyka: jazyk ve funkci intelektuální vyžaduje co možná nejradiálněji odsunutí subjektu; nejideálnější projev intelektuální je projev matematický, zbavující se například i gramatických časů, které by mohly poukazovat k časovému umístění subjektu. Jazyk emocionální s sebou nese naopak krajní zdůraznění subjektu, jenže je zřejmá jeho naprostá nevyměnitelnost: subjekt zde splývá s konkrétním individuem. V projevu básnickém rovněž dochází ke zdůraznění subjektu, avšak současně je příznačná vyměnitelnost konkrétního individua, jímž se subjekt zkonkrétňuje. Problém subjektu není tedy totožný s problémem individua v umění, avšak oba problémy jsou neoddělitelné. Subjekt potřebuje ztělesnění v konkrétním individuu, a způsob, jakým se toto promítnutí děje, jaké jsou pro něj v uměleckém díle dány možnosti, je charakteristický pro výstavbu uměleckého díla.

Je však ještě třetí skupina problémů: *individuálnost* uměleckých děl, umělecké dílo jako individuum. Není jedinečná toliko

osobnost člověka, který umělecké dílo tvoří, popřípadě vnímá, ale je jedinečné i umělecké dílo samo. V tom smyslu lze mluvit i o individualitě uměleckých děl. Umělecké dílo je vlastně totéž jako v jazyce *parole*, promluva. Dílo je realizace jistého vývojového stupně umělecké struktury. V tom smyslu se zdá, že umělecké dílo je prostě zařadeno do vývoje, je jeho faktem, bez jakéhokoli nároku na naprostou osobitost. Musí být s vývojem konfrontováno, aby mohlo být vnímáno, a proto je členem jeho řady. Pohlédneme však na věc ze stanoviska poněkud jiného. Umělecké dílo svou dobu často přežívá; může být konfrontováno s jiným vývojovým stavem struktury, než je ten, za kterého vzniklo. Nuže, z tohoto hlediska se jeví jistá jeho nezávislost na vývojovém odosobňujícím proudu. Avšak i tehdy, když se na umělecké dílo díváme ze stanoviska jistého vývojového okamžiku, lze říci: struktura jako živá tradice, na jejímž pozadí je umělecké dílo vnímáno, je pro všechna díla jisté chvíle stejná, avšak všechna současná díla se na jejím pozadí stejně nejeví. Má tedy každé z nich svou osobitost, svírá s *langue* umělecké struktury jistý osobitý úhel. Osobitost je ovšem relativní: může se týkat jediného díla, ale také celé skupiny děl, která jeví jisté osobité zvláštnosti odlišující je od jiné skupiny. Takovou skupinu mohou tvořit například díla jisté školy, jistého směru proti dílům školy jiné. Vzniká otázka, jaký je poměr osobitosti díla k individuu původcovu, popřípadě vnímatelovu. Jaké je v jisté době vývoje umění směřování k osobitosti uměleckých výtvorů atp. To je třetí tvářnost problému, o který nám jde. Po tomto stručném náryse základních skupin problémů přistoupíme k podrobnějšímu rozboru první z nich, k vlastnímu problému individua v umění.

I

Vyslovíme-li slovo „individuum“ v souvislosti s pojmem umění, zdá se na první pohled jasné, že půjde o problém poměru mezi umělcem a uměleckým dílem. Věc je však komplikovanější. Vztah mezi umělcem a dílem není tak jednoduchý, aby dílo bylo bezvýhradným projevem umělcovým, aby bylo beze zbytku výrazem jeho duševního stavu. Volnost umělcova je omezena především materiálem, možností vyslovit jen to (a jen tak), co umožňují vlastnosti materiálu, které netoliko že dovolují to a nedovolují

ono, ale také dávají každému počínání umělcovu jistý směr a jistý smysl. I sama intimita vztahu mezi dílem a umělcovým duševním stavem je jimi určována. Tak například se zdá zřejmé, že dílo básnické je výrazem soukromých myšlenek, citů a zážitků svého tvůrce, zdá se to zřejmé i o díle hudebním, ale co dílo architektonické? Zde mluvit o díle jako o výrazu tvůrce zdá se paradoxem, dílo je od autorova duševního stavu odloučeno zřetelně především svou praktickou funkcí nebo, přesněji, celým souborem takových funkcí. I zde ovšem tento vztah latentně existuje. Básnický jej vystihl P. Valéry ve svém platonském dialogu *Eupalinos*: „Poslyš, Faidře, pravil mi Eupalinos, ten chrámek, který jsem vystavěl Hermovi, několik kroků odsud, kdybys věděl, čím ten je pro mne! — Chodec vidí jen úhlednou kapličku velmi jednoduchou: čtyři sloupy, prostý sloh; ale já do něho vložil vzpomínku na jasný den svého života. Ó sladká proměno! Nikdo neví, že ta křehká stavbička je matematickým zobrazením jisté dívky z Korintu, kterou jsem šťastně miloval. Reprodukují věrně proporce jejího těla. Ten chrámek je pro mne živý, vrací mi, co jsem do něho vložil. — Odpověděl jsem mu [Faidros Eupalinovi]: Odtud ten nevysvětlitelný půvab! Lze z té stavby vycítit přítomnost živého člověka, harmonii půvabné bytosti, první rozkvet ženy. Vzbuzuje vzpomínku bez konce, neurčitou; a tento náznak obrazu, jehož dokonalá podoba je toliko tvá, rozněcuje duši divákovu a uvádí ji ve zmatek. Víš, že kdybych chtěl dát volný průchod své myšlence, musil bych ji přirovnat ke svatebnímu zpěvu doprovázenému flétnami?“ Tedy i zde, v architektuře, je styk díla se soukromými zážitky autorovými, velmi skrytý sice, ale je. Naopak zase, pohlédneme-li odsud na umění jiná, uvidíme snadno, jaký podíl mají na díle, jeho vzniku, působení i výstavbě činitelé, kteří s individuálním zážitkem, citem tvůrčovým, nemají co dělat. I básník například je omezen ve své volnosti již samým rázem jazyka. Jazyk není absolutním nástrojem výrazu: básník jej zastihuje v tom a tom vývojovém stadiu, tak a tak dokonalý a vypracovaný (podotýkám, že stejně veliká nevypracovanost jako veliká vypracovanost jazyka mohou, každá svým způsobem, básníkovu volnost omezovat). Také ovšem repertoár gramatických forem, slovní zásoba atd. nejsou nikdy nekonečné, a mohou dokonce básníka nutit k zaměření jistým směrem, i když by si popřípadě přál jít směrem jiným. Odtud, zejména v jistých dobách vývoje, kdy se básnictví snaží o maximální

individuálnost a subjektivitu, nářky na nevyslovitelnost jistých duševních hnutí. „Každý rozumí jen sám sobě,“ říká například Máchova; mluvívá se také o nejlepších básních „nenapsaných“ atd. To jsou omezení daná materiálem a objektivními podmínkami umění, jeho specifickým charakterem. Ta nás však ještě nenutí, abychom zcela opustili názor o umělci jako jediném individuu s uměním spjatém. Teprve přihlédneme-li ke způsobu, jakým je umělecké dílo vřadeno do vývojové souvislosti, ukáže se, že individuum-umělec není jediné individuum, které je s uměním spjata, ba které je jeho nutným předpokladem. Umění se vyvíjí jako struktura. A struktura není majetkem žádného z individuí, nýbrž je majetkem celého kolektiva: v povědomí každého z členů kolektiva je jistý soubor norem (požadavků kladených na dané umění), a tyto normy se spontánně aplikují na každé dílo, které daný jednotlivec vnímá. Dílo jednou vytvořené se dovolává tohoto povědomí o normách daného umění u každého jedince, s kterým přijde do styku. I umělec, když dílo tvoří, počítá nutně s tímto souborem norem, který je i v jeho povědomí (jakožto člena daného kolektiva): není v tomto ohledu ničím a nikým jiným než ostatní členové společnosti. Může ovšem své dílo vybudovat polemicky vzhledem k těmto normám, může pracovat s porušováním dosavadního kánonu. To pak pocítí i vnímatelé; i v jejich povědomí se tento rozpor nějak odrazí. Umělec je v jistém smyslu na témže stanovisku jako vnímatel, ba on sám je vnímatelem, čistým vnímatelem vzhledem k dílům jiných umělců. Je tedy potřebí při každém uměleckém díle počítat s dvěma individuí, nebo spíše s dvojím individuem, autorem a vnímatelem. Někdo však může namítnout: Je sice pravda, že umělecké dílo vychází z individua a je individuu adresováno, jenže je veliký rozdíl mezi obojím druhem individua, nebo lépe mezi obojí funkcí individua vůči umění, funkcí autorskou a vnímatelskou. Individuum-autor se od ostatních individuí odlišuje; nedosahuje-li plně jedinečnosti, tedy k ní aspoň směřuje, kdežto individuum-vnímatel je právě proto pasivní, že se prezentuje jako člen společnosti, projevuje tendenci opačnou, ke konformitě úsudku o uměleckém díle, ke konsenzu o estetickém soudu. Individuum-vnímatel je pouhý člen kolektiva, jednotka nemající jiné individualizující určení než svou početní singularnost. Umělec je odlišen od houfu již svým specifickým nadáním a specifickým školením, nehledíme-li popřípadě k jeho dalším odlišujícím

znakům, jako je například jistá společenská výlučnost (privilegia dobrovolně společností poskytovaná umělci) atd. Nuže, je tomu opravdu tak? Je umělec podstatně odlišen od vnímatele? A je vnímatel opravdu kterýkoli člen kolektiva, a tím lepší, čím méně se od ostatních ve svém poměru k umění a uměleckému dílu odlišuje? Kterékoli umění má své obecenstvo. To znamená, že ne kterýkoli člen kolektiva je s daným uměním v bezprostředním styku, nýbrž věc je ta, že kolektivum vstupuje ve styk s daným uměním prostřednictvím omezeného počtu jedinců. I tak je styk kolektiva s daným uměním intenzivní, toho svědectvím je fakt, jak hluboce a široce výboje různých umění pronikají do praktického života (jazykové výboje básnictví, noetické výboje různých umění atd.). A jak se stane jedinec členem obecenstva, které přímo a adekvátně vnímá určité umění? Za některých okolností omezují bezprostřední přístup k uměleckým dílům podmínky společenské, tak tomu bylo například v době francouzského klasicismu 17. až 18. století, kdy se nová básnická díla předčítala v salónech; jindy společenské podmínky rozhodují o tom, zda je třeba k vnímání uměleckého díla předběžné estetické výchovy nebo je-li umělecké dílo srozumitelné bez ní; je-li k vnímání samému třeba peněžních prostředků — například vstupného —, mohou rozhodovat i zřetel hospodářské; tyto společenské a hospodářské podmínky samy o sobě již diváka do jisté míry individualizují. Avšak je ještě podmínka docela individuální, přítomnost zvláštní vlohy. Netoliko k tvoření, ale i ke vnímání uměleckého díla je zapotřebí vloh, zejména jde-li o hudbu.

Nejsme však na konci svých úvah. Klademe si otázku, je-li pasivita diváka při vnímání skutečně naprostá. Především si uvědomíme existenci celé řady uměleckých útvarů, které na vnímajícího kladou značné nároky nejen po stránce (specifické) inteligence, ale i po stránce pozornosti a duševního napětí. Exkluzivní umění existuje vždy — ovšem v různých dobách se různě uplatňuje. Nuže, vnímatel exkluzivního umění není nikterak pasivní, v jeho případě jde o „Nachschaffen“, o dotváření. Koneckonců je každý proces vnímání individuální: duševní stav, jímž je vnímání doprovázeno, je u každého vnímatele jiný. Vždy se při vnímání uměleckého díla vyskytuje například jistý okruh asociací, které dílo divákovi zabarví, dodají struktuře díla konkrétní psychickou tvářnost, a ty jsou od případu k případu u různých individuí různé. Mohl

by ovšem někdo namítnout — a v jistém smyslu slova právem —, že takové individuální varianty duševního stavu nemají pro samo umění důležitost, že jsou soukromou záležitostí vnímatele. To je pravda, ale jen do jisté míry. Což když je například vnímající individuum kritikem? Tady se pak soukromá reakce individua na dílo stane záležitostí kolektivní, kritik formuje svým individuálním postojem do značné míry postoj, který zaujmou k dílu vnímatelé ostatní. Namítnete možná, že to je působení post festum, že na vznik díla nemůže mít kritik, kterému se dostane dílo do rukou již hotové, pražádný vliv, že kritik určuje nejvyšší postoj k dílu již hotovému. To je pravda, jenže kritikův soud může mít vliv na tvorbu budoucí, autora samého i autorů jiných. Tu jde o spolupráci kritiky s uměleckým tvořením, která může mít podle historické situace umění různou formu a závažnost, avšak de iure existuje, jakmile existuje kritika. Tento vliv se může dít několikerou cestou; jednak přímým vlivem na autora, jenž také kritiku čte a touží se přizpůsobit obecnému vkusu; může ovšem nastat i situace, že se autor bude snažit od obecného vkusu se co nejvíce oddálit, a potom bude na něj kritika mít opačný vliv, než jaký předpokládal kritik — i taková období ve vývoji poměru mezi uměním a kritikou existují —, ale i tehdy lze mluvit o vlivu kritiky na umělecké tvoření. A dále: kritik je jen viditelný exponent obecenstva vůči umění. Je třeba si uvědomit, že existuje i kritika netištěná, neviditelná, ale účinná, například doporučení přátel: „Jděte se podívat na ten kus“, „Přečtěte si tu knihu“ atd. I tato kritika má vliv na postoj kolektiva k uměleckému dílu, mnohdy dokonce větší než kritika tištěná. I taková kritika je však faktem individuálním (jsouc přitom zároveň faktem sociálním). Její individuálnost je zřejmá už z okolnosti, že se lidé o takovou poradu obracejí zejména k těm ze svých přátel, v jejichž vkus mají důvěru. Mohlo by se zde, zdánlivě ještě větším právem než při kritice psané, namítat, že ústní kritika má sice vliv na pasivní postoj k dílu, ale nikoli na tvoření samo. Je však na ně opravdu bez vlivu? Nerozhoduje do značné míry vnímatelská obec velmi prakticky, například i pomocí hospodářského tlaku, o tom, jaké umění bude? (Prodej knihy, zájem o jistého malíře, o jistou uměleckou školu, zájem čtenářů ve veřejné knihovně, požadavky publika v divadle a v kinu, jevící se prostě kupováním nebo nekupováním lístků, zkrátka to, čemu se říká sociální poptávka.) Nerozhodují, je-li tento vliv vždy jednoznačně blahý

nebo neblahý, jen jej konstatuji a podotýkám, že tento vliv sice vykonává obecenstvo jako kolektivum, avšak že vychází z individuálních popudů, třeba mnohonásobných a roztroušených. Jdeme však dále a všimněme si toho, že jde-li ve jmenovaných případech o *předpokládaný* vliv vnímatele, existují i případy, kdy takový vliv vnímatelův je dobře viditelný. Dokládá jej zejména mecenášství různých forem. Feudální šlechtic vystupoval často jako protektor umění. Dnes přejímá tuto roli veřejná korporace, někdy i jednotlivec jako objednavatel, jako vypisovatel soutěží, například architektonických (jury jako přímý spolupracovník architektův), vypisovatelé cen. Bez významu nejsou ani situace, kdy umělec žádá o radu, například Molière svou hospodyni, Geoffrey Chaucer svého šlechtického protektora; dnešní divadlo se přímo snaží o aktivní spolupráci hlediště s jevištěm. Úzký kruh lidí stejně smýšlejících jako umělec může vystupovat v úloze rádců nebo spolutvořících kritiků; rovněž umělec umělci se mnohdy stává kritikem — to je případ avantgardy. Umělec může mít docela konkrétně před očima úzký kruh, jehož členové jsou mu téměř nebo opravdu osobně známi: tvoření pro úzký kruh vůbec. [O] kolísání umělce při tvoření mezi postojem autorským a vnímatelským [svědčí] chvíle při samém tvoření, kdy umělec se snaží podívat se na své dílo z odstupu — tak se vytváří personální unie autora a vnímatele. Ve vnímání a jeho postoji je mnoho aktivního; nesmíme v této souvislosti zapomenout ani na diletantismus, který jednou hraje značnou úlohu, jindy je skrytější, avšak je přímým přechodem mezi vnímatelem a umělcem: je to autorská aktivita vnímatele bez ctižádosti být tvůrcem, bez nároku na trvalou hodnotu a obecné uznání výtvoru, bez nároku na individuálnost výtvoru, pokorné podřízení se individualitě napodobovaného umělce — ale přece přechod mezi individuem-autorem a individuem-vnímatelem. Podíváme-li se tedy na kolektivum vnímatelů podrobnějším pohledem, ukáže se pouhým optickým klamem obraz beztvárné a beztvárné vnímatelské masy, objeví se individua aktivně a osobitě reagující a ukáže se dokonce i jejich účast, občas velmi závažná a viditelná, na vzniku uměleckých děl. Jakmile si *totu* uvědomíme, ukáže se, že není ostré hranice mezi vnímatelem a umělcem a také ne mezi aktivním podílem jednoho a druhého při vzniku a utváření uměleckého díla.

Soustředme nyní pozornost na autora. Pod slovem umělec jsme dnes zvyklí si představit: a) člověka výjimečně nadaného pro

jisté umění, popřípadě ještě s neodolatelným pudem k aktivnímu tvoření; b) člověka zvláštním způsobem školeného, někdy prošlého uměleckou školou (herec, architekt, malíř, sochař), jindy do značné míry vychovavšího se samoucky (básník). Umělce jsme si dále zvykli představovat jako člověka, jemuž dané umění je buď profesí, na které je i hospodářsky závislý, nebo aspoň vykonávajícího uměleckou činnost jako hlavní, dodávající jeho životu smysl. Otázka profesionalismu je ovšem v různých uměních různá (pravidlem je profesionalismus např. u architektů, u herců mimo ochotníky, často u hudebníků, avšak zcela fakultativní je např. u básníků).

Způsob, jakým nazíráme na umělce po všech těchto stránkách, je — ani si to mnohdy dosti neuvědomujeme — velmi omezen historicky a také vázán i na jisté způsoby uměleckého vyjadřování. Co se týká výjimečného nadání, není pochyby o tom, že výjimečné nadání k jistému směru umělecké činnosti nutné je; ovšem není tak snadné odhadnout podíl připadající výchově. Na jedné straně jsou tu teorie o dědičnosti talentu, jež člověka předurčuje (L. Galton: „Můžeme pokládat individuum za cosi, co není plně osvobozeno od zdroje, z kterého vzešlo, za vlnu, která — vytvářevši se za zákonitých podmínek — je vyzdvižena v neznámém, neohrazeném oceánu.“). Naopak jsou však četná tvrzení, která věří ve vychovatelnost individua: například Heinrich Jacoby v svých pracích *Jenseits von „musikalisch“ und „unmusikalisch“* (*Bericht des 2. Kongresses für Aesthetik und allg. Kunstwiss.*, Stuttgart 1925), *Die Befreiung der schöpferischen Kräfte, dargestellt am Beispiel der Musik* (Gotha 1926) a jiných dokazuje — a právě na hudbě, umění, které se zdá naprosto podmíněno talentem vrozeným —, že talent hudební může být vychován, a že tedy není podstatného, fatálního předělu mezi člověkem nadaným k jistému umění a nenadaným. Další znak, který přičítáme podle zvyku umělci, je speciální školení. Školení je už mnohem méně osudovou záležitostí než dědičnost, předurčení zrozením, a neodlišuje proto již tak radikálně umělce od neumělce. Školení je mnohdy nerozeznatelné od dědičnosti, zvláště v rodinách, kde se po dlouhou dobu pěstuje jisté umění (rodiny hudebnické). Dostupnost školení v jistém umění je ovšem různá, netoliko podle individuálních možností rodiny, ale i podle rozšíření jistého umění v nějaké společnosti. Tam, kde je o jisté umění značně zobecněný zájem, snadno se dosahuje

příležitosti k výchově v něm a také se jí obecně využívá (u nás hudba, ve Francii kreslení). Školení však nemusí sloužit výchově umělce, třebaže jeho účelem je zvládnutí technických prostředků tvoření v daném umění. Školení může sloužit i k výchově vnímatele, a netvoří tedy nepřekročitelnou překladu mezi umělcem a vnímatelem. Další, třetí znak, který vstupuje v dnešní době do pojmu umělce téměř nutně — ne ovšem docela a ne ve všech uměních stejně —, je profesionalismus. Pojímání profesionalismu je ovšem v umělecké praxi různých dob různé. Ve středověku, i když — stejně jako dnes — bylo například malířství zpravidla povoláním, bylo toto povolání stavěno na stejnou úroveň jako jiná ruko-dělná zaměstnání, bylo řaděno mezi řemesla. Jestliže dnes umělecká profesionalita odděluje umění od jiných zaměstnání, ve středověku je s nimi spojovala. Důkazem bytostného sepětí umění s jinými druhy lidského tvoření jsou prostředí, kde umění je zpravidla zaměstnáním neprofesionálním nebo aspoň poloprofesionálním: mnohá odvětví lidového básnictví, malířství atp.

Není tedy přesné hranice mezi umělcem a neumělcem. Jak vidět, i umělec je „jeden z mnohých“. Existuje případná vyměnitelnost rolí mezi ním a neumělcem, srovnej například folklorní tvoření jako tvoření kolektivní (klišé jako obecný majetek), ač i zde zřejmě existují jedinci více nebo méně nadaní; hranice mezi umělcem a vnímatelem je v této oblasti téměř smazána. Ostatně i při tvoření uměleckém, jak my je pojmáme, jsou mezistupně. Mluvili jsme již o diletantismu a ochotnictví — tvoření vnímatelů. Jsou dále i mezi tvořícími umělci tací, jejichž postoj ke skutečným tvůrcům může být označen jako pasivní, a kteří tedy, třeba tvořice, jsou mezi umělcem a vnímatelem: jsou to epigoni — sice tvoří, ale podle kánonu vytvořeného někým jiným, napodobují, ale nevytvářejí ze sebe, silou své individuality. Rovněž je třeba přihlédnout k případům, kdy umělec jako vnímatel udává tón při obnovování zájmu o díla stará, zapadlá, při novém jejich včleňování do živého umění, a kdy umělec vystupuje i jako kritik — a kritik jako umělec (případ Šaldův). Ostatně vznik silného umění je dán uměleckou kulturou v celém kolektivu, a to kulturou aktivní. Velký rozkvět umění předpokládá také velkou odstíněnost, bohatou stupnici mezi velkými umělci a pasivními diváky, tvoří ji množství lidí, kteří se s větším nebo menším zdarem o aktivní tvorbu pokoušejí a prostředkují tak mezi umělcem a vnímatelem.

Mluvíme-li tedy o individuu v umění, nesmíme mít na mysli toliko tvůrce, nýbrž i vnímatele a jejich vzájemný vztah, i vztah každého z nich k objektivní, stále se vyvíjející struktuře umění, která je majetkem kolektiva. Podobnost umění s řečí není proto toliko nahodilá a vnější. Tak jako řeč je majetkem celého kolektiva, je jím i umění. Není záležitostí jen jisté skupiny tvořících lidí, kteří buď mají, nebo nemají publikum. Díváme-li se na umění takto, je nemožné pokládat je za pouhý zkrášlující ornament. Díváme-li se na umění sub specie individua a jeho účasti na něm, ukáže se umění víc než jindy vklíněno do života společnosti, právě proto, že není jen jednostranně zakotveno v individuu-tvůrci, nýbrž je opřeno o individuum jakožto člena společnosti, lhostejno zda tvořícího či vnímajícího.

II

Individuum jakožto člen společnosti — individuum jakožto nejmenší jednotka sociální. Nepřekračujeme s individuem oblast společenského dění? Je společnost vzhledem k individuu skutečně prius, je individuum toliko produktem společenských sil? Tuto otázku si nutně musíme položit, vidíme-li, jak individuum funguje vzhledem k umění. Nuže, je skutečně pravda, tvrdí-li mnozí filozofové, že individuum je dáno teprve společností? Má pravdu například K. Bühler, když v své *Sprachtheorie* (Jena 1934, s. 3) říká: „Erst Gesellschaft *macht* den Menschen [...] Woher in aller Welt nehmt ihr, grob gesprochen, das Rezept, das Individuum in eurer Analyse *vor* die Gemeinschaft zu stellen? Natürlich nur von Descartes oder aus der allgemeinen Quelle des Individualismus in der neueren Philosophie.“? Individuum samo sebe diferencuje toliko vztahem k individuum jiným, a tento vztah může nastat toliko tam, kde jsou lidé spjati ve společnost. Avšak tím není ještě řečeno, že by individuum v ničem společnost netranscendovalo, že by něco, co individuum zakládá — ne ovšem ještě individuum samo — mimo společnost nemohlo existovat, nepředcházelo ji *de iure*. Jsou tu přece jisté dispozice dané člověku již zrozením, které předcházejí všem vlivům, jež může společnost na člověka vykonávat, počínaje prvními dny života. Řekli jsme již, mluvíce o vlohách: je nesmírně těžko říci, co z vloh zdánlivě vrozených může být dáno výchovou. To je ovšem pravda, ale přece jen se neobe-

jdeme bez předpokladu, že individuum, má-li se jevit ve společnosti jedinečným zjevem, tím jedinečnějším, čím silněji je individuem, musí vcházet do společenství jako náhoda, nepředurčená pozdějším soužitím. Přívrženci naprosté dědičnosti biologické mohou ovšem oklikou dojít i zde k závěru, že koneckonců dědičnost je opět — prostřednictvím rodičů, na něž měla vliv společnost — faktem společensky determinovaným. Nebudeme se tímto problémem obírat: stačí toliko poukázat k tomu, že i při nejkrajnějším přesvědčení o determinující síle dědičnosti se musí připustit podíl náhody aspoň při kombinaci genů děděných po obou rodičích. Zkrátka, ať sebepřísněji posuzujeme podíl společnosti na vzniku i rozvoji individua, lze mluvit o jisté prvopočáteční nepředvídanosti zrodu, jež pak tvoří jádro pozdější jedinečnosti individua — jádro, nikoli ovšem, jak později uvidíme, tuto jedinečnost samu. Uvidíme, jak odstíněný je pojem jedinečnosti individua; uvidíme, že lze mluvit toliko o *relativní* jedinečnosti i při nejvyšším rozvinutí lidské individuálnosti. V podstatě: integrální jedinečnost nenajdeme nikde, ani na stupni začátečním (totiž v biologických dispozicích, jež s sebou individuum na svět přináší), ani na stupni nejvyšším, tam, kde je individuum maximálně rozvito k největší možné komplikovanosti. Zde nás zajímá otázka, proč odmítáme mluvit o jedinečnosti při oné biologické základně, kde jsme připustili a dokonce hájili jistý prvek nedeterminovanosti, nahodilosti. To, co se jeví jako nahodilost ze stanoviska společnosti, do níž člověk vstupuje svým zrozením, aby se vyvíjel v individuum, nemusí být nikterak nutně jedinečností, jsouc nazíráno ze stanoviska biologického. Jedinec ze stanoviska biologického reprezentuje jistý typ — a takových typů je omezený počet. Typy tělesné pak souvisejí s typy vloh duševních, jak ukázal E. Kretschmer a jeho následovníci a jak ze své strany rovněž dosvědčují pokusy o stanovení typů vloh smyslových atp. Jedinečnost není tedy ani v oblasti biologické, pokud je nezávislá na oblasti vlivů sociálních. Jedinečnost je dána teprve, když se jistý biologický typ daný zrozením setká s vlivy sociálními. Na *průsečce* dispozic biologických s jednotlivými vlivy sociálními leží teprve jedinečnost, tím bohatěji vyjádřená, čím více různých linií vlivových se v jedinci protíná.

Všimněme si nyní oblasti vlivů sociálních. Nejdříve je vliv rodiny: rodinné prostředí bývá velmi individualizované (osobitě

ovzduší rodiny, které si např. hledává svůj výraz i ve zvláštním „rodinném“ lexiku atp.), přesto ovšem je vpjaté do sociálního kontextu (rodina jako sociální fakt: rodina toho a toho prostředí společenského, té a té úrovně hospodářské atp.). Rodina, rodiče, to jsou první iniciace dítěte do života společenského. Dále je škola — také společenská formace dítěte, jeho přizpůsobování jistému společenskému ideálu. V té chvíli však dítě, vykročivši z úzkého okruhu rodiny, dostává se ve styk se společenskou organizací jako diferencovaným celkem. Počíná cítit svou příslušnost k jisté společenské vrstvě, k jistému prostředí. Všechny tyto tři vlivy, nebo spíš trojí složitý vliv, nemusí jít nikterak paralelně, vlivy mohou se ocitat i v křiklavých vzájemných rozporech: například škola s rodinou, škola s prostředím společenským, v němž se dítě vlivem přátel nejčastěji pohybuje. S dospíváním dítěte se vlivy a jejich vzájemná utkání rozmnožují. Tak například při přestěhování do jiné krajiny může dítě pocítit spor dvojího společenského prostředí. Může již v mládí, stoupají-li nebo klesají-li rodiče společensky, projít několikerým sociálním prostředím.

Sledujme vliv rodiny na budoucího tvořícího umělce: na prvním místě stojí vliv rodinného zaměstnání. Po generace pěstovaná zaměstnání, zejména taková, která vyžadují značných technických schopností (hudebníci), jsou pro vytváření osobnosti dítěte velmi významná. Významný je dále vliv sociálního zařazení rodiny, nesoucí s sebou znalost jistého prostředí, proniknutí dítěte názory rodného prostředí. Zajímavé jsou případy rodin smíšeného sociálního zařazení (otec z jiného sociálního prostředí než matka). Prostřednictvím rodiny tedy vnikají již v nejranějším věku do dispozic dítěte i mnohé vlivy sociální. Vlivy rodinné jsou netoliko velmi trvalé, ale — v souvislosti s tím — zasahují do velmi hlubokých, podvědomých vrstev duševního života dítěte. I rozpory mezi dvojím směrem myšlení, cítění, chtění může si člověk odnést z dětství vlivem dětských zážitků, výchovy atd. S. Karcevskij v přednášce na slavistickém kongresu ve Varšavě poukázal na rozpor mezi přirozenými sklony a vlivem výchovy u L. N. Tolstého. Vliv výchovy u Tolstého je podle Karcevského sentimentální rousseauismus, jenž se neshodoval s jeho vrozenou povahou a celý život působil jisté rozdvojení v projevech a vývoji Tolstého. Takové vlivy rodinného prostředí, rodinných názorů, jsouce neuvědomělé, vystupují pak v životě často v nejzáhadnějších (obrazných)

přestrojení. U T. G. Masaryka — jak ukázal P. G. Bogatyrev na vzpomínkách Masarykova otce — celý život působila zášť otcova a celé vesnice k četníkům jako zástupcům rakouské státní moci. Bogatyrev k zápisu vzpomínek Masarykova otce poznamenává (Lidové noviny 28. 10. 1937): „Základní motiv vypravování — nevraživost vesnice k zástupcům vlády — má jasnou paralelu v dětských vzpomínkách T. G. Masaryka: ‚Často jsem špekuloval, jak jim to oplatit.‘ [...] revoluce roku 1848, problematika, která hraje tak podstatnou úlohu v historických spisech Masarykových, přičemž vidí Masaryk základní význam roku 1848 především v těch dalekosáhlých sociálních přesunech, které přinesl tento rok sedláckům. Masaryk, jehož historickou úlohou potom — píše Zdeněk Nejedlý — bylo osvobodit českého člověka z toho, co na něm bylo nezdravého, narodil se právě na počátku nejtěžší doby českých dějin, absolutistického režimu Bachova, kdy všechna politika, všechny ideje, snahy, programy, nejen v Čechách, ale vůbec v celém Rakousku, byly násilně potlačeny, takže přestaly jakoby existovat. [...] Rozhodně se musí počítat s tím, že vzpomínky na osmačtyřicátý rok neustávaly, Masaryk o něm slyšel vyprávět otce a starší lidi, a tyto revoluční vzpomínky se bezpochyby odrážely v duchovní tváři Masaryka filozofa a revolucionáře právě tak, jak se nesporně odrážely na jiných nejlepších představitelích tohoto pokolení, které vyrostlo za bachovské reakce.“ Citoval jsem tento delší výňatek, protože velmi názorně ukazuje, jakým způsobem se přestavují původní podněty z dětství v činnosti člověka dospělého. Sem by ovšem patřila zmínka o teorii freudismu s komplexy oidipovským i kastracním, se všemi vlivy dětských zážitků, které se později zahaleně, obrazně projevují v činnosti člověka dospělého, zejména v činnosti umělcově. Vývoj individua, i uměleckého, není ovšem ukončen s dětstvím: přicházejí vlivy různých prostředí, jimiž individuum prochází, vliv školení, praktického i uměleckého, vliv povolání (např. otázka, jak jsou u spisovatelů určitého národa nebo určitého období rozložena praktická povolání, z kterých přicházejí nejčastěji). Všechny tyto vlivy přicházejí postupně, narážejí na dosavadní vývojový stav osobnosti, přetvářejí jej ovšem nikoli tak, že by prostě každý z nich vynucoval nachýlení dalšího vývoje ve svém směru: mohou být i vlivy, jež působí negativně, jež působí proto, že se jim individuum brání. Osobnost je tedy struktura, vzájemné napětí různých složek a vli-

vů, a má právě *jedinečnost* struktury; ta pak nezáleží v kvalitě jednotlivých složek, ale v jejich vzájemném *vztahu*, který opět podléhá proměnám.

Přistupujeme k otázce vztahu díla k vývoji umělcevy osobnosti. V různých dobách se klade různý důraz na proměnlivost díla, na „vývoj“ umělcův, na osobitou odlišnost jednotlivých děl téhož umělce. Jedinečnost není ovšem toliko záležitostí individua, o které jde, ale také záležitostí vnější „optiky“. Záleží na tom, odkud na individuum nahlížíme: čím jsme mu blíže, tím se bude jevit složitější a tím i jedinečnější; z jisté dálky budou převládat svazky, které individuum pojí s nějakou skupinou. Jde-li o kulturně tvořivého člověka, o umělce, budou to především svazky spojující jej s lidmi, jejichž tvoření se jeho vlastní tvorbě nejvíce blíží, s generací. Základem generačního třídění je zřetel biologický: soudobost zrození, ale přesto generace v umění není především faktem biologickým. Mimo biologické jádro obsahuje generace zpravidla i lidi věku odlišného. Generace je promítnutí individua do širšího plánu. Není sociálním útvarem v tom smyslu jako například vrstva, ba ani takovým jako útvary věkové. Jsou ovšem v různých dobách různá pojetí generační solidarity, ale v údobí, kdy je pojem generace zřetelně vyjádřen, je jasné, že vůle generace se stává jistým rozšířením tvůrčího zaměření a pracovních možností každého z účastníků. Generace tak poskytuje platformu k uskutečňování individuálních tvůrčích záměrů. Individuum a generace vstupují ovšem v rozmanitá spojení: jednou v generaci převládne nejsilnější; jindy se generace skládá z řady individuí stejně silných, časem se její svazek rozpadá, moment individuality jedinečné převáží nad momentem individuality kolektivní: generace nemusí být a nebývá již od počátku v sobě jednotná. Kromě toho není nikdy sama; žijí vždy, říkává se, aspoň generace tři: nastupující, ta, která je na vrcholu tvoření, a ta, která je na jeho konci. Toto schéma je ovšem historicky proměnlivé: na jevišti nemusí být vždy tři generace, stačí dvě. I pak je vztah mezi nimi historicky proměnlivý: pokojný poměr (májovci — lumírovci), bojovný vztah (lumírovci — symbolisté). Vztah generací se může také proměnit i během jejich života a působení. Je častý jev, že se generace bojovně nastoupivší časem pokojně přiřazuje ke generaci starší a splývá s ní. Generace se však může štěpit i uvnitř na školy. Pro příslušníky jiných generací se může jevit jako celek generace, kte-

rá sama v sobě celkem není: je sama v sobě rozštěpena — čím zřetelnější je společný jmenovatel pro pozorovatele zvnějška, tím silnější může být vnitřní rozštěpení mezi příslušníky. Zřetelněji do těchto věcí nahlédneme, uvážíme-li vztah generace k problémům, jež klade objektivní vývoj umění; pak uvidíme, že generace i škola v podstatě vzniká a také se vnitřně organizuje podle možností, které poskytují *objektivní* vývojové tendence. Generace jakožto individuum širší, složené z řady jedinců, dovoluje právě pochopit *mnohotvárnost* a *rozmanitost* uměleckého vývoje. Stává se například, že generace nebo škola má své odštěpence: ti, kdo vyrůstli v tendencích jisté generace, mohou pak působit v tendencích a zájmu generace a školy jiné. Tím pak ve vývoji dochází k značným komplikacím. Generace umožňuje spojení různých odvětví kulturního tvoření v jediný proud společnou tendencí; například dochází-li ke spolupráci umění a vědy, k jejich společnému směřování, děje se to zpravidla na podkladě generačním. Generace udržuje po této stránce jednotu zejména v době mladých bojů, prvního vývoje, kdy ještě nejsou talenty dostatečně diferencovány. Podobně jako je jedinečná osobnost strukturou, je strukturou i vyšší jednotka, generace. Dominance určité osobnosti nebo nedostatek dominance osobnosti a podobné jevy jsou projevem strukturálního rázu generace. I rozpory v generaci, napětí mezi jednotlivými příslušníky a naopak zase vzájemné přichylnosti jsou přechasto symptomem antinomii v uměleckých strukturách vládnoucích generací nebo škol. To, co se současníkům jeví jako pouhé osobní hádky, sympatie a nenávisti, ukáže se při historickém zkoumání projevem nějakého rozporného vnitřního dění v umělecké struktuře doby.

Mluvíme-li již o osobnostech v umění, je třeba říci několik slov o odstupňování závažnosti tvořících individuí. Vůdcové generací, tj. ti, kdo nejzřetelněji uplatňují své osobité zvláštnosti jako obecně platné generační znaky, bývají pokládáni za osobnosti, které se uplatnily svou vlastní zásluhou. (Vedle nich působí v nejrůznějších odstínech osobnosti slabší.) Chybili bychom však, kdybychom se domnívali, že jde jen o osobní zásluhy. Jde tu spíše o velmi složitou výslednici osobních schopností daného individua, jeho zvláštních dispozic a nadosobních požadavků daného stavu umění. Možnost vyniknout v určité chvíli vývoje v daném umění neznamená toliko nutnost „talentu“ k tomuto umění vů-

bec, nýbrž to znamená mít vlohy velmi specifikované vzhledem k *vývojové situaci* daného umění. Vyniknout může ne jakýkoli básnický talent, ale básník, který v dané době je schopen tvořit tak, jak právě vývoj žádá; a může se stát, že umělec v dané chvíli snáze spojí ve své osobě talent k několika uměním, jež se z vývojových důvodů sblížila, než aby mohl postrádat ony dispozice, jež žádá přítomný okamžik. Například Mácha měl obecně romantický sklon k montážní tvorbě. To byl požadavek doby; aby mu mohl dostat, musil patrně mít dispozice, které mu to dovoľovaly: uzavřenost do významového ovzduší poměrně velmi úzkého, smysl pro významové vztahy, jež vznikají konfrontací jednotek poměrně velmi samostatných, podvědomou kombinační schopnost. Jiný český romantik, Hanka, vytvořil *Rukopisy* na základě této montážní metody; srovnej případ *Kytice*, kterou Goethe mohl zcela přetvořit přehozením jediného verše. Je zcela dobře představitelné, že ten, kdo svým talentem se nekryje s tendencemi doby, se musí uplatnit buď v jiném druhu činnosti, kde tyto zábrany nebudou (viděli jsme, že talent není v mnohých případech nikterak jednoznačně určen: dokladem jsou ti, kdo se zabývají několika obory najednou nebo postupně), nebo že prostě nedostoupí v daném umění takové výše, jaké by byl mohl dostoupit za příznivější vývojové situace. Silný talent, odchylující se od požadavků vývoje, si ovšem může v dané chvíli prorazit nějakým způsobem cestu všem navzdory — tvoří sice neuznán, ale tvoří přece, doufá, že jednou jeho chvíle přijde, že nastane doba, kdy se jeho dílo setká s tendencemi vývoje: srovnej prokleté umělce. Je zřejmo, že mluvíme-li o individuu, nesmíme mít na mysli toliko jedince, ale také objektivní ovzduší, se kterým se setkává. Také uplatnění individuálního rázu je třeba hledat netoliko v individuálních schopnostech a individuálním chtění, ale do značné míry i v objektivních předpokladech. Vrchlický a Čech byli „králové“ Parnasu; jako skuteční králové se nemuseli starat o spory svých „poddaných“: dokladem je vlídný osobní poměr mezi nimi a zároveň prudké boje mezi směry, jež si je stavějí v čelo. Toto postavení zřejmě nezáviselo daleko jen na osobní síle individualit obou „suverénů“, ale na objektivní situaci, jež z nich suverény učinila. Zde šlo ovšem spíše o objektivní situaci vyvolanou děním kulturně společenským než samým vývojem literatury. Ze stanoviska vývoje literatury se věci jeví jinak: tu jsou vedle obou jmenovaných ještě aspoň dvě

individuality, které jsou rovněž nositeli důležitých vývojových tendencí, a to Sládek a Zeyer. Jejich „společenské“ postavení je však zcela jiné než obou dříve uvedených básníků. Individuum, ani vynikající, naprosto není zjev závislý jen na svých osobních kvalitách, zavázaný jen sobě samému za to, co způsobil, jak daleko došel atd. Ani sám výskyt vynikajících individuí není věc pouhé náhody zrození; ani po této stránce se neosvědčuje romantická teorie génia jako svrchované náhody. Jsou doby, kdy je talentů mnoho, stejně vynikajících, a opět jiné doby, kdy někteří z nich přecházejí ostatní, i doby, kdy není talentů téměř vůbec.

III

Ukázali jsme již, do jaké míry je individuum ve své volnosti uplatnit své individuální dispozice určováno sociálně, ba do jaké míry jsou i samy jeho individuální dispozice produktem sociálním. Jdeme ještě dále: netoliko individuum, ale i individuálnost a jedinečnost individua je do značné míry faktem sociálním. Mám na mysli toto: Přírozeně jsou vždy individua uplatňující vliv na vývoj umění. Ale ne pokaždé a ne všude se klade na individuum a jeho podíl na vývojovém dění a na umělecké tvorbě stejný důraz: srovnaj folklorní umění a středověkou anonymitu výtvořů literárních, často také výtvarných. Pojem literárního majetku a literárního plagiátu je v různých dobách a různých prostředích různý. Proti dobám oslabeného nároku na individuálnost jsou doby nároku silného, kdy i osobnosti nikterak zvláště výrazné se snaží o to, nějakým způsobem zdůraznit individuální ráz svých prací. Lze tedy předpokládat, že míra skutečné individuálnosti je v průměru stále stejná, ale míra požadované individuálnosti se mění.

Tím se dostáváme k samotnému pojmu individua, jeho jedinečnosti. Nuže, mluvíce o tvůrčím individu, musíme rozeznávat: ne každé individuum je do stejné míry *osobností*, velkým tvůrčím individuem, které mění umění, jeho řád (romantickým termínem: génius). Ovšem ani taková osobnost není bez sociální podmíněnosti: především potřebuje jisté podmínky hospodářské (individuální nebo kolektivní) i jisté objektivní podmínky, aby se mohla vyvinout. Rozhoduje dále, zda individuum najde vhodný moment k svému zásahu do vývoje; bez této příležitosti může zůstat ve stínu i silná osobnost, a naopak, když je vývojová potřeba příliš

urgentní, může se stát, že do role přetvořitele bude vncena osobnost slabší, nebo role zůstane neobsazena a vývoj deformován. Skutečná individua-*osobnosti* jsou jevem dosti řídkým. Od nich dolů osobitost klesá, nikoli však příkře — jsou zde četné odstíny. Existuje hierarchie individuí; síla, jakou bude projevovat individuum, nebude záležet toliko na něm, nýbrž i na roli, která je mu přidělena, na její závažnosti.

Přesto je zřejmo, že nemůžeme pojímat věc tak, jako kdyby o všem rozhodovaly podmínky vnější: je tu i sama síla osobnosti, která může být vnějšími podmínkami podporována, ale může se také s nimi ocitnout v rozporu a může nepříznivé zevní podmínky také přemáhat; to se děje například tehdy, když osobnost, již byla situací vncena role pobočná, vymůže si vlastní silou větší pozornost přicházející mládeže než osobnosti, které jsou oficiálně favorizovány. Vedlejší větve vývoje se pak stává větví, na kterou další vývoj navazuje. Ve vývoji jsou možné nejrůznější komplikace, například i ta, že vlastní převratná osobnost zůstane před očima publika skryta a její místo zastoupí osobnost slabší, která se jejich výsledků zmocnila, atd.

Narazili jsme tak na něco, co se může stát předmětem další úvahy: problém osobnosti *reprezentativní*, osobnosti jako symbolu jisté doby, jistého prostředí, problém osobností, v kterých se doba vidí ztělesněna, jimiž se cítí vyjádřena. Můžeme protestovat proti „primadonám“ v kterémkoli oboru uměleckého tvoření, ba kulturního tvoření vůbec, přesto zůstane skutečností, že kolektivum pocituje potřebu vidět se ztělesněno v jediné osobnosti, vidět jaksi souhrn vlastností, na něž je u sebe hrdý, jedincem ztělesněný. I umění, jsouc faktem sociálním, má své osobnosti reprezentativní. Reprezentativnost není totéž co popularita, třebaže se velmi často tato dvojí funkce osobnosti setkává. Potřeba reprezentativních osobností v umění je ovšem v každé době pocítována jinak, ale ve skutečnosti trvá její postulát vždy. Poněvadž reprezentativnost je přisuzována kolektivem, může se stát, že funkce reprezentanta přesáhne život svého nositele; umělec je reprezentativní osobností i po své smrti, nebo se dokonce takovou osobností, osobností-symbolem, teprve pak stává. Reprezentace se může týkat celého národního umění (tak např. v české hudbě je reprezentativní osobností v tomto smyslu Smetana, v malířství Mánes, v básnictví Máchá). Jsou také reprezentativní osobnosti jistých

směrů, škol (reprezentativní osobností českého impresionismu je Slavíček, českého symbolismu Březina atp.).

Nejsme hotovi ani s nejstručnějším přehledem problematiky. Zmíňme se ještě aspoň o individuích kolektivních. Sem patří generace, školy atd. Vypořádat se s tímto problémem by ovšem vyžadovalo například zkoumání, do jaké míry je vůbec v jistém dobovém kontextu náklonnost k tvoření generací a škol nebo vlastně k povyšování biologického faktu generace a dobového stavu umělecké struktury na jednotku rázu individuálního. Bylo by dále třeba zkoumat vnitřní strukturu samotné generace, klást otázku, zda jde o pevný či volný svazek osobních úsilí sjednocovaných generací, ptát se po trvalosti tohoto sjednocení (jsou např. generace, které jsou „generacemi“ proti své vůli — srov. generaci Šaldovu; jsou dále generace, které se velmi záhy rozpadají, jejichž jednotící síla rychle mizí, dávno před dožitím účastníků, atd.). Ale kolektivním individuem v umění se může stát i jistá sociální vrstva, která jistou formu umění povýší na jeden ze svých viditelných příznaků, a konečně kolektivním individuem jsou před dějinami umění i národy. Mluvíme-li o specifickém charakteru jistého národního umění a shledáváme znaky, které je charakterizují v jistém období jeho vývoje nebo dokonce ve vývoji celém, týká se naše úvaha problému individua v umění a jeho projevu, ovšem individua kolektivního. Problém specifčnosti národního umění bývá ovšem mnohdy deformován těmi, kdo jej řešili a řeší ať „vědecky“ nebo přiznaně politicky z hlediska národní pýchy nebo sentimentality. Problém sám však, bude-li filozoficky i konkrétně historicky řešen opravdu vědecky, je velmi zajímavý. Tak například je tu otázka „národního“ umění tvořeného příslušníky národa cizího, otázka, která téměř u všech národů by pro sebe našla materiál. Nesmíme ovšem vkládat do jejího řešení ničím neoprávněný předpoklad inferiority těch, kdo takové umění přijímají, nýbrž naopak musíme uvažovat netoliko o tvůrcích, ale i o vnímatelích a klást otázku takto: Jak se stalo, že jistá forma cizího umění našla v tomto národě v této chvíli zájemce? Může se ukázat, že okolnost přijetí cizího umění byla pro národ kulturním kladem. To je ovšem jen ukázka z komplexu otázek nesmírně zajímavých. Jsou přemnohé další, například: Je jisté národní umění v dané době vzhledem k národním uměním sousedním úplně samostatné, či je toliko regionálním odstínem některého z cizích umění či je-

jich průsečíkem? V jakém vztahu jsou kulturní životy přejímajících a dávajících národních kolektivů vůbec? Jaké místo zaujímá to které samostatné národní umění v celkové souhře mezinárodní? Jaký je vzájemný poměr jednotlivých složek dané národní kultury (umění, vědy) vzhledem k národní specifčnosti? Sahá národ pro své umělecké podněty do vlastní umělecké minulosti, nebo do umělecké minulosti mezinárodní? atd.

Mluvíme-li o individuích kolektivních: generace, národ atp. Ukazovalo se nám čím dále zřetelněji, že individuum jako činitel vývojový je něco jiného než konkrétní individuum psychofyzické, že lze spíše mluvit o individuálnosti jako činiteli, který stále do vývoje zasahuje, který je spíše protikladem objektivního vývoje než protikladem společnosti, neboť i společenské jednotky se mohou vůči vývoji jevit jako individua. Jakmile toto stanovisko přijmeme, ukáže se nám individuální činitel do značné míry osvobozen od přímé vázanosti na viditelné, zjistitelné individuum. Ovšem i naopak, také zjistitelné individuum se ukáže do jisté míry osvobozeným od své funkce ve vývoji umění. Tak například totéž individuum může několikrát zasáhnout do vývoje (P. Picasso, V. E. Mejerchold), jiné jen jednou. Individuum, které zasáhlo do vývoje umění ve smyslu progresivním, může se stát v pozdější době vývoje činitelem brzdícím (takový byl např. důvod vzpoury přicházející symbolistické generace proti Vrchlickému). Poněvadž individuum žije a kontext vývojový se neustále mění, mění se už ipso facto postavení individua ve vývoji, jeho zařazení v něm. Individuum může svou činností přesahovat vývoj umění, které máme při teoretickém zkoumání na zřeteli, může pracovat současně v několika uměních, popřípadě v umění i ve vědě, atd. Takové přesahy jsou ovšem důležité pro biografii individua, pro vývoj umění však jen tenkrát, mají-li v něm nějaký odraz (vlivy určité profese, vliv jednoho umění na jiné, prostředkovaný individuem zabývajícím se uměními oběma). Poměr individua a vývoje umění musí tedy být chápán tak, že ani konkrétní individuum se vždy nevyčerpává svým zásahem do dějin umění, ani dějiny umění nejsou složeny toliko ze zásahů individuí. Přesto ovšem jejich vzájemný vztah je nepřetržitý: vše, co individuum v životě koná, vše, co zažije, má nějaký vztah k jeho umělecké činnosti. Jsou doby, kdy soukromý život je zcela mimo umění, jsou takové, kdy se s uměním prolíná do té míry, že nelze říci, kde jedno končí a dru-

hé začíná (u nás Mácha, romantikové vůbec). Řečeno názorně: jsou umělci, u nichž soukromý život je nahodilý vůči uměleckému tvoření, jsou tací, pro které život sám je uměleckým tvořením. Toto prolínání života s uměním platí ovšem do jisté míry i pro individua vnímavá — i zde se v jistých dobách projevuje snaha přizpůsobit životní fakta formám, jaké zná individuum z vnímání uměleckých děl.

IV

Promítnutím individua do umění, do oblasti objektivních výtvorů vzniká individuálnost *uměleckého díla*: ty rysy, které umělecké dílo odlišují i od jemu nejpodobnějších. Především jsou zde rysy vyznačující všechnu uměleckou tvorbu daného umělce jako celek. Rysy sice pocítované, ale mnohdy skryté: jak je obtížné je hledat, o tom svědčí metody, které si musila vypracovat jak teorie výtvarných umění, tak například i teorie básnictví, aby bylo možno odhalit autorství starších děl. Jsou to prvky, které bývají zakotveny mnohdy hlouběji než v autorově školení, souvisíce se samou psychofyzickou základnou, z které tvoření vyrůstá. Umělec, i když mění způsob práce, jich nepozbývá, v nich spočívá jeho originalita. Projevují se mnohdy nejspolehlivěji na těch vlastnostech a složkách díla, které leží zdánlivě nejvíce při povrchu, tak například na zvukové formě v básnictví, na způsobu vedení štětce, pera, tužky v malířství atp. Dále však je individualitou i každé dílo jistého autora, a to nejen proti dílům autorů jiných, ale i ve srovnání s jeho ostatními díly. Zde již ovšem nerozhodují v prvé řadě činitelé spočívající v samé psychofyzické podstatě autora, ale činitelé druhotní, získání. Tak například bude autor jinak tvořit vlivem změněného se celkového stavu umění. K tomu dojde i tehdy, když nezmění svůj dosavadní vztah k určitému směru a způsob svého tvoření, neboť se může přihodit, že sám tento směr podlehe jistému přetvoření vlivem změněného rozložení směrů sousedních. Jsou po té stránce různé možnosti, počínaje krajním případem naprosté odlišnosti autorových děl po sobě jdoucích, a konče naprostou stejností. Jsou také různé požadavky publika: jednou se klade důraz na rozeznatelnost autora (žádá se, aby stále opakoval jistý výtvor, který došel obliby), jindy se naopak žádá co největší odlišnost výtvoru nového ode všech předchozích. Kdy

a jak se který z těchto požadavků uplatňuje, závisí na době a druhu publika (např. na rozdílu mezi publikem „znaleckým“ a „laickým“). Není tu také ve skutečnosti nutného rozdílu hodnoty: obojí způsob, proměnlivost i setrvaní, může být pokládán za požadavek povznášející úroveň nebo naopak ji snižující, podle okolností. Negativní stránkou proměnlivosti je připodobňování umění módě, snaha vyhovět proměňující se poptávce; negativní stránkou setrvaní je i snaha s nejmenší námahou zachovat úspěch jednou dobytý. Pozitivní stránka proměnlivosti je bohatý a rozšiřovaný fond možností umělce, bohatý soubor různých přístupů ke skutečnosti, pružnost prostředků technických. Pozitivní stránkou neproměnlivosti je stále jemnější, propracovanější řešení uměleckého problému jednou nadhozeného (srov. Valéryho výrok o tom, že by básník měl stále opakovat touž báseň, pokaždé dokonaleji, jako továrna na automobily stále propracovává týž typ). I individuálnost děl poskytuje tedy sdostatek problémů.

Zavadili jsme v předchozím odstavci několikrát o dvojici individuum-*hodnota*. Řekněme i k ní několik slov. Problém individuálnosti díla jakožto hodnoty je nám již jasný: záleží na době, do jaké míry chce individuálnost a jedinečnost pokládat za hodnotu nebo za její opak. Jsou příklady obojího: dnes je požadována především individuálnost, odlišnost, novost. V jiných dobách tomu bylo naopak: podřízení jistému typu tvorby, podobnost dílům jiným (francouzský klasicismus se silně zdůrazněným zařazením druhovým) byly považovány za příznak hodnoty. Přejde i na to, jaká novost je zdůrazňována. Tak například může být zdůrazňována novost námětu nebo zas novost jeho uměleckého zpracování (Vrchlický se chlubí schopností zpracovat každé téma, které se mu naskytne; opak je např. Hlaváček se svou monotematicností). Je tu však ještě jeden problém, který můžeme zařadit do skupiny problémů individuum-*hodnota*. Je to problém individuálnosti hodnocení. Nazíraje umělecké dílo, hodnotíme je bezděky vždy. V tom smyslu je vlastně vnímání uměleckého díla synonymem hodnocení. Ovšem viditelným se stane hodnocení, když si činí nárok na to, stát se faktem sociálním, stát se faktem obecného konsenzu. I tento nárok je ovšem do jisté míry v každém hodnocení implikován. Záleží však na důrazu, s jakým je kladen. Může směřovat spíše k vnímání jedinečného, nebo naopak spíše k hodnocení obecně závaznému. I v jedinečném vnímání je obsaženo

hodnocení, a na druhé straně i podkladem hodnoty obecně závazné, jejím zdrojem, je akt jedinečného a individuálního vnímání a hodnocení. I trvalá hodnota sama může být pojímána dvojím způsobem: buď jako co nejméně závislá na úsudku jednotlivcově, nebo naopak jako schopná vyvolat co nejvíce kladných úsudků jednotlivců. V prvním případě klademe důraz na shodu díla s nějakou trvalou obecně platnou normou, v druhém pak na pružnou přizpůsobivost struktury díla různým nastrojením jednotlivců. Myslím, že za dnešního stavu noetiky umění je spíš aktuální pojímání druhé, přizpůsobivost, pružnost díla jako záruka jeho trvalosti. A tak vidíme, že od individua, proměnlivého, stále se obnovujícího, vede přímo cesta i k tomu, co je v umění nejtrvalejší, k nadčasovým hodnotám.

Další otázkou je vztah individua a vývoje. Na jedné straně je objektivní vývoj — zdání, že vše, co se stalo, se stát muselo, na druhé straně vědomí individua, že jednalo ze své svobodné vůle, že se rozhodovalo volně pro jednu z velkého množství možností. Uvádím ovšem případy krajní: může být omezeno i vědomí zákonitosti i vědomí svobodného rozhodování. Rozpor však v podstatě trvá vždy. Nezapomeňme, že každý individuální akt se objektivuje už faktem svého vykonání. Dokonce čím individuálnější byl tento akt, dejme tomu právě v dějinách umění, tím je tato jeho objektivace silnější, tím více se stává faktem historickým, jednou provždy daným a platným. Jakmile se jednou stal, zdá se pozorovateli při zpětném pohledu nutným. Je pozorovateli dán jako úkol: pro individuální akt se hledají nadindividuální podmínky vzniku. Nadindividuální zákonitost sledu individuálních aktů je postulát historie jako vědy: její nebezpečí je v tom, aby zákonitost nebyla uměle konstruována, nýbrž aby byla konfrontována nahodilost tvůrčího aktu s imanentní zákonitostí vyvíjející se skutečnosti samé. Pro teoretika nebude tedy protiklad individua a objektivního vývoje nesmiřitelným protikladem, v kterém by alternativně bylo nutno zaujmout stanovisko jedno (stanovisko individua neomezeného v své volnosti), nebo druhé (stanovisko objektivnosti vývoje). Tento protiklad bude naopak základní antinomií vývoje, stále řešenou a nikdy nedořešenou.

Rozpor mezi individuem a vývojem nesmí být řešen tak, že by se položila zásadní převaha na kteroukoli z obou stran. Položíme-

-li převážný důraz na individuum, ukáže se individuum jako jediný pevný bod, vývoj jako řada náhod, nebo spíše — je nebezpečí, že nám vývoj zmizí z očí docela. Položíme-li převážný důraz na objektivní vývoj — zmizí nám z očí individuum (individuum jako náhoda). Avšak nezmizí — *dějiny*. Z toho plyne: 1. zjistit míru napětí mezi individuem a vývojem je možné, jen rozdělujeme-li rovnoměrně zřetel na oba protikladné póly — nepokoušíme-li se odstranit násilně z dějin napětí mezi nimi jako vývojového iniciátora; 2. potřebujeme však přesto označit jeden z obou pólů za základní — bezpříznakový. To neznamena klást na něj větší váhu než na druhý pól, ale vycházet od něho a vracet se k němu. Nuže, tento pól — bezpříznakové východisko — je zřejmě *vývoj*. Bez jeho zákonitosti nejsou dějiny vůbec možné. Individuum, to je pól druhý, příznakový, směrem k němuž vždy vývoj osciluje, aby se po takové oscilaci zase vracel, když vstřebal přínos vnesený individuem, do své zákonitosti. Individuum se nám tedy jeví i teď náhodou. Ale ne beznadějnou a bezvýchodnou náhodou absolutní, nýbrž dynamizujícím protikladem zákonitosti. Následkem toho se nám nebude individuum jakožto vývojový činitel jevit jako osamělý bod, nýbrž neustále působící činitel — *individuálnost*. Také nikdy v pravém slova smyslu nevybočí tento činitel mimo hranice vývojového pohybu: i nejedinečnější individuální zásah bude činně se záměrem ovlivnit vývoj další; takový individuální zásah, který ve své době zůstal ležet mimo cestu, se — třeba po dlouhé době — stává vývojovým iniciátorem (prokletí umělci). Do vývoje zasahuje velmi mnoho různých činitelů, kteří se jeví „náhodami“ ze stanoviska vývoje — netoliko individuum. Avšak všichni činitelé se kolem individua kupí, individuum se stává jejich nositelem, je průsečným bodem těchto vnějších zásahů i jejich uskutečnovatelem. Omezuje se jeho funkce na to? Protestovali by rozhodně všichni, kdo jsou zvyklí vidět individuum pod aspektem tvůrce, přívrženci romantické teorie o géniovi i teoretikové a filozofové jim blízcí. Nenáležíme však k nim. Přijali by ovšem takové omezení svébytnosti individua všichni, kdo nazírají individuum v umění pod aspektem individua jako pasivního vnímatele. Ti budou ochotni připustit pojetí individua jako „organizátora vlivů“. Ani s nimi nechceme jít do důsledků. Klademe znovu otázku, kterou jsme kladli na začátku: Jaký je vlastní základ, vlastní kořen individua? Je v čistě lidském, antropologickém základu, který člově-

ka řadí mezi ostatní oživené skutečnosti. Je sice pravděpodobně i tato nejzákladnější základna nějak typologicky diferencována (E. Kretschmer), ale společné (všelidské) vlastnosti v ní převažují nad speciálními odlišnostmi: *člověk je člověk* (noetická základna surrealismu). Nuže, veliký význam individua pro vývoj umění (a koneckonců pro každý kulturní vývoj) záleží v tom, že individuum, třebaže mnohonásobně a nekonečně složitě začleněné do společenských vztahů, jejich různých variant a nadstaveb, je přece svými kořeny mimo danou společnost a její historický útvar, je zakořeněno v samé *lidské přirozenosti*. Proto koneckonců zásah individua, čím mohutnější, tím zřetelněji, je projevem snahy sblížit znovu umění s tím, co je na člověku všelidským. Jedinečné individuum slouží za pojítka mezi objektivním vývojem umění a stabilní, všeobecnou neproměnnou lidskou přirozeností, antropologickou organizací člověka. V tom je koneckonců síla zásahu individua — ne v romantické jedinečnosti samé. A v tom je i smysl vývojového dění v umění; na první pohled se zdá principem změny v umění potřeba *novosti*. Nelze ji ovšem popřít, ale poslední *raison d'être* i této novosti je stálý — vždy ovšem nutně marný — boj o přiblížení se všelidské *podstatě člověka* a s ní — i jejím prostřednictvím — skutečnosti, jejíž je ona částí. Takový je tedy základní úkol individua v umění: razit skrze navrstvení vztahů sociálních, jichž je individuum nositelem, přímou cestu od umění k prazákladu lidské přirozenosti. A taková je v umění funkce nejen mohutných tvůrčích individuí, ale i mnohem slabších individuí tvořivých (epigonských), i jen vnímatelských — všechna individua stále, nepřerývaně, bez ustání tvoří ono pouto, stále napínané, jež navzájem poutá umění a lidskou přirozenost. Proto nelze nazírat na individuum jako na výjimku ve vývoji umění, občas i nahodile se vyskytující, ale jako na sílu působící trvale, bez ustání — jako na *individuálnost*, jako na individuálního činitele, který je beze jména, nebo, chceme-li, je schopen nést lidská jména všechna. Detaily o tom, jak se individuální činitel v dějinách umění projevuje, jsme již probrali. Viděli jsme, do jaké míry i sám zásah individua (jeho možnost) je předurčen činiteli objektivními — a to netoliko společenskými, nýbrž vývojem samým (místem ve vývoji). Viděli jsme, jak je poměrně slabý předěl mezi individuem tvořícím a vnímajícím. Viděli jsme, že jedno i druhé může vstupovat do vývoje jako reprezentant jistých kolektiv (společenských útva-

rů, generací atd.). Popsali jsme existenci individuí kolektivních (generace — národ). Zbývá ještě problém *subjektu*.

Vyjdeme od projevu jazykového. Od individua vychází — k individuu směřuje. Ale individuum v něm je něco mnohem prchavějšího, než bychom mysleli. Příklad Freudův: „Jako hoch byl jsem zdraví nevalného.“ Dvě individua: *mluvící a hoch*, přitom — jeden subjekt. Vezměme text určený k obecné potřebě; například text přísahy: „Přisahám na svou čest...“ Kdo? Individuum, které právě text pronáší. Ale to není všechno. Něco trvá přese změnu individuí pronášejících text — to *já*. Co je to? Subjekt mluvící — obecně řečeno. Subjekt je dán jazykovým projevem, individuum je mimo projev. A vezměme umělecké dílo; je zde mrtvý, dávný autor a dnešní čtenář, dávný malíř a dnešní divák atd. Přesto je zde styk: divák vidí očima umělcovým, čtenář vstupuje do mysli básníkovy, jde cestami jeho představ, asociací, myšlenek. Ovšem, to vše je vzato *cum grano salis*. Víme dobře, jak se umělecké dílo za svého, často staletého života proměňuje. Víme, že divák může prostřednictvím obrazu vidět skutečnost zcela jinak, než ji viděl malíř, atd. Struktura díla se vývojem proměňuje. Cesta, kterou skutečně autor své dílo vytvořil a jejíž reprodukci (byť přibližnou) má být vnímání divákovy, čtenářovy, může být zcela zasutá, objevitelná jen vědeckým bádáním — možná i jen teoreticky objevitelná a prakticky zcela neschůdná. Nuže, jak je zde vůbec možné, aby čtenář, divák, viděl dílo jako *něčí*? Jako znak daný někým? Je to proto, že v díle samém je skryt subjekt: zcela tak jako v jazykovém projevu jsou jisté příznaky, které k subjektu poukazují (např. zájmena osobní, perspektiva, kterou udávají, zájmena přivlastňovací, slovesné osoby, časy atd.), jsou i v uměleckém díle příznaky, které k přítomnosti někoho, kdo je za dílem, ukazují. Vezměme nápadný příklad divadla. Známa anekdota o divadle naturalistickém: Má-li být divadelní dění zcela shodné se skutečností, postavte čtvrtou stěnu! Co by se stalo ve chvíli, kdy by tato čtvrtá stěna byla postavena? Co se děje na scéně, mohl by vidět toliko ten, kdo by sám na scéně byl. Pro toho by však už nebylo jednání znakem, nýbrž praktickou záležitostí, bylo by skutečně rozděleno mezi několik subjektů a i divák sám by byl potenciálně jeho účastníkem. Jakmile čtvrtou stěnu odstraníme, jeviště se opět stane divadelní scénou. Jednání na scéně pak nabývá smyslu *soběstačného*, který je do jednání někým vložen; ten někdo je dra-

matický *subjekt*, a řekli jsme si, že nesmí být přímo a bezvýhradně ztotožňován se žádnou z konkrétních osobností, jež mají na jevištním díle účast (zejména nikoliv pouze s režisérem nebo s básníkem textu). Nuže, právě proto, že subjekt zde nesplývá s žádnou z konkrétních osobností, nýbrž je vyplnitelný všemi jimi zároveň, je velmi zřetelně viditelný. Vezměme nyní případ opačný: lyrickou báseň. Zde se subjekt kryje zdánlivě tak dokonale s osobou jedinou, básníkem, že podle toho lyrika bývá po školsku definována jako básnictví sloužící k vyjádření citů — citů ovšemže básníkových. Je ovšem ochota připustit, že tyto city jsou do té míry přenosné, že báseň může vyjadřovat i city čtenářovy: šlo by tedy o jakousi citovou „nákazu“, o emocionální vcítění, podobné asi zármutku trojských žen, které oplakávajíce něčí smrt oplakávaly vlastní neštěstí. Ale pojednou — v době dnešní — se objeví lyrika, která se vzpírá vyjadřovat city trvalého a určitého zaměření, která bude naopak trvat na jeho nepřetržité proměnlivosti:

Houpám se na tišině houpám se na patosu
dobývám na vlně sváteční nebesa

A přijde jiný čas a přijdou nové ženy
jiná poezie a tytéž pocely
Já se vám přizpůsobím měnivě mořské pěny
Ať zastihne mě smrt dokud jsem v koupeli
(V. Nezval)

Taková lyrika nevyjadřuje city jediné osoby, nechce se vázat k žádné vyhraněné životní situaci, nýbrž — podle potřeb svého uměleckého záměru — přebíhat od jednoho citového zaměření k jinému. Nuže, zde je zase — i na lyrice — názorně vidět, že ten, kdo stojí za dílem a od koho báseň vychází i k němuž se obrací, není žádná konkrétní psychofyzická osobnost, ale *subjekt* daný uvnitř díla. Kdybychom se ptali na charakteristickou vlastnost subjektu, jaká by byla odpověď? U osobnosti je to jasné: je jedinečná. Avšak viděli jsme, že subjekt připouští vyplnění mnoha osobnostmi postupně, v některých případech i zároveň. Jaký je tedy jeho charakterizující znak? Jedinečnost jím zřejmě není — co tedy? Je jím *koncentrace díla* v jediném bodu: místo subjektu je ve struktuře dáno tím, že jednotlivé složky se k subjektu vztahují, znamenají jej. Proto také je subjekt v podstatě v každém díle jedi-

ný, i když se může uvnitř díla štěpit (jednotlivé osoby jevištního díla). Jedinečnost se tedy vrací z opačné strany: subjekt není jedinečný ve svém poměru k ztělesňování různými individui, ale je jediný v celém díle jako úběžník všech jeho významů.

(1946)

Problém osobnosti stává se ve vědách kulturních i v životní praxi stále naléhavějším. K obnovenému zájmu o individuuum vede jak teorie, tak praxe. V praxi jde o odpovědnost individua, zřejmou zejména tam, kde jde o přímý vliv na běh událostí, teorie nemůže beztréstně přecházet individuuum, chce-li pochopit skutečnou složitost vývojového dění. Problémy praxe jsou složité a nemíníme se jimi zde obírat. Co se týče teoretického zkoumání, je najevo, že přibrání individua je ohroženo jedním nebezpečím: že individuuum se stane pohodlnou záminkou k obcházení obtížných problémů a že vnese do vědeckého zkoumání iracionální prvek (nedokazatelná tvrzení atd.), který je protichůdný samé podstatě vědeckého myšlení.

Noetika osobnosti musí být proto promyšlena od základů. Každá z jednotlivých vědních oblastí, jichž se tento problém týká, musí to činit na svůj vrub a s pocitem odpovědnosti vůči svému materiálu. Je pravděpodobné, že se pokaždé ukáže jiný aspekt problému, avšak beze zřetele k určitému materiálu nelze dojít užitečných obecných výsledků. Poměrné nezávislosti obecných závěrů na materiálu příliš individualizovaném lze vždy a všude při teoretickém myšlení dojít teprve aplikací výsledků získaných na materiálu jednom na materiál jiný a jejich korigováním.

Úkolem této studie je pokus o prozkoumání noetiky na materiálu z dějin umění, především literatury. Problém osobnosti je tu velmi viditelný, ježto jazyk, materiál literatury, je individuálně diferencován již před svým vstupem do umění: kromě toho je nejběžnějším sdělovacím znakem (systémem znaků), jež má člověk

k dispozici. Chceme zkoumat osobnost jakožto činitele historického vývoje literatury. Proti obvyklému statickému pojetí osobnosti jako celku v sebe uzavřeného a sebou podmíněného chceme postavit dynamické pojetí osobnosti jako síly, která nepřetržitě uvádí vývoj literatury v pohyb.

Nelze ovšem přehlížet statické aspekty osobnosti umělce. Jako vždy je i zde, činíme-li z pojmu již existujícího a označeného tradičním termínem problém, třeba dbáti, aby nebylo směřováno několik pojmů pojících se k téže věci, a dokonce označovaných týmž slovem. Pokusíme se proto rozlišit několik různých aspektů, v nichž se nám umělceva osobnost může projevovat, zejména proto, aby byla zřetelně vytčena mez mezi aspekty statickými a dynamickým.

Vyjdeme od konkrétního dojmu, kterým na nás působí umělecké dílo. Jedna z nejpodstatnějších jeho složek je dojem jednoty uplatňující se i tehdy, když pocítujeme v díle rozporné, které se stavějí jednotě na odpor. Ba právě tehdy pocítujeme jednotu tím intenzivněji jako překonání disonancí; odtud stará definice estetického dojmu jako „jednoty v rozmanitosti“. Na otázku, odkud tato jednota vyplývá, nelze odpovědět, dokud máme na zřeteli jen „hmotné“ umělecké dílo. Jednota jednotlivých jeho vlastností-složek objeví se nám teprve tehdy, obrátíme-li zřetel k duševnímu stavu, jež toto dílo u pozorovatele vyvolává. Jednotou je tento psychický stav, nebo spíše akt, kterým se zmocňujeme uměleckého díla: není sice podstatně odlišný od jakéhokoli druhu apercepce, avšak poněvadž při uměleckém díle není rušivého vlivu praktického zaměření, vystupuje apercepční akt zřetelně v své celistvosti. Ježto pak jako podnět tohoto aktu a jeho celistvosti je pocítováno umělecké dílo, kterým je navozován, a ježto umělecké dílo je vně pozorovatele, je i příslušný psychický stav promítán mimo pozorovatelovo nitro a jako jeho nositel je supponován ten, kdo dílo vytvořil, tedy umělec. Důkazem toho je vnímání dramatu jako uměleckého díla: dokud pocítujeme za dramatickým dílem někoho, kdo dává osobám jednat (tj. dokud nepřičítáme odpovědnost za činy a slova osob jim samým), hodnotíme dění, které před sebou vidíme, jako drama; ve chvíli, kdy bychom byli vyplněni pocitem, že každá z osob jedná z vlastního podnětu a na vlastní odpovědnost, počali bychom drama vnímat jako *skutečné* dění, nikoli jako umělecké dílo. Osobnost tvůrce je tedy pocítována

za dílem vždy, i kdybychom o konkrétním tvůrci a jeho skutečném duševním životě neměli nejmenších zpráv; je pouhým promítnutím duševního aktu vnímatele. Touž věc lze vyjádřit i jinak: umělecké dílo je znak prostředkující mezi dvěma individui jakožto členy téhož kolektiva a jako každý znak potřebuje k vykonávání své sémiologické funkce dvou subjektů: onoho, který znak dává, a onoho, který jej přijímá. Jenže — na rozdíl od jiných druhů znaků, kde se především uplatňuje vztah mezi znakem a věcí jím zastoupenou (věcný vztah) —, vystupuje u uměleckého díla, znaku autonomního s věcným vztahem oslabeným, do popředí především souvislost mezi znakem a subjektem. A proto za každým uměleckým dílem pocítuje subjekt vnímající intenzivně subjekt znak dávající (umělce) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo. Odtud je již jen krok k bezděčné hypostázi konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem. Je jasné, že tato hypostazovaná osobnost, kterou budeme nazývat osobností autorovou, nemusí nikterak se krýt se skutečnou psychofyzickou osobností umělcovou.

Otázka, na které nám však zde záleží, je vzhledem k osobnosti autorově ta, zda je tato osobnost dynamická či statická, zda je faktem historickým či statickým. Stojíme-li na stanovisku naivního vnímatele (tj. vnímatele bez teoretického zaměření), pak není pochyby o tom, že osobnost autorova je fakt ahistorický, již proto, že dokonalá jednota musí se jevit neproměnlivou v čase. Stejně jako se duševní stav navozený dílem jeví vnímání jako nutný a neproměnný (odtud teorie o věčných hodnotách v umění), musí se i osobnost autorova, na něm vybudovaná, jevit jako nezávislá v své neproměnnosti na čemkoli, zejména však na čase. Tato neproměnlivost je však pouhé zdání: je sdostatek známo, že struktura díla se proměňuje s plynutím času (zařazení starého díla do nového vývojového kontextu, je-li vnímáno delší dobu po svém vzniku), i musí se tedy proměňovat duševní stav, který je jejím ekvivalentem (korelátum) v mysli vnímatelů, a s ním i obraz autorovy osobnosti. Úhrnem: osobnost autorova je pouhý stín, pouhý odraz struktury díla do mysli vnímatelovy. Sama o sobě nemá teoretické zajímavosti, neboť neobsahuje nic, co by nemohlo přesněji být vyjádřeno objektivním popisem a rozbořem díla samého. Zajímavosti nabývá teprve při konfrontaci se skutečnou psychofyzickou osobností umělcovou.

Přejdeme tedy k tomuto dalšímu aspektu. Psychofyzická osobnost umělce je svazek dispozic, jednak vrozených, jednak získaných (výchovou, prostředím, sociálním zařazením atd.). Ježto každá z dispozic může být současně i vrozená, i obměněná vnějšími vlivy, je nesnadno odlišit přesně obojí vrstvu. Přesto však musí psychologický rozbor umělcovy osobnosti být zaměřen na dispozice vrozené, musí tedy směřovat k pojetí osobnosti umělcovy jakožto jednoty, která své poslední zdůvodnění nachází v sobě samé, v aktu svého zrození, tedy jakožto jednoty ahistorické. Materiálem tu ovšem nemůže být zdaleka toliko dílo, nýbrž všechny životní projevy autorovy, jeho slova napsaná i promluvená i jeho činy. Bude-li takovýto rozbor přesně proveden, ukáže se velmi často, že umělcova osobnost je širší než osobnost autorova, že jisté dispozice autorovy zůstaly mimo dílo, nebo že aspoň se v životě umělcově projevovaly s jinou silou a jiným způsobem než v díle. Stačí jediný příklad, K. H. Mácha. O Máchovi konstatovali jeho životopisci s jistým překvapením, že tento básník, užívající s oblibou slov jako hodnot převážně zvukových a potlačující záměrně v souvislosti s tím přesnost jejich spojování ve významově určité celky, byl jako skutečná osobnost dobrým matematikem a výborným právníkem: projevoval tedy v životě jiné dispozice než v svém díle. Pokud se týče obměny stejných dispozic, stačí vzpomenout propasti mezi erotikou *Máje* a erotikou *Deníku*. (Jako analogický případ viz Verlainovu *Sagesse* a akta jeho soukromého života.) Nedávno v soukromé rozmluvě zjišťoval jeden z vynikajících českých spisovatelů na sobě samém rozdíl mezi pamětí praktickou a pamětí, která mu dodává materiály k tvoření, ačkoli obojí paměť má stejný materiál, umělcův život a zážitky.¹⁾ Rozpor mezi osobností autorovou a umělcovou může dojít až ke kontrastu: může však naopak také v některých případech nastat úplná téměř shoda (srov. Jakobson o moderním básnictví ve stati *Co je poezie?*). Poměr mezi osobností autorovou a umělcovou je tedy pro básníkovu tvorbu charakteristický, není však tak závislý na vůli umělcově, jak by se mohlo zdát. Osobnost autorova, jak jsme viděli, je toliko promítnutím struktury díla do oblasti psychické.

1) Leckdy se přihází, že monografisté pokládají za svou povinnost skrývat před publikem onu část básníkovy osobnosti, která zůstala mimo dílo, z obavy, aby nekazili iluzi o básníkovi. O vědecké nepřipustnosti tohoto postupu bylo by zbytečně se šířit.

A struktura zase není závislá toliko na vůli umělcově, ale zejména je předurčována svým vlastním vývojem, tvořícím souvislou řadu rozvíjející se v čase (např. struktura české poezie). A tak poměr mezi dispozicemi básníkovými a autorovou osobností je současně určován ze dvou stran: jednak vývojem struktury v daném básnictví, jednak dispozicemi básníka, který strukturu z rukou svých předchůdců přejímá. Není proto divu, že lze vysledovat v jednotlivých vývojových obdobích přímo typický vztah mezi touto obojí osobností, charakteristický pokaždé pro dané období, jak k tomu poukázal Jakobson ve studii výše citované, srovnáváje básníka romantického s moderním (Mácha a Nezval) vzhledem k erotice. A tak i psychofyzická osobnost básníka, na první pohled zcela ahistorická, ukazuje se při bližším ohledání vpjata do vývoje básnictví, třeba jen svým poměrem k osobnosti autorské. Jinými slovy: i když bude podnikáno psychologické studium básníkovy osobnosti, nemůže se to díť beze zřetele k vývoji básnictví.

Obojí aspekt osobnosti, který jsme právě probrali — osobnost, jak se projevuje v určitém díle, a osobnost skutečná —, má společnou tu vlastnost, že se oba, aspoň na první pohled, jeví jako aspekty statické. Je však možno i nutno přistupovat k problému osobnosti ze stanoviska vývoje, tedy již od základu pojímat osobnost jako fakt historický a dynamický.

Vzniká tak otázka poměru mezi vývojem a individualitou (osobností). Pokládáme-li za základní znak osobnosti tendenci k jedinečnosti, nepodmíněnosti a neproměnnosti, jeví se nám osobnost nutně jako protiklad imanentního vývoje každé kulturní řady, do které zasahuje (nám jde o umění básnické). Ze stanoviska vyvíjející se řady jeví se zásah osobnosti jednak jako porušení její souvislosti v čase, jednak však — a zároveň, týmž aktem — jako síla uvádějící tuto řadu v pohyb. Čím silněji se projeví osobnost tím, co je na ní opravdu jedinečné (vrozené dispozice a zejména jejich hierarchie), tím viditelnější pro pozorovatele bude její zásah. Proto strohé pojmání osobnosti jako nezávislé na vývoji vede nejdříve k známé tezi Carlylově, že dějiny světa jsou dějinami velkých osobností, a vedlo by nakonec k úplnému popření vývoje (osobnost mimo čas). Tento závěr je zřejmě absurdní, avšak ani teze Carlylova není správná. Nehledě k tomu, že vývoj tímto způsobem pojmáný drolí se pod rukama historikovýmá v trhanou řadu výbuchů bez pravidelnosti a řádu, působí potíž

dvě otázky: Je vůbec myslitelná osobnost dokonale nepodmíněná? A v opačném případě, připustíme-li částečnou podmíněnost i u osobností nejsilnějších — kde jsou meze? Jak zabránit, aby se teoretikovi koneckonců i nejsilnější osobnost nerozplynula pod rukama v trsu podmíněnosti?

Je třeba hledat takový vztah mezi vývojem, a to imanentním vývojem, dané řady z jedné strany — i osobností ze strany druhé, takový vztah, aby dovolil sice nespouštět ze zřetele protiklad vývoje a osobnosti, avšak neohrožoval základní předpoklad vývoje, totiž souvislost vyvíjející se řady. Vývoj jakožto zákonitě proměňování věci v čase je výsledkem dvojí protichůdné tendence: vyvíjející se řada jednak zůstává sama sebou — neboť bez zachování totožnosti by nemohla být chápána jako řada v čase souvislá —, jednak stále svou identitu porušuje — neboť jinak by nebylo proměn. Porušování identity udržuje vývojový pohyb; její zachovávání dodává tomuto pohybu zákonitosti. Zdrojem tendence k udržení identity je vyvíjející se věc sama; oblast, odkud vycházejí podněty k porušování identity, musí tedy ležet vně vyvíjející se věci. Ze stanoviska vývojové zákonitosti jsou tyto vnější zásahy náhodami. Náhody, které mohou takto zasahovat vyvíjející se básnictví, jsou mnohé: mohou vycházet z jiných kulturních vývojových řad (např. z ostatních umění, z vědy, z náboženství, z politiky atd.), ty všechny jsou odrazem proměn organismu společnosti; bezprostředně však zasahují do literatury prostřednictvím osobnosti tvůrčovy. Tyto „náhody“ jsou ovšem absolutními náhodami jen ze stanoviska oné řady, o kterou v daném případě jde. Ze stanoviska řad, z nichž vycházejí, se jeví jako zákonitě výsledky imanentního vývoje každé z těchto řad, a mohou být proto objektivně popsány i určeny. Ostatně i ze stanoviska oné řady, jejíž vývoj souvisle sledujeme (tedy v daném případě básnictví), je „nahodilost“ těchto zásahů omezena tím, že jejich pořadí, intenzita i vývojové využití závisí do značné míry na potřebách vyvíjející se řady. Dále je důležité připomenout, že všechny vyjmenované vnější zásahy se nepohybují v téže rovině. Poměr organizace společenské ke všem jevům kulturním je jiný než poměr kulturních jevů mezi sebou, protože společnost je nositelem kultury a její organizace řečištěm jejího vývoje. To má své důsledky pro poměrnou závažnost a rozložení vnějších vlivů; každá změna ve struktuře společnosti se nějakým způsobem projeví v celkové struktuře

kultury a ve vzájemném poměru jednotlivých jejích řad, jako jsou jednotlivá umění, vědy atd., kdežto vzájemné vlivy jednotlivých řad kulturních jevů mají mnohem omezenější dosah.

Je nyní otázka, jaké je postavení osobnosti jakožto vnějšího činitele literárního vývoje: jaká je míra její nahodilosti vůči tomuto vývoji a jaký její poměr k ostatním vnějším činitelům, jako jsou ostatní umění, věda, společenská organizace? Stran míry nahodilosti je třeba přiznat, že osobnost, jejíž základnu, byť skrytou, přece jen velmi účinnou, tvoří vrozené dispozice, je — právě pro tuto základnu — méně předurčena historickými antecedenenci než jevy kulturní a organizace společenská; proto, zasahuje-li např. do vývoje literatury jako vnější vliv, může vnést více nepředvídaného a silněji porušit identitu dosavadního vývoje literárního. Přitom ovšem platí, co bylo poznamenáno výše a bude ještě rozvedeno níže, že nahodilost a nepodmíněnost osobnosti je silně omezena tím, že individuum je členem společenského celku, jehož vývoj sdílí, a že básnictví stejně jako každá jiná kulturní řada je pro individuum toliko součástí obecného kulturního majetku, jehož vývoj a působení daleko přesahuje oblast vlivu a rozhodování jedince. Je tedy individuum v svém poměru k básnictví vázáno přemnohými svazky a není daleko náhodou absolutní a svéprávně se uplatňující. Mluvíme-li přesto o jeho značnější nahodilosti vzhledem k vývoji literatury, máme na mysli toliko poměrně větší nepodmíněnost zásahu osobnosti, než je tomu u vnějších zásahů jiných. Také po stránce vztahu k ostatním vnějším činitelům literárního vývoje je postavení osobnosti zvláštní. Jestliže společenská organizace musila být postavena mimo ostatní vnější činitele literárního vývoje proto, že společnost je zdrojem a nositelem kultury, musí být rezervováno oddělené místo i zásahům osobnosti, protože osobnost tvoří průsečík, v kterém se všechny vnější vlivy, jež mohou literaturu zasáhnout, setkávají, a zároveň i ohnisko, odkud do vývoje literárního vnikají. Vše, co se s literaturou děje, přihází se prostřednictvím osobnosti. Osobnost je jediný z vnějších vývojových činitelů, který vchází s literaturou do bezprostředního styku; ostatní se do tohoto styku dostávají toliko nepřímo, jejím prostřednictvím. Všechny ostatní vnější činitele lze zahrnout v oblast osobnosti (nikoli ovšem redukovat jejich problematiku na problém osobnosti).

Lze proto vlastně antinomii literárního vývoje, kterou jsme výše abstraktně charakterizovali jako rozpor mezi kladem a popřením totožnosti literatury, formulovat konkrétně jako rozpor mezi literaturou a osobností. V této antinomii tvoří teze jednotlivé etapy imanentního literárního vývoje; jako antiteze k nim fungují osobnosti, které v dané etapě do literárního vývoje zasahují; antitezemi jsou proto, že od nich vychází popření totožnosti literatury, tendence k její změně v něco jiného, než čím byla dosud. Antinomie literatury — osobnosti je tedy ze všech možných antinomií literárního vývoje nejzákladnější, ale ovšem také nejsložitější, protože implikuje všechny antinomie ostatní.

Jakmile jsme takto pojali poměr osobnosti k vývoji, stává se ještě jasnějším než dosud, že otázka osobnosti jako vývojového činitele nemůže být omezena toliko na osobnosti silné, jejichž vliv je ve vývoji zdaleka viditelný, máje za následek radikální přestavbu básnické struktury. I tehdy, když nad zjevným působením osobnosti převažují svou viditelností vlivy jiné, neosobní, musíme mít na paměti, že *všechny* vnější vlivy vstupují do díla prostřednictvím osobnosti a že problematika osobnosti jako vývojového činitele ani při zkoumání takových období nepozbývá naléhavosti.²⁾ I přítomnost, i nepřítomnost silných osobností v daném vývojovém období musí být zjištěny a vědecky vysvětleny. Osobnost, má-li přihlížení k jejímu působení na vývoj básnictví být vědecky plodné, musí být pojímána jako trvalá síla, působící nepřetržitě jako protitlak proti imanentní setrvačnosti literárního vývoje.

Viděna jako trvalý činitel vývoje nejeví se ovšem už osobnost jako cizí těleso vnikající do tkáně vývojových souvislostí proto, aby je zpřetrhalo, ale jako dialektická negace imanentního vývoje, která jsouc jeho nutným doprovodem, z něho vlastně vyplývá. Jakožto dialektická negace není osobnost vždy automaticky k vývoji v poměru destruktivním: jsou ovšem vývojové etapy, kdy vyvrací dosavadní směr vývoje, nebo aspoň k tomu směřuje, avšak jsou i takové, kdy se jeví jako vyvrcholení vývoje předchozího nebo jako činitel syntetizující tendence dosud rozptýlené v jediný vývojový proud. Není proto mimo vývoj, nýbrž je spíše v něm, je jeho negativním aspektem. Abychom toto tvrzení objasnili a ná-

2) Osobnost jako vývojový činitel ve folkloru.

zorně doložili, pokusíme se vypočíst svazky, které osobnost ve funkci vývojového činitele do vývoje zařadují a s ním spínají:

1. Nejnápadnějším znakem, který se zdá nasvědčovat nezávislosti osobnosti na vývoji, je intenzita, s kterou se v literárním vývoji uplatňují tzv. silné osobnosti. Silná osobnost zdá se vzhledem k vývoji a jeho zákonitosti naprostou náhodou. A přece jsou fakta, která ukazují, že nejen v sociálním a kulturním ovzduší jistých vývojových období, ale i přímo v imanentním vývoji literatury samé jsou podmínky pro příchod silné osobnosti připraveny, a že tedy ani intenzita projevu osobnosti není na imanentním vývoji nezávislá. Příklad: na začátku vývoje novočeského básnictví se objevuje jako nápadně přečnívající vrchol osobnost Máchova. Jsou zřejmy silné svazky, kterými souvisí s domácím předchozím vývojem: tak např. na úseku metrickém potřeba vytvoření českého jambu, která z tohoto vývoje vyplývá a jehož útvar Máchou vytvořený je v úzké souvislosti s ostatními složkami stavby Máchova *Máje*, jako lexikem, větňou a významovou stavbou atd. To vše ale neoslazuje neočekávanost a překvapivost Máchova vystoupení a ostrou odlišnost od současníků. Připomeňme si však, že Máchova vystupuje ve chvíli vývoje, kdy však již předem se připravovalo k obratu: teoretické boje i praktické úsilí o přestavění českého veršového systému po řadě experimentů připravovaly se k definitivní krystalizaci; snaha o vytvoření díla monumentálního rázu, vyběhnuvši několikrát v pouhou rozměrnost (V. Nejedlý, Hněvkovský, Polák, Kollár), musila konečně dospět k řešení, že monumentalita nezáleží v rozsahu díla, nýbrž ve způsobu podání (srov. obdobný proces v ruské literatuře — o něm Tyňanov, *Archaisty i novatory*). Kromě toho nesmíme zapomenout, že nápadnost zjevu Máchova je zvýšena situací, která postavila Máchu na začátek nového vývoje českého básnictví po jeho oslabení v době barokní (omezení básnictví na jediný druh: poezii duchovní a neurčitě tápání snahy o opětné získání široké tematické a druhové oblasti v prvních desetiletích 19. stol.). Kdybychom kromě situace imanentní chtěli přihlídnout ještě i k obecné situaci kulturní a sociální, ukázaly by se zcela jistě ještě další momenty, přispívající k objektivnímu vysvětlení výraznosti a viditelnosti Máchova básnického zjevu. Nemíníme ovšem nikterak předstírat, že po vyčerpání všech těchto momentů by intenzita Máchova básnického zjevu byla beze zbytku vysvětlena jako fakt zákonitého vývoje;

nezapomínáme, že všechny tyto příznivé momenty se shrnují v dané chvíli kolem jediného psychofyzického individua s těmi a těmi dispozicemi a takovým a takovým kvantem energie k jejich uplatnění. Chtěli jsme toliko na tomto příkladě ilustrovat tvrzení, že ani věc zdánlivě tak ze stanoviska vývoje nahodilá, jako je síla osobnosti, není beze vztahů k předchozímu vývoji. Bylo by také možno rozvádět fakt obecně známý a běžný, že silné osobnosti se ve vývoji jistého umění často vyskytují v celých trsech a jindy opět jsou celá období bez nich; i tento fakt již na první pohled vyvolává otázku, není-li zde spojitosti mezi jistým obdobím vývoje daného umění a množstvím silných osobností, které se v tomto období uplatnily. Nebudeme tuto narážku rozvádět, avšak zmínka o časové souběžnosti několika silných osobností vede nás k bodu dalšímu.

2. Individuální odlišnosti mezi současníky navazujícími na stejný stav předchozího vývoje v daném umění zdají se totiž také přímým projevem nepodmíněnosti osobností a jejich nezávislosti na vývoji. Avšak přihlédneme-li blíže k rozdílům, které souběžné osobnosti oddělují, shledáme, že v nich, ba právě v nich se projevuje jistá souvztažnost osobností jako vývojových činitelů. Tak např. ve vzájemném poměru dvojice Máchova — Erben se projevují po mnohých stránkách, vybíhajíce v přímý protiklad; avšak tento protiklad není pouhou záležitostí osobních dispozic obou básníků, nýbrž může být také formulován objektivně jako protiklad dvou vývojových tendencí, které se právě pro svou protichůdnost vzájemně doplňují, takže osobitost jednoho z obou básníků nemůže být náležitě pochopena bez konfrontace s druhým. Objektivní formulaci protikladu mezi Máchou a Erbenem podává R. Jakobson v *Poznámkách k dílu Erbenovu 1 (Slovo a slovesnost 1, 1935, 152n.)* jako antinomii romantismu revolučního a romantismu rezignace nebo — v jiném aspektu — jako protiklad mezi ontogenetickým a fylogenetickým směrem zážitku hrůzy; lze dokonce tento protiklad formulovat i jako protiklad dvojí básnické struktury: jedné, Máchovy, směřující ke krajní nemotivovanosti složek a částí, druhé, Erbenovy, zaměřené na krajní motivovanost. Osobnost Máchova může být podrobena ještě jiným srovnáním; tak zejména s J. K. Tylem. I zde ukázala by se patrně podstata jejich vzájemného vztahu — opět protichůdného — teprve při srovnání vývojových tendencí, které v literatuře zastupovali; zdá se tomu nasvědčovat

Tylova novela *Rozervanec*, kritizující Máchu a kladoucí důraz na literární řevnivost mezi oběma přáteli, i slova z dopisu Hindlova Svobodovi, že Tyl a Mácha „se za soky (zdeť mním jen v básnictví) považovali a čím dále tím více byli by museli soky se státi“ (podtrženo námi; citováno podle *Doslovu* ke Krčmovu vydání *Rozervance*, Praha 1932). Ještě zřetelněji než v obou případech, o kterých byla řeč, projevuje se vývojové předurčení rozdílů mezi osobnostmi v generaci májové na trojici Neruda — Hálek — Heyduk. Seskupení podle svých lidských vztahů jsou si blíže Neruda s Heydukem než Hálek s nimi oběma. Básnický však stojí zřejmě Heyduk vedle Hála; tak zejména v lyrice oba vyplňují vývojovou tendenci lyriky emocionálně nebrzděné proti Nerudově lyrice se silnou citovou cenzurou. Toto rozložení rozlišujících vlastností tkví tedy v daném případě svými kořeny v literárním vývoji, třebaže zejména u Heyduka nedostatek citové cenzury, emocionální spontánnost, byl i význačným rysem biografickým (srov. o tom např. výrok Nerudův v článku *Rozmanitosti o Adolfu Heydukově v Kritických spisech J. Nerudy* 1, *Literatura*, část první, Praha 1910: „Družil se jen ke mně, s onou horoucností, která vyznačuje celou živou, ba náruživou, cituplnou, bohatou povahu jeho“; viz též jiné četné výroky a přímé záznamy faktů v této studii). Je tedy poměr mezi osobnostmi časově souběžnými dán často a do značné míry nikoli osobními vlastnostmi básníků, ale vzájemnými jejich vztahy jako vývojových činitelů a představitelů různých vývojových tendencí.

3. Vedle intenzity, s kterou se osobnost projevuje jako článek ve vývojové řadě, vedle zřetelnosti, s kterou se odlišuje od svých vrstevníků, působí jako bezprostřední, vývojem nepodmíněný projev osobnosti i obraz básnických psychofyzických dispozic, jak se projevují i v díle. Ukázali jsme sice již výše, že obraz osobnosti jeví se v díle a reální osobnost básníka se nikterak nemusí krýt rozlohou, ba že se mohou i podstatně rozcházet, avšak přesto nelze popřít, že i v případech různého rozsahu jistá shoda je, a že se dokonce vyskytují případy, kdy se básníka osobnost projevuje v díle bez zábran a úplně. Lze aspoň tehdy mluvit bez výhrady a omezení o nepodmíněném, na vývoji nezávislém zásahu osobnosti do vývoje? Řekli jsme již výše: případy, kdy dochází ve vývoji básnictví k nezahalenému uplatnění celé umělcovy osobnosti, jsou podmíněny vývojově. Kromě toho však v kterékoli eta-

pě vývoje nacházejí individua, která se chápou literárního tvoření, na své cestě jistě předpoklady, dané předchozím vývojem, které vzhledem k jejich tvorbě vlastní mají platnost postulátů. Je sice pravda, že téměř vždy individuum, které má silně zapůsobit na budoucí vývoj, projeví sílu své osobitosti právě co nejznamenajším porušením tohoto stavu (srov. kapitolu Baldenspergerovu o „inadaptés“), ale porušovat dosavadní stav umělecké struktury tak, aby byl vývojově převeden ve stav jiný — tedy nikoli beze stopy odstraněn —, znamená značnou dávku shody s ním, značnou schopnost se mu přizpůsobit. Jsou tedy dispozice individua, i takového, které silně přetváří dosavadní stav struktury, do značné míry podmíněny předchozím stavem struktury básnické: jen takové individuum objeví se jako silný vývojový činitel, které bude svými dispozicemi a jejich hierarchií odpovídat struktuře, na kterou má působit. Vedle shod objeví se u silné osobnosti nutně i dispozice, které dosavadnímu stavu struktury neodpovídají, a jsou proto schopny jej přetvořit (inadaptés). Avšak ani směr a podoba těchto neshod osobnosti s básnickou strukturou dosavadní nejsou ze stanoviska imanentního vývoje básnictví vždy a nutně zcela nahodilé, a to proto, že v jistém vývojovém stadiu je už implicitně — aspoň zhruba — obsažena směrnice vývoje budoucího. Vývoj, nazíráme-li na něj jako na skutečně plynulé dění, není ani na chvíli, v svém nejkratším úseku trvalým stavem; hotové dílo, které se zdá stabilizovat jistý okamžik vývoje, je nositelem vývojového proudu jen ve chvíli svého zrodu; vývoj struktury hned nato přelévá se do děl nových. Takovýto nepřetržitý pohyb má ovšem i svůj směr: v přítomnosti je zde vždy implikována minulost i budoucnost, a proto ani porušení, vyvolané částečnou neshodou mezi dispozicemi tvůrčnými (básnickými) a dosavadním stavem struktury, není bez předurčenosti. I po stránce negativního poměru k dosavadní struktuře je jistě třeba předpokládat výběr vhodných individuí pro uskutečnění jisté vývojové tendence. A tak ani vlastní náplň osobnosti, soubor (tj. kvalita a hierarchie) jejich dispozic, není beze styku s imanentním vývojem básnictví, není vůči tomuto vývoji nahodilá.

Pokusili jsme se zjistit sepětí osobnosti s vývojem básnické struktury a ukázalo se, že osobnost je včleněna do vývoje i těmi svými stránkami, které se zdají na první pohled nejméně zvenčí podmíněné, tj. intenzitou svého působení, odlišností od jiných

časově souběžných osobností i souborem (= kvalitou a hierarchií) svých dispozic. Je však třeba s důrazem upozornit, že toto zjištění neuvádí nás ani v nejmenším do nebezpečí determinismu. Žádná ze jmenovaných stránek osobnosti, ať v jednotlivých případech je její souvislost s vývojem sebesilnější, nemůže být nikdy vypjata ze souvislosti se svým nositelem, se strukturou osobnosti, jejíž je složkou. Jestliže básnická struktura tvoří jednotu, z jejíhož stanoviska se zásahy osobnosti jeví jako náhody porušující imanentní zákonitost, tvoří jednotu v sobě soustředěnou i osobnost, a z jejího stanoviska jeví se náhodou ona zákonitost vývoje básnictví, která nutí osobnost, aby se jí přizpůsobila, porušuje její imanentní řád. Každá složka básnického díla může být viděna v svém poměru ke struktuře díla, tj. může být zjišťována míra její zákonitosti, i v poměru k básnickově osobnosti, tj. může být zjišťována míra její nahodilosti ze stanoviska předchozího vývoje básnictví. A naopak každá složka básnickovy osobnosti může být pozorována v svém zákonitěm poměru k struktuře individuality, jejíž je součástí, i v poměru k dílu, kde se musí podrobovat vnějšmu tlaku cizí zákonitosti. Historie básnictví je boj setrvačnosti básnické struktury s násilnými zásahy osobností, historie básnické osobnosti, biografie básníka líčí zápas básníka se setrvačností básnické struktury; Croceova teorie o básnickém díle jako přímém výrazu osobnosti potřebuje omezení.

Nepředvídanost básnické osobnosti, a tím i její důležitost jako vývojového činitele nemůže však být plně oceněna, dokud máme na mysli osobnost pokaždé jedinou. Je třeba uvědomit si, že ze stanoviska celkového vývoje literatury nahodilost a nepředvídanost osobnosti je dána jednak výměnou osobností v čase, jednak střídáním osobností časově souběžných. Obraz sledu osobností v historii kteréhokoli umění není zdaleka tak jednoduchý, jak se jej pokouší vystihnout verš Vrchlického: „Druh druhu pochodně si podáváme.“ Osobnosti jdoucí bezprostředně po sobě mohou přicházet z nejrůznějších geografických i sociálních rozloh, mohou představovat nejrůznější typy vrozených dispozic, mohou být silné nebo slabé; stejně je tomu s osobnostmi časově souběžnými, které zápasí o nadvládu. Osobnost, která jednou zasáhla, je v dalších svých zásazích již činitelem více nebo méně předvídatelným, popřípadě úplnou konstantou. Avšak osobnosti po sobě jdoucí nebo současně působící jsou činitelé různorodí a nesoumě-

řitelní. Hlavně proto tedy je osobnost pro vývoj zdrojem stálého neklidu a ohniskem zvrátů. A tak se znovu, z jiné strany dostáváme ke zjištění, které jsme učinili již výše: že celou závažnost osobnosti jako vývojového činitele můžeme pocítit teprve tehdy, nazíráme-li na osobnost nikoli jako na izolovaný, neopakovatelný bod v čase a prostoru, ale jako na trvalou sílu, působící na vývoj nepřetržitým tlakem, jehož směr a intenzita se ovšem neustále proměňují.

Další okolnost, která dovoluje přímo vyhmatat nepodmíněnost osobnosti vzhledem k vývoji, je tato: Řekli jsme sice, že každá vývojová etapa, nazíráme-li na ni jako na přítomnost, implikuje zčásti minulou etapu a zčásti etapu příští, jinými slovy, že směr budoucího vývoje je vždy do jisté míry dán nutnostmi, které vyplývají z vývoje předchozího. Avšak tato danost může se týkat právě jen úhrnné směrnice, nikoli konkrétní realizace. Dejme tomu, že se v jisté vývojové etapě jako reakce na nějaký těsně předchozí vývojový stav a jako jeho výslednice objevily konkrétní směry a b c d, uvedené v život osobnostmi A B C D. Sotvakdy bylo by lze dovodit, že tyto směry byly do té míry logicky nutné, aby byl mohl chybět některý z nich, kdyby nebyla bývala po ruce příslušná osobnost, nebo aby nebyl mohl přibýt směr e f g atd., kdyby bývalo bylo v daném momentu po ruce osobností víc. Avšak v každém případě stanou se základnami dalšího vývoje ony směry, které realizovány byly, nikoli ony, které bychom mohli předpokládat, nebo spíše jen tušit jako nerealizované. Zde je tedy rozhodující vývojový vliv osobnosti — s celou její nahodilostí vzhledem k vývoji — úplně najevo. Situace, jak jsme ji vylíčili, je ovšem abstraktní; ve skutečnosti — ve většině případů aspoň — je pravděpodobné, že na realizování, popř. nerealizování jistého směru budou vedle osobnosti původcovy mít vliv i zákonité předpoklady vývojové, kterým bude spíše vyhovovat než jiný, apriorně rovněž možný. Nám zde šlo jen o to dokázat, jak osobnost svou nahodilostí určuje dráhu imanentního vývoje, zdánlivě úplně určenou silami nadosobními.

Ani okolnost, že osobnost vystupuje ve vývoji jako reprezentant jistého prostředí, společenské vrstvy atp., nemusí znamenat toliko pasivní úlohu osobnosti. Je naopak zřejmé, třebaže konkrétně těžko prokazatelné, že poměrná síla reprezentantů různých prostředí (nebo i imanentních tendencí) může určovat hierarchii.

Kdybychom takovým způsobem prošli všechny složky a aspekty básnického díla, ukázalo by se, že každá z nich může být v přímém spojení s osobností básníkovou. Vyvozovat však z toho naprostou závislost básnického díla na básníkově osobnosti bylo by stejně nesprávné jako druhá krajnost, popírat závislost díla na osobnosti básníkově vůbec. Každá složka básnického díla i jeho výstavba vcelku může a priori být stejně podmíněna básníkovou osobností jako vývojem struktury. S touto dvojitostí musí zkoumání počítat, vycházet od ní jako od pracovního předpokladu a inventivního principu. To znamená, že vůči každé části básnického díla i vůči celku musí být kladena otázka, do jaké míry vychází z motivace individuální, do jaké z motivace vývojové. Do oblasti motivace individuální v tomto smyslu připadají ovšem i všechny vlivy jiných vývojových řad kulturních a vliv vývoje společenské organizace, neboť všeho toho, jak již výše řečeno, je nositelem — daleko ne pasivním — individuum. Jakmile se takovýto vliv uplatní ve vývoji básnické struktury, okamžitě se objeví vpatým do ní vzhledem k minulosti i k budoucnosti: bude zřejmo, jak ho vývoj potřeboval a jak ho využil. Vývojová nutnost není však totožná s nutností logickou: vždy je možno předpokládat, že vývojová funkce, kterou vykonal vliv nesený jistou osobností, mohla být vykonána i vlivem jiným, kdyby byla zasáhla jiná osobnost, přicházející z jiného prostředí atd.; další vývoj vycházející z tohoto jiného vlivu byl by patrně vypadal jinak než onen, který skutečně nastal. Skloubenost imanentní vývojové linie, byť se zdála sebepřísnější, ponechává vždy plnou volnost náhodě-individuu, nikoli v tom smyslu, že by individuum mohlo zlomit vývojové směřování (takovýto zásah je nejen mimo dosah vůle individua, ale i mimo oblast jeho záměru, poněvadž individuum hodlá změnit dosavadní stav, avšak to znamená zachovat i totožnost změněné věci), ale v tom smyslu, že vývojová tendence je mnohem širší než její konkrétní realizace: každá realizace vývojové tendence je jen jedna z mnoha, nebo aspoň několika možných.

Zařazení individua jako vývojového činitele do teoretického zkoumání literatury znamená vlastně teprve definitivní likvidaci kauzálního pojmání vývoje. Dokud vidíme jen vývoj imanentní a vedle něho ostatní řady zasahující do tohoto vývoje právě tehdy, když toho imanentní vývoj potřebuje, a tak, jak toho potřebuje, dotud je vždy nebezpečí, že slovo zákonitost, i když je badatel

sám chápe teleologicky, bude obsahovat jistou latentní dávku mechanické kauzality, bude se klonit k schématu příčin a z nich nutně i jednoznačně vyplývajících následků. Jakmile však máme na mysli, že za touto zákonitostí stále a nepřetržitě, jako její rub, působí skrytě náhoda, reprezentovaná individuem (= individuum jako genus), je pro nás pojem zákonitosti zbaven posledních stop kauzality. Náhoda a zákon přestávají se navzájem vylučovat a spojují se ve skutečný, stále dynamický a dynamizující dialektický protiklad.

Nepodmíněnost osobnosti však prosvítne ještě zřetelněji, když místo pohledu na ni zevnitř vývoje zvolíme pohled zvenčí, když totiž na osobnost pohlédneme jako na zdroj podnětů a průsečík vnějších vlivů, které literaturu zasahují. Osobnost se nám (jak již výše řečeno) potom objeví jako svazek dispozic, jednak vrozených, jednak získaných (výchovou, vlivem prostředí přírodního i společenského, zaměstnáním atp.); řekli jsme již také, že je nesnadno odlišit dispozice vrozené a získané, poněvadž velmi často táž dispozice bývá i vrozená, i vnějšími vlivy dodatečně obměněná. I to, co je na osobnosti vrozené, i to, co do ní bylo vnášeno životními osudy, má již samo v sobě značnou dávku nahodilosti; avšak ještě nepředvídanější jsou výslednice, v které se tyto jednotlivé složky spínají, a pak dokonce osobnost jako struktura, spínající v pevný celek síly i souběžné, i protichůdné. Jedinečnost osobnosti jako celku je nanejvýš, a je proto od základu mylné domněnky tainismu a směrů z něho odvozených, že by osobnost bylo lze beze zbytku určití rozložením v jednotlivé složky původu biologického (dědičnost) i sociálního (prostředí, rasa). K odhalení tohoto omylu stačí vlastně již známé axioma, že celek je víc a něco jiného než suma částí, z kterých je složen.

Neznamená to ovšem vůbec, že by vědecké zkoumání mělo rezignovat na rozbor a objektivní zařazení osobnosti. Podotkli jsme už výše, že je možné a nutné snažit se o psychologický popis a typologické zařazení tvůrčí osobnosti, že je dále třeba řešit i obecné otázky tvůrčí psychologie, např. otázku básnické invence a obraznosti, otázku poměru mezi životem sexuálním a uměleckým tvořením, ovšem vše to s podmínkou, že bude badatel mít stále na zřeteli možnost historické proměnlivosti zákonů zdánlivě mimochasových, které z materiálu budou vyplývat. Musí však být přímo položena i otázka geneze básnickovy osobnosti, jinými slovy, musí

být promyšlena noetika biografie. Životopiscovou povinností je odpovědět na otázku, které vnější vlivy a jak básníka formovaly; všechny činy básníkovy musí být vysvětleny ze struktury básníkovy osobnosti. Básníková osobnost, má-li být pochopena v své jedinečnosti, musí být pojata jako dění, nikoli jako trvalý, ustrnulý útvar. Je proto nesprávné, omezí-li se životopisec nehistoricky na schvalování nebo odmítání básníkovy jednání, na heroizaci básníkovy osobnosti, ať kladnou či zápornou (básník jako hrdina dobra nebo zla).³⁾

Avšak nestačí, chceme-li vidět básníkovu osobnost jako dění, rozložit ji mechanicky ve složky, z kterých se postupně složila. Již pořad, v kterém tyto složky — jednotlivé vlivy — do osobnosti vcházely, stal se faktem její výstavby: není lhostejné, zda vliv *x* zastihl strukturu osobnosti ještě bez vlivu *y*, či až tehdy, když tímto vlivem byla jako celek přetvořena. Kromě toho však musí mít životopisec stále na mysli, že styk mezi osobnostmi jako strukturou a jistým vlivem není mechanicky nutný ani jednoznačný. Tak např. fakt, že básník pochází z jisté sociální vrstvy, může být — s velikou pravděpodobností — činitelem jeho duševní struktury, je však myslitelný i krajní případ, kdy by — zejména paralyzován silnějším vlivem jiným — zůstal bez účinku. Jestliže se sociální původ činitelem stal, není jeho vliv nutně přímý: básník může být exponentem jiné vrstvy, než z jaké vzešel, nebo postupně vrstev několika. Ba může dokonce se stát protichůdcem vrstvy, z které pocházel.

(1943)

3) Dále ještě: heroizace je postup stejně nevědecký, ať je provokativní — básník jako odbojník proti konvenčnímu ideálu člověka —, nebo šosácká — básník jako dokonalý uskutečnitel ideálu spořádaného občana. Z básníkovy životopisu vzniká tímto způsobem moralizující traktát, kde vědeckou cenu mohou mít jen uvedená fakta — jsou-li nová.

ZÁMĚRNOST A NEZÁMĚRNOST V UMĚNÍ

Mezi lidskými výtvoři zdá se umělecké dílo přímo pravzorem záměrné tvorby. I tvorba praktická je ovšem záměrná, avšak při ní přihlíží člověk jedině k těm vlastnostem vyráběného předmětu, které mají sloužit zamýšlenému cíli, nechává mimo zřetel všechny vlastnosti ostatní, ze stanoviska cíle lhostejné. To projevuje se zejména od doby, kdy nastala výrazná diferenciací funkcí: ještě např. na nářadí lidovém, vzešlém z prostředí, kde byly funkce nediferencované, shledáváme zřetel i k vlastnostem „neúčelným“ (ornamentální výzdoba s funkcí symbolickou a estetickou atd.) — moderní stroj nebo i nástroj však provádějí dokonalý výběr vlastností relevantních vzhledem k účelu. Tím nápadněji vystupuje dnes rozdíl mezi tvorbou praktickou a uměleckou, kdysi (a v lidové tvorbě — pokud existuje — i podnes) ne dosti zjevný. Při uměleckém díle není totiž mimo dosah pozornosti ani jediná vlastnost předmětu, ani jediný detail jeho utváření. Svě určení být estetickým znakem vykonává umělecké dílo jako nedílný celek. Zde má zjevně svůj pramen a své zdůvodnění dojem svrchované záměrnosti, kterým na nás umělecké dílo působí.

Avšak přesto, ba snad právě proto je — a bylo již od dob antických — bedlivějším pozorovateli nápadné, že v uměleckém díle jako celku a v umění vůbec je mnohé, co se záměrnosti vymyká, co přesahuje v jednotlivých případech daný záměr. Vysvětlení těchto nezáměrných momentů bylo hledáno v umělci, a to v psychologických pochodech provázejících tvorbu, v účasti podvědoma při vzniku díla. Zřetelně dosvědčuje to známý Platonův výrok — vložený do úst Sokratovi —, jež nacházíme ve *Faidrovi* (překlad F. Novotného,

2. vyd., s. 37): „Třetí pak je posedlost a šílenost pocházející od Múz; ta zachvacuje duši něžnou a nepřístupnou všednosti, probouzí ji a do vytržení uvádí pro písně i jiné básnické tvoření, a vyzdobujíc nesčíslné činy předků, vychovává potomky [...]; kdokoli však přijde ke dveřím básnickým bez šílení od Múz, jsa přesvědčen, že bude dobrým básníkem pouhou znalostí umění, je sám nedokonalý a také básnické dílo rozumného zanikne před dílem šilicích.“ „Znalost umění“, tedy vědomá záměrnost, nestačí, je třeba „šílenství“, účasti podvědoma; ta dokonce dodává teprve dílu dokonalosti.

Středověk, jenž v umělci spatřoval toliko napodobitele krásy božího stvoření (H. H. Glunz, *Die Literaturästhetik des europäischen Mittelalters*, Bochum-Langendreer, 1937, s. 216)¹⁾ a výrobce podobného řemeslníkům (J. Maritain, *Art et scholastique*, 1927, s. 34)²⁾, neměl sice k otázce vědoma a podvědoma v uměleckém tvoření přístupu, avšak již za renesance nacházíme opět zmínky o tomto problému. Tak např. v *Úvahách o malířství* Leonarda da Vinci (čes. překlad 1941, s. 176) čteme: „Je-li dílo malířské naroveň s rozumem umělce, je to smutné znamení při posuzování díla. A když dílo je lepší nad jeho rozum, je to ještě horší: tak se to děje u toho, jenž se diví, jak to přišlo, že to tak dobře udělal.“ Účast podvědoma, a tedy i nezáměrnosti na umělecké tvorbě je zde ovšem odsuzována, neboť renesanční umění i jeho teorie směřují k racionalizaci tvořivého pochodu a umění konkuruje s vědeckým poznáním;³⁾ právě proto je však i důležité, že i za vlá-

1) „Jen Bůh je pravý tvůrce, jenž tvoří tak, že z ničeho povstává něco. Příroda netvoří v tomto smyslu, nýbrž toliko odhaluje a rozvíjí to, co v zárodku bylo již stvořeno, propůjčuje stvořenému různé jevové formy. Člověk nemůže ani to. Spojuje nebo rozlučuje jen to, co je již hotové po ruce, přeskupuje jen části a domnívá se, že vytvářeje takto nové kombinace, tvoří aspoň tak jako příroda. Ale jeho umění je jen napodobení přírody, je umění nepravé, falešné a falšující, napodobující a opičící se, je to ‚ars dulterina‘. Je příznačné, že středověká etymologie odvozuje jméno řemeslného umění, jediného to, kterého je člověk schopen, ‚ars mechanica‘, od ‚moechus‘ (cizoložník). Tato ‚ars moecha‘ falšuje a znečišťuje — strhujíc je k zemi — pravé umělecké dílo, stvoření boží a přírodní.“

2) „V mocné sociální struktuře středověké civilizace měl umělec toliko postavení řemeslníka a jeho individualismu byl zakázán jakýkoli anarchický vývoj, ježto přirozená sociální kázeň mu zvenčí ukládala jisté omezující podmínky.“

3) Srov. H. Nohl, *Die ästhetische Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1935, s. 26: „Estetika renesanční má vlastně na zřeteli krásno přírodní,

dy takovéhoho směřování objevuje se narážka na podvědomo v uměleckém tvoření.

Zejména ke cti přichází podvědomí jako činitel uměleckého tvoření v teorii umění začátkem 19. stol. Na něm založena je celá teorie o géniovi: „Geniální člověk může také jednat rozumně a po úvaze, ale to se přihází jen mimochodem. Žádné dílo géniovo nemůže být zlepšeno úvahou a jejími bezprostředními výsledky,“ praví Goethe v dopise Schillerovi (cit. podle Walzela, *Grenzen der Poesie und Unpoesie*, Frankfurt am Main 1937, s. 26), podobně pak Schiller: „Nevědomo spojené s rozmyslem činí básníka“ (cit. podle Walzela, l. c., s. 23). Od té doby zájem o podvědomo v uměleckém tvoření neutuchl. Vědecká psychologie uvědomuje si čím dále zřetelněji účast podvědoma v duševním životě vůbec, jeho aktivitu („Podvědomo je akumulátor energie; shromažďuje, aby vědomí mohlo utrácet“ — Ribot, cit. podle Dwelshauverse, *L'inconscient*, Paris 1925); podle obrazu uměleckého tvoření je zjišťována účast podvědoma i v tvoření vědeckém, technickém atd. (Ribot, Paulhan); vznikají také studie speciální, věnované účasti podvědoma v uměleckém tvoření samém (Behaghel, *Bewusstes und Unbewusstes im dichterischen Schaffen*, Leipzig 1907), stejně jako se sleduje účast podvědoma v duševním životě vůbec, zejména také jeho účast ve struktuře osobnosti (Janet a jiní). Hlubinná psychologie pak sleduje do podrobností průběh podvědomých dějů, činíc to opět se silným příklonem k umění; iniciativní aktivita podvědoma je pro ni zásadním předpokladem.

Problém vědoma — podvědoma v umění má tedy netoliko starou tradici, ale i životnost stále nevyčerpanou. Přispívá k ní i ta okolnost, že otázka podvědoma má aktuální důležitost i pro samu uměleckou praxi: vždy znovu jsou umělci nuceni klást si otázku, do jaké míry mohou na podvědomo při svém tvoření spoléhat.

snají se odhalit jeho tajemství, a umění je jen nástrojem pochopení a dokonalého dotváření tvarových předpokladů daných přírodou. Jen tehdy, vidíme-li renesanční umění v této souvislosti, porozumíme jeho nejvlastnějšímu smyslu; toto umění chce svět pochopit a dotvořit podle jeho vlastní zákonitosti.“ S. 30: „Celkový smysl práce těchto umělců pochopíme teprve tehdy, pojmem-li ji v souvislosti s prací přírodovědného zkoumání soudobého; teprve tehdy pochopíme její vlastní smysl: jeť předchůdcem nové vědy.“ S. 29: „Renesanční umění je doprovázeno celou spoustou traktátů, jež usilují o to zdůvodnit uměleckou práci rozumově. Kdo k těmto traktátům přistupuje s očekáváním, že v nich najde krásné city a zážitky, užasne nad jejich suchou vážností a matematickou věcností.“

Nic na věci nemění, že podle směrů a okolností zní odpověď různě: jednou ve prospěch tvoření vědomého (Poe, *Filozofie básnické skladby*, čes. překlad Rovenského 1912, Vyskočilův v knize *K podstatě básnictví*, 1928), jindy ve prospěch podvědoma (srov. výše uvedené výroky Goethův a Schillerův).

Všichni ti, kdo otázku podvědoma v umělecké tvorbě počínají starověkem kladli, měli při ní zjevně často na mysli netoliko psychologický pochod tvoření, ale do značné míry i nezáměrnost zřejmou ve výtvoru samém — srov. např. výše uvedený výrok Platonův. Avšak obojí: podvědomo v tvoření a nezáměrnost ve výtvoru zdálo se jim totožným. Teprve moderní psychologie dospívá k poznání, že i podvědomo má svou záměrnost, a zjednává tak předpoklad k oddělení problému záměrná — nezáměrná od problému vědoma — podvědoma. K podobným výsledkům dospívá ostatně — nezávisle na psychologii — i dnešní teorie umění, jež ukázala, že může existovat dokonce i podvědomá *norma*, tedy záměrnost koncentrovaná v pravidlo. Máme na mysli některé studie z moderní metriky, jejichž vzornou ukázkou může být studie J. Rypky *La métrique du Mutaqárib épique persan (Travaux du Cercle linguistique de Prague 6, 1936, s. 192n.)*. Statistickým rozбором staroperského verše ukázal v tomto pojednání autor naprosto objektivně, že zde souběžně s metrickou osnovou časoměrnou, řízenou vědomými pravidly, působí tendence k pravidelnému rozložení přízvuků a mezislovných předělů, o které sami básníci nevěděli a která až do Rypkova objevu zůstala dokonale skryta také moderním evropským badatelům, jsouc přesto, jak autor praví, aktivním estetickým činitelem: neshody mezi půdorysem časoměrným, velmi pravidelným, a latentním směřováním k pravidelnému rozložení přízvuků a mezislovných předělů obstarávaly totiž rytmickou diferenciaci verše, jenž — kdyby byl založen jen na časoměře — byl by rytmicky jednotvárný.

Pro potřebu odloučení otázky záměrnosti — nezáměrnosti od psychologické otázky vědomo — podvědomo v umělecké tvorbě svědčí dále i ta okolnost, že nezáměrnost může se vytváření uměleckého díla zúčastnit i bez jakéhokoli zásahu umělcova vůbec, vědomého nebo podvědomého. Tak např. sotva by dnes, kdy se tak často v sochařské tvorbě vyskytují torza umělá, mohl být spor o tom, že vnímající sochařská torza antická, pojímáme spontánně zkomolení jako složku jejich estetického účinku: stojíme-li před

Afroditou Melskou, nedoplňujeme si obraz této sochy hermou a rukou s granátovým jablkem, jak chce rekonstrukce jedna, ani štítem spočívajícím na stehně, jak si představuje rekonstrukce druhá (srov. o obou Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte* 1, 11. vyd., s. 413), ba dokonce lze říci obecně, že představa jakéhokoli doplnění dnešního stavu sochy by na naše vnímání působila rušivě, a přece dokonale trojrozměrně uzavřený obrys sochy, jak jej vidíme a jak byl v posledních letech v muzeu zdůrazněn otáčivým podstavcem, je do značné míry výsledkem zásahu vnější náhody, na kterou umělec nemohl mít pražádného vlivu.

Přestože psychologie v řešení otázky vědomých a podvědomých prvků tvoření vykonala již velmi mnoho, je tedy třeba, aby otázka záměrnosti a nezáměrnosti v uměleckém tvoření byla položena znovu, a to na psychologii nezávisle. O to se chce pokusit tato naše studie. Chceme-li se však oprostít od zřetele psychologického radikálně, musíme vyjít nikoli od původce činnosti, nýbrž od činnosti samé, resp. od výtvoru jí vzniklého.

Počneme záměrností — nechávající prozatím stranou její opak, nezáměrnost — a položíme si otázku, jakým způsobem se záměrnost v činnosti nebo výtvoru uplatňuje. V činnostech praktických, které jsou nejnórmálnějším případem jednání, projevuje se záměrnost především jako směřování k určitému cíli, kterého má činnost být dosaženo, jakož i tím, že činnost vychází od určitého subjektu. Jde-li o výtvor činností vzniklý, projevuje se směřování k cíli jistým způsobem jeho ustrojení; také na účast subjektu při vzniku předmětu usuzujeme z tohoto ustrojení. Teprve známe-li oba tyto mezní body, je pro nás činnost (popř. její výtvor) uspokojivě charakterizována; také hodnocení činnosti (popř. výtvoru) se děje vzhledem k oběma těmto bodům. Je ovšem přirozené, že jednou bude nás při něm spíše zajímat cíl (otázka: byla činnost vzhledem k danému cíli dosti účelná?), jindy naopak subjekt (otázka: byl cíl zvolený individuem opravdu žádoucí a v jakém poměru byl ke schopnostem individua?); to ovšem nemění nic na zásadním poznání, že středem pozornosti není sama činnost (popř. její výtvor), ale východisko a bod vyústění, tedy dvě instance, které jsou *mimo* činnost samu (resp. také mimo její výtvor).

Jinak je tomu při tvorbě umělecké. Její výtvořiny nesměřují k žádnému určitému zevnímu cíli, nýbrž jsou cílem samy; to platí

i tehdy, uvědomujeme-li si, že umělecké dílo může *druhotně*, vlivem svých mimoestetických funkcí, podřízených však funkci estetické, nabývat vztahu k nejrozmanitějším cílům vnějším — žádný z těchto druhotných cílů nestačí charakterizovat plně a jednoznačně zaměření díla, pokud na ně nazíráme jako na výtvor právě umělecký. Také vztah k subjektu je v umění jiný, méně určitý než při činnostech praktických; kdežto tam je subjektem, na kterém záleží, toliko a jednoznačně původce činnosti nebo výtvoru (pokud vůbec otázku původce klademe), je zde základním subjektem nikoli původce, ale ten, k němuž se umělecký výtvor obrací, tedy vnímatel; i sám umělec, pokud k svému výtvoru zaujímá poměr jako k výtvoru uměleckému (nikoli jako k předmětu výroby), vidí a posuzuje jej jako vnímatel — vnímatel však není určitá osoba, jisté individuum, ale kdokoli. To vše plyne z toho, že umělecké dílo není „věc“, ale znak, určený k tomu, aby prostředkoval mezi individui, a to dokonce znak autonomní, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti, a proto tím spíše bije při něm do očí jeho úkol prostředkovatelský.⁴⁾ Ani vztahem k subjektu nemůže tedy být zaměření uměleckého díla jednoznačně charakterizováno.⁵⁾

4) Srov. naši tezi L'art comme fait sémiologique a tezi z kodaňského kongresu. [česky *Umění jako sémiologický fakt a Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*. Pozn. vyd.]

5) Tvzení, že umělecké dílo nemůže být jednoznačně charakterizováno vztahem k svému původci, může se na první pohled zdát paradoxní, vzpomeneme-li, že existují celé směry estetické — Croce a jeho přívrženci —, které pokládají umělecké dílo za jednoznačný výraz původcovy osobnosti. Nesmí však být generalizován pocit charakteristický jen pro jistou dobu a jistý postoj k umění. Středověku byl, jak sdostatek známo, původce díla lhostejný; o tom, jak se teprve za renesance pocit autorství rodil, máme dochováno průkazné svědectví u G. Vasariho v životopise Michelangelově. Vasari vypráví totiž o vzniku Michelangelovy *Piety*, dodáváje k svému vypravování: „A pro lásku i námahu, s kterou to dílo tvořil, rozhodl se Michelangelo k tomu, co neučinil již u žádného jiného díla, zvětčil své jméno na pásce, která obepínala hrud Panny Marie; Michelangelo našel jednoho dne u sochy skupinu cizinců z Lombardie, kteří dílo velice chválili, a když se ptali, kdo je vytvořil, odpověděl jeden zedník: Náš Gobbo z Milána. Michelangelo mlčel, ale mrzelo ho, že byla jeho práce připočtena druhému. Jedné noci dal se zamknouti dovnitř a při světélku vytesal dlátém své jméno“ (G. Vasari, *Životopisy umělců*, přel. F. Petr). Anekdota nasvědčuje, že ještě u renesančního umělce, hrdého na svou práci, nebyl vlastním motivem k výslovnému přivlastnění díla pocit osudového sepětí s ním, nýbrž žárlivost — teprve když dílo bylo připisováno jinému, odhodlává se autor podepsat je. Stejný poměr k autorovi, stejnou lhostejnost k němu jako ve středověku nachází-

Oba mezní body, jež v činnostech praktických stačí k charakteristice záměru, z kterého vzešla činnost nebo její výtvor, ustupují tedy při umění do pozadí. Do popředí pak vstupuje záměrnost sama. Co však je záměrnost „sama o sobě“, není-li určena zřetelem k cíli a k původci? Připomenuli jsme již, že umělecké dílo je autonomním znakem bez jednoznačného věcného vztahu; jakožto autonomní znak nevstupuje umělecké dílo jednotlivými svými částmi v závazný vztah ke skutečnosti, kterou zobrazuje (sděluje) pomocí svého tématu, ale teprve *jako celek* může v povědomí vnímatelově navázat vztah ke kterémukoli zážitku nebo komplexu zážitků vnímatelových (umělecké dílo „znamená“ pak životní zkušenost vnímatelovu, duševní svět vnímatelův). To je třeba zdůraznit zejména na rozdíl od znaků sdělovacích (např. sdělovací jazykový projev), kde každá část, každá dílčí významová

me ostatně ještě mnohem později v prostředí umění folklorního: „Vidí-li prostý venkovan chrám, jenž mu imponuje, v chrámě pak obraz, kterému se obdivuje, a slyší-li hráti a zpívati mši, jejíž zvuky mu lahodí, sotva ptá se po jménu architekta, malíře, skladatele, nýbrž chválí, co chvályhodným se mu zdá, a nanejvýš chce věděti, čím nákladem chrám byl zbudován, kdo obraz na oltář věnoval, kdo na kruchtě hraje a zpívá. A nejinak chová se i naproti písním svým. Slyšel třeba sám improvizaci a zná improvizátora, také slova i nápěv písně si zapamatoval a vlastním zpěvem pomáhá ji snad šířiti; avšak píseň sama jeho i posluchačstvo více zajímá nežli písničkář; ona tudíž spíše má za signaturu místo i kraj, z něhož posla; nebo jakýkoli jiný, nahodilý příznak zevnější, nežli osobní jméno nějaké“ (O. Hostinský, *Česká světská píseň lidová*, Praha 1906, s. 23). Tento citát mluví řečí velmi jasnou: venkovana nezajímá osobnost původce, ale dílo; obrací-li již pozornost k nějakému individuu, je to mnohem spíše než původce někdo z vnímatelů — ten, kdo chrám dal vystavět, kdo věnoval obraz, kdo hraje a zpívá; ještě zřetelněji charakterizuje tento zájem směřující k vnímateli — resp. k vnímateli reprodukcí — Fr. Bartoš: „Lid znal jenom dobré zpěváky a vážil si jich, po básnících se neptal. Čím více nových písní který zpěvák uměl, tím váženější byl, ale kde ty nové písně vzal, po tom nikdo nepátral, myslel si, že je právě tak od kohosi slyšel, jak on sám je nyní poprvé od něho slyší“ (cit. podle N. Melnikové-Papouškové, *Putování za lidovým uměním*, Praha 1941, s. 169). Souhlas středověkého postoje k původci díla s lidovým dosvědčuje tedy zřetelně, že úzké spojování díla s původcem je záležitost jen jisté doby, nikoli zjev platný obecně a zásadně. Kromě toho, a to je ještě závažnější — „smysl“ díla nezávisí, jak ještě uvidíme, zdaleka jen na původci, nýbrž do značné míry na způsobu, jakým dílo pojímá vnímatel; ti, kdo z díla chtějí jednoznačně usuzovat na umělce, jeho psychické ustrojení, zážitky atd., jsou, jak známo, vždy v nebezpečí, že budou umělci supponovat svou, vnímatelskou interpretaci díla.

jednotka může být verifikována na skutečnosti, ke které poukazuje (srov. např. vědecký důkaz). Je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost — a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl. Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání díla uměleckého, vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek. Jednota uměleckého díla, jež byla teoretiky umění tolikrát hledána mimo dílo, jednou v osobnosti umělcově, jindy v zážitku jakožto jedinečném setkání osobnosti původcovy se skutečností, jednota, jež směry formalistními byla bez úspěchu vykládána jako naprostý soulad všech částí a složek díla (soulad, jenž ve skutečnosti nikdy neexistuje), může být po právu spatřována jen v záměrnosti, síle působící uvnitř díla, jež usiluje o překonání rozporů a napětí mezi jeho jednotlivými částmi a složkami, dodávajíc tak jejich souboru jednotného smyslu a každé z nich určitého vztahu k ostatním. Je tedy záměrnost v umění energií *sémantickou*. Třeba ovšem poznamenat, že povaha síly významově sjednocující přísluší záměrnosti i v činnostech rázu praktického, kde však tato její povaha je zastírána zřetelem k cíli, popřípadě i k původci: jakmile počneme na kteroukoli praktickou činnost nebo na předmět jí vzniklý nazírat jako na fakt umělecký, vystoupí ihned potřeba významového sjednocení zcela zřetelně (tak např. stanou-li se předmětem samoučelného vnímání pohyby pracovní podle analogie umění tanečního nebo mimického nebo nazíráme-li na stroj — jak se častěji stalo — jako na dílo umění výtvarného podle vzoru sochařství).

A zde znovu narážíme na důležitost vnímatelského subjektu v umění: záměrnost jako sémantický fakt je přístupna toliko pohledu toho, kdo k dílu zaujímá poměr nezkalený žádným praktickým zřetelem. Původce, jsa výrobcem díla, má nutně k němu i vztah čistě praktický, jeho cílem je dohotovení díla a na cestě k tomuto cíli setkává se s obtížemi rázu technického, někdy i ve vlastním slova smyslu řemeslného, které s vlastní uměleckou záměrností nemají nic společného; je sdostatek známo, že umělci sami, posuzující díla jiných, kladou leckdy značnou váhu na obratnost, s níž technické potíže byly v těchto dílech zdolány — stanovisko to, které je zpravidla zcela cizí pouhému vnímateli esteticky zaujatému. Umělec může dále při práci být veden (aspoň

zčásti) i motivy osobními rázu praktického (zřetel hmotný, vystupující např. u renesančních umělců zcela nezastřeně — viz četné toho doklady u Vasariho); i tyto zřetele zastírají samoučelnou „čistou“ záměrnost. Je ovšem pravda, že umělec musí stále i při práci mít na zřeteli umělecké dílo jako autonomní znak a že se zřetel praktický bez ustání k nerozeznání mísí v jeho postoji k vytvářenému dílu s čistou záměrností. Na tom však nesejde: důležité je, že ve chvílích, kdy na svůj výtvar nazírá ze stanoviska čisté záměrnosti se snahou (vědomou i podvědomou) vložit do jeho ustrojení stopy této záměrnosti, počíná si jako vnímatel, a že toliko ze stanoviska vnímatelova projevuje se směřování k významové jednotnosti v celé své mohutnosti a v nezkalené zřetelnosti. Nikoli původcův, ale vnímatelův postoj k dílu je pro pochopení vlastního, uměleckého určení díla základní, „bezpříznaký“; postoj umělcův, byť se toto tvrzení zdálo sebeparadoxnějším, jeví se — ze stanoviska záměrnosti ovšem — jako druhotný, „příznakový“. Ostatně není takovéto pojetí poměru mezi umělcem a vnímatelom ve vztahu k dílu nikterak bez dokladů v životní praxi a je opět jen třeba (jak jsme již výše v jedné z poznámek pod čarou zdůraznili) překonat v sobě dnešní, čistě dobové nazírání, které neprávem pokládáme za obecně platné: když např. Vasari (v životopise Pietra Perugina) pátrá po příčinách, proč „Florence vychovala ze všech měst nejvíce dokonalých mistrů všech umění, zvláště malířství“, neklade, jak bychom snad dnes učinili, největší důraz na umělce samy, ale na to, že „pohání je soud, který tam pronáší mnozí občané, neboť tamější vzduch dodává lidem volnosti ducha, takže se nespokojují s výtvoři méněcennými a váží si vždy dobrého a krásného díla bez ohledu na jeho tvůrce.“

Poměr mezi postojem vnímatelovým a původcovým není také takový, že by jen tento byl aktivní, kdežto onen pasivní. I vnímatel je vůči dílu aktivní: sjednocení významové, ke kterému při vnímání dochází, je ovšem ustrojením díla silnější či slabší měrou navozováno, neomezuje se však na pouhý vjem, nýbrž má povahu úsilí, kterým se navazují vzájemné vztahy mezi jednotlivými složkami vnímaného díla. Toto úsilí je dokonce tvořivé v tom smyslu, že uvedením složek a částí díla v složitě a přitom sjednocené vztahy vzniká význam neobsažený v žádné z nich, je-li vzata o sobě, ani nevyplývající z jejich pouhého součtu. Výsledek sjednocujícího úsilí je ovšem do jisté, někdy i značné míry předurčen utvářením

díla, vždy však závisí zčásti i na vnímání, jenž rozhoduje (nezáleží na tom, zda vědomě či podvědomě) o tom, kterou složku díla pojme jako základ významového sjednocení a jak usměrní vzájemné vztahy složek všech. Ve vnímání iniciativě, která ovšem zpravidla je jen do nevelké míry individuální, jsou ze značnější části určena činiteli obecnými, jako dobou, generací, sociálním prostředím atd., je dána možnost, aby různí vnímání (nebo spíše: různé skupiny vnímání) vkládali do téhož díla záměrnost různou, někdy i značně odchylnou od oné, jakou do díla vkládal a jaké je přizpůsobil jeho původce: v pojetí vnímání může nastat nejen výměna dominanty a přeskupení složek, které byly původními nositeli záměrnosti, ale mohou se v něm dokonce stát nositeli záměrnosti i složky takové, které původně byly mimo záměr — to se přihází např. tehdy, když na čtenáře starého básnického díla zapůsobí odumřelé, kdysi však prostě nutné způsoby jazykového vyjádření jako básnický účinné archaismy.

Aktivní účast vnímání na vytváření záměrnosti dodává této záměrnosti povahu dynamické: jakožto výslednice setkání diváka zaměřením s ustrojením díla je záměrnost labilní a kolísá i během vnímání téhož díla, nebo aspoň — i u téhož vnímání — od vnímání k vnímání; je známá zkušenost, že čím živěji dílo na vnímání působí, tím více různých možností vnímání mu nabízí.

Vnímání aktivní účast na záměrnosti v umění může však nabýt i podoby zjevné; stává se to tehdy, zasahuje-li vnímání přímo do utváření díla. Případy toho druhu jsou dokonce velmi časté. Již sama okolnost, že umělec přihlíží při tvorbě k publiku, sem patří; někdy se působení publika omezuje na negativní zábranu,⁶⁾ jindy je i pozitivní: nepřímým projevem aktivity diváka při vytváření záměrnosti v umění je však vlastně i případ, kdy umělec podniká svým dílem boj s vládnoucím vkusem. K vnímání patří i kritik, a účast tohoto činitele na uměleckém tvoření je teprve zřejmá.⁷⁾ Jsou známy také případy, kdy umělec předkládá své dílo

6) „Při vši sebeúčtě musí umělec počítat s některými předsudky svého publika“ (romanopisec o sobě, cit. podle Schückinga, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, kapitola 4, *Literatura a publikum*).

7) „V závěru článku *Herec a kritik* (*Dramaturgie*, s. 154) doznává se Hilar sám k přímo fyziologické potřebě souhlasu: „Takoví jsme my od divadla všichni. Musí se nám věřit a musí se od nás chtít. Provedeme nadlidské. Slovo nedůvěry nebo pochyby nás rozvrátí a zhroutí. Slovo důvěry nás povznáší a inspiruje. Tak velkou moc a odpovědnost má kritikovo slovo.“ (Cit. podle studie M. Rutteho, *K. H. Hilar, Člověk a dílo*, 1936, s. 94.)

zkusmo osobám, jež pokládá za zástupce svého publika, ještě před zveřejněním (anekdota o Molièrově služce). Přitom ovšem není nutno, aby umělec měl na mysli publikum, které jeho dílo při zveřejnění bude vnímat: s tím bývá leckdy v rozporu, dovolává se proti němu publika budoucího (popř. i vůbec neexistujícího), srov. případ Stendhalův (budu čten kolem 1880); i tato představa však působí na umělcovu záměrnost. Vnímáním však není jen publikum — je jím např. také objednavatel a je známo, jak velký vliv po všech stránkách vykonávali renesanční objednavatelé na tvorbu vzházející z jejich podnětu. Případem pro sebe je lidové umění, kde hranice mezi vnímáním a autorem je mnohdy dokonale zastřena: tak např. v lidové písni výtvar, jakmile je přijat kolektivním souhlasem, okamžitě prochází nekonečnou řadou obměn; ti pak, kdo jsou těchto obměn původci, už nejsou autoři ve smyslu, v jakém tomuto slovu rozumíme v umění vysokém, nýbrž mnohem spíše vnímání.

Záměrnost v umění může tedy být postižena v své plnosti teprve tehdy, pohlédneme-li na ni ze stanoviska vnímání. Nechceme ovšem, aby z tohoto tvrzení vznikl dojem, že iniciativu opravdového vnímání považujeme za zásadně převažující nad iniciativou původcovou nebo i jen za rovnocennou s ní. Označením „vnímání“ charakterizujeme jisté stanovisko k uměleckému dílu, stanovisko, na kterém se nachází i autor, pokud své dílo vnímá jako *znak*, tedy právě jako umělecké dílo, nikoli jen jako výrobek. Bylo by zřejmě nesprávné, kdybychom chtěli původcův aktivní vztah k dílu označovat zásadně jako druhořadý (ač ovšem v praxi, jak vidět na příkladech lidového umění, je i takový případ možný); bylo by však nutno ukázat zřetelně mezeru, která záměrnost v umění dělí od umělcovy psychologie, od jeho soukromého duševního života. To pak je možné jen tehdy, když si zřetelně uvědomíme, že ten, kdo vnímá umělcovo dílo nejčistěji jako znak, je vnímání.

Vybavením z naprosto přímé a stroze jednostranné souvislosti s původcem byla záměrnost odpsychologizována; její přiblížení ke vnímání z ní nečiní fakt psychologický, ježto vnímání není určité individuum, ale člověk kterýkoli — to, co vnímání vnáší do vnímaného díla při vnímání, tedy vnímání privátní „psychologie“, mění se od vnímání ke vnímání a zůstává takto mimo dílo jakožto objekt. Odpsychologizováním záměrnosti mění se však

radikálně i tvářnost otázky, ke které naše studie hlavně směřuje, totiž otázky nezáměrnosti v umění, a objevuje se také nová cesta k jejímu řešení. O tom o všem bude pojednáno v následujících odstavcích.

Stojí nám ovšem nejdříve v cestě otázka, je-li ze stanoviska vnímatelova v díle vůbec něco, co by mohlo být nazváno nezáměrným. Jestliže vnímatel projevuje nutně snahu pojmout celé dílo jako znak, tedy jako útvar vzešlý z jednotného záměru a čerpající z tohoto jednotného záměru i jednotný smysl — může se vnímateli v díle jevit něco, co by bylo vně tohoto záměru? A skutečně najdeme v teorii umění názory, které se nezáměrnost z umění snaží zcela vyloučit.

Pojetí uměleckého díla jako čistě záměrného bylo přirozeně blízké zejména směrům budujícím na stanovisku vnímatelském, mezi nimi i formalistickým. V okruhu formalistického pojetí umění se postupně vytvořily v minulém asi půlstoletí dva pojmy, které redukovaly umělecké dílo na čistou záměrnost: jsou to pojmy stylizace a deformace. První z nich, vzešlý z výtvarných umění, chce v umění vidět toliko překonání, strávení skutečnosti jednotou tvaru: v programové teorii umění měl kurs zejména v období, kdy poimpresionistické směry malířské obnovovaly smysl pro tvarové sjednocení zobrazovaných předmětů i obrazu jako celku a kdy v básnictví symbolismus obdobně reagoval na naturalismus; pojem stylizace pronikl však i do rodící se vědecké estetiky objektivistické, tak např. ho u nás užívá O. Zich. Pojem druhý, deformace, nastoupil vládu po pojmu stylizace, opět v souvislosti s vývojem umění samého, když za účelem zdůraznění tvaru počala být násilně porušována a lámána tvarová konvence, tak aby vlivem napětí mezi překonávaným a novým způsobem utváření vznikala pocit tvarové dynamičnosti. Pohlédneme-li na oba tyto pojmy, totiž na pojem stylizace a deformace, dnes retrospektivně, seznáme, že v podstatě šlo v obou případech o pokusy zastržit nutnou přítomnost nezáměrnosti jako činitele dojmu, kterým umělecké dílo působí: pojem stylizace odsunuje, sice mlčky, ale účinně, nezáměrnost mimo umělecké dílo samo, do jeho antecedencí, do reálnosti předmětu, který je zobrazován, popř. do reálnosti materiálu, kterého se při práci užívá — tato „realita“ je tvořením překonávána, „stravována“; pojem deformace pak se pokouší nezáměrnost redukovat na spor dvou záměrností, překonávané a aktuální. Možno

klidně dnes říci, že přes svou plodnost pro řešení jistých problémů skončily tyto pokusy nezdarem, neboť záměrnost *nutně* navozuje ve vnímateli dojem artefaktu, tedy pravého protikladu bezprostřední, „přirozené“ skutečnosti, avšak živé, pro vnímatele neautomatizované dílo vyvolává nutně *vedle* dojmu záměrnosti (nebo spíše: nerozdílně zároveň s ním) i bezprostřední dojem skutečnosti, nebo spíše: dojem *ze* skutečnosti.

Nejlépe nám tuto bytostnou polaritu záměrnosti a nezáměrnosti v uměleckém vnímání osvětlí případy, kdy ve vnímání jedna nebo druhá stránka převáží. Ujijeme k tomu svědectví dvou vnímatelů, z nichž jeden pojímá umělecké dílo převážně jako znak, druhý pak je jím převážně vzrušován jako bezprostřední skutečností. Vyjímáme je ze spisu R. Müllera-Freienfelse, *Psychologie der Kunst*, Leipzig-Berlin 1912, s. 169n.⁸⁾ O svém poměru k uměleckému dílu vyslovují se v nich dva návštěvníci divadel — případ to zvláště výhodný pro prokázání a vystižení nezáměrných prvků ve vnímání, neboť divadlo je jedno z umění zřetelně se obracejících velmi přímo k divákově schopnosti prožívat umělecký výtvar jako nezprostředkovanou skutečnost. Divák, který přesto i divadlo chápe jako umění převážně záměrné, praví u Müllera-Freienfelse: „Sedím před scénou jako před obrazem. V každé chvíli jsem si vědom toho, že dění, které vnímám, není skutečnost; nezapomínám ani na okamžik, že sedím v hledišti. Prociťuji ovšem chvílemi city a vášně představovaných osob, ale to je jen materiálem pro můj vlastní estetický cit. A tento cit netkví nikdy v představovaných vášních, nýbrž zůstává *nad* nimi. Přitom je můj úsudek stále bdělý a jasný. Můj cit nepřestává být vědomým a jasným. Nikdy se

8) Jde o výroky jménem neuvedených dvou divadelních diváků. Autor spisu jich užívá k jinému účelu než my. Jde mu o stanovení tří typů vnímatelů podle způsobu, jakým se při vnímání uplatňuje účast diváka „já“. Typy, ke kterým dospívá, jsou: Extatiker, Mitspieler, Zuschauer. Svědectví, jež v textu citujeme, jsou doklady pro typ zvaný Zuschauer a typ Mitspieler. Kdybychom měli konfrontovat své pojetí polarit mezi záměrností a nezáměrností s touto typologií Müllera-Freienfelse, řekli bychom, že typ „extatika“ je jen odstín případů s převažujícím smyslem pro znakovost uměleckého díla, a tedy blízký příbuzný typu Zuschauer. Extatik, jak jej Müller-Freienfels líčí, je zcela „uvnitř“ vnímaného výtvaru a vidí skutečnost, pokud to lze, jen jeho médiem; i tehdy dokonce, stojí-li před skutečností samou, vnímá ji podle vzoru uměleckého díla (srov. citát z G. Sandové, uvedený u Müllera-Freienfelse).

nedám strhnout, a stane-li se to přece jen někdy, je mi to nesympatické. Lidé, kteří se dají unést láskou nebo bázni, jsou mi nesympatičtí. Umění začíná tam, kde se zapomíná na ‚co‘ a zbývá jen zájem o ‚jak‘.“ Zcela opačně pojímá divadlo svědek druhý; je jím dáma, která se vyslovuje takto: „Zapomínám docela, že jsem v divadle. Má vlastní občanská existence mi úplně uniká. Cítím jen v svém vlastním nitru city jednajících osob. Brzy zuřím s Othellem, brzy se chvěji s Desdemonou. Někdy chtělo by se mi zakročit na něčí záchranu. Přitom jsem strhována tak rychle z nálady do nálady, že jsem neschopna zralé úvahy. Nejsilnější je to při moderních hrách, ale vzpomínám si, že i při Králi Learovi jsem teprve na konci jednání zpozorovala, že se z úzkosti pevně držím přítelkyně.“

Müller-Freienfels pokládá takovýto způsob vnímání za zcela primitivní. Má do jisté míry pravdu, pokud právě má na mysli případ takto vyhraněný. Je však jisto, že i ve vnímání soustředěném k umělecké záměrnosti jsou prvky takového bezprostředně prožívajícího postoje. Zřetelně to dosvědčuje i sám první z citovaných svědků, když připouští, že „chvílemi prožívá city a vášně jednajících osob“ a že se dokonce někdy, byť proti své vědomé vůli, „dává strhnout“. Toto „stržení“, bezprostřední uchvácení, jež z díla činí přímou součást divákova života (jsou známe případy, kdy divák se dává strhnout i k fyzické reakci — don Quijote v loutkovém divadle), je mimo záměrnost — umělecké dílo přestává být pro diváka autonomním znakem, který by byl nesen jednotícím záměrem, ba přestává býti znakem vůbec a stává se „nezáměrnou“ skutečností.

Přihlédneme nyní blíže k této nezáměrnosti v umění. Aby však nezůstalo nic nejasného, vrátíme se k základům a počneme aspoň zběžným pohledem na způsob, jakým se nezáměrnost jeví ze stanoviska původce díla.

Ukázali jsme již výše, že co je v postupu tvoření a v jeho výsledcích pro autora podvědomé, nemusí být nikterak nezáměrné. To však platí také při jiných druzích „autorské“ nezáměrnosti.

Vedle podvědomé nezáměrnosti je ještě nezáměrnost nevědomá, pochodící z nenormálního průběhu dějů psychických při tvoření: jde zde o duševní abnormitu autorovu dočasnou (opojení různých druhů) nebo trvalou jako činitele tvůrčího postupu. Mohlo by se na první pohled zdát, že takováto nezáměrnost je pro vnímatele zcela jednoznačná, byl by to však omyl. Je z dějin

novodobého umění dosti známo, že nezvyklé umělecké výtvořby byly leckdy posuzovány jako projevy duševní abnormity, přičemž záměrnost, ze subjektivního stanoviska autorů mnohdy vědomá, byla interpretována jako nezáměrnost. A zas naopak mohou díla vzešlá z dokonale nevědomé nezáměrnosti působit jako záměrná. K nezáměrnosti nevědomé sluší přičíst i neumělost, projevující se neznalostí obecně přijatých technických zásad, popř. nedostatečným ovládnutím materiálu. Takovou neumělostí je například v malířství nedodržování zásad perspektivy (nedostatek jednotného hlavního bodu atp.), v básnictví nepřesné dodržování metra atd.; neumělost z nedostatečného ovládnutí materiálu je např. nedokonalá znalost jazyka, kterým básník píše. „Neumělost“ je ovšem pojem velmi relativní: to, co se ze stanoviska doby pozdější jeví neumělým, mohlo se současníkům jevit dokonce technických pokrokem. Velmi neurčitá je také nezáměrnost neumělosti: jeť velmi nesnadné rozlišit, co z „neumělosti“ jeví se v díle je neumělost skutečná, co záměr (oblíbená polemika proti novým, nezvyklým směrům, porušujícím záměrně přijatou konvenci; činí to podle kritiků z neumělosti). I skutečná neumělost může se jevit jako součást záměru (primitivismus Rousseauův, nedostatečná znalost jazyka u spisovatelů cizího původu nebo cizího vychování). — Nevědomá nezáměrnost tedy, zcela tak jako podvědomá, neumožňuje také závěry obecně platné a určité.

Další druh nezáměrnosti zasahující do postupu tvoření je shoda nahodilých okolností zevních. Ty mohou se uplatnit zejména tam, kde se pracovní postup děje za účasti hmotných prostředků, v divadle, v uměních výtvarných atp. I nezáměrnost tohoto druhu však může, podle okolností, působit jako součást záměru stejně (vnímatel se v takovém případě dovídá o ní jen z přímého doznání umělce) jako jeho porušení.

Zbývá konečně nezáměrnost, kterou můžeme nazvat neosobní, totiž takové nahodilé zásahy, které zasáhnou dílo již jako hotové: výrazným příkladem tohoto druhu nezáměrnosti je poškození sochy, které z ní činí torzo. Již výše jsme ukázali, že poškození může se stát integrující složkou dojmu, kterým dílo napříště působí, a přejít tak v záměrnost — ani zde není tedy určitého kritéria pro rozhranění záměrnosti od nezáměrnosti.

Mnoho je tedy způsobů, jakými do díla mohou vniknout prvky nezávislé na vědomém umělcově směřování. Rozmanitost dala by

se ještě obohatit, kdybychom zavedli kategorii „polovědomého“: při složitosti duševních pochodů jsou totiž časté případy, kdy básník uskutečňuje vědomě jisté celkové směřování, detaily provedení však vznikají podvědomě; tak např. v básnictví sotva lze předpokládat, že by radikální zaměření na eufonii bylo mohlo zůstat mimo básníkovu vědomí; jednotlivá seskupení hlásek — a s nimi ovšem i příslušných slov a významů — mohla však přesto vzejít z podvědomých asociací.

Kromě nezáměrnosti spontánní je třeba u původce díla počítat i s nezáměrností „záměrnou“, tj. s takovými postupy, které mají na diváka působit jako porušení významové jednoty, jež však byly za tímto účelem do díla původcem vneseny vědomě — nezáměrnost stává se tak vlastně tvárným prostředkem: příkladem může být např. umělé torzo v sochařství. Všechny tyto druhy a odstíny autorské nezáměrnosti, které jsme vyjmenovali, i jiné ještě, jež by bylo lze odhalit rozbořením podrobnějším, mají svou velkou důležitost při zkoumání geneze díla i při zkoumání vztahu mezi dílem a původcem. Pro poměr mezi záměrností a nezáměrností v umění samém nepřinášejí nižádné pevné opory: vše, co je ze stanoviska původu díla skutečně nezáměrným, může se v díle jevit jako záměrné a zas naopak, co v díle působí jako nezáměrné, mohlo být do něho záměrně vneseno; k tomu ještě i odhad, co v díle je geneticky záměrné, co nezáměrné, je leckdy, scházejí-li přímá svědectví, krajně nesnadný, ba nemožný.

Nezbývá tedy ani zde nic jiného než postavit se na stanovisko vnímatele, nebo spíše: pohlédnout na dílo směrem od vnímatele.

Ukázali jsme již výše, že v každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti. Řekli jsme již také, že záměrnost, viděná ze stanoviska vnímatele, jeví se jako směřování k významovému sjednocení díla — jen dílo jednotného smyslu jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jeho jednotu porušuje, je vnímatelem pocíťováno jako nezáměrné. Během vnímání — ukázali jsme již — kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu *znakem* (a to znakem samoučelným, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti) i věcí zároveň. Pravíme-li, že je *věcí*, chceme tím naznačit, že se dílo vlivem toho, co je v něm

nezáměrné, významově nesjednocené, jeví diváku podobným *přírodním* faktu, totiž takovému faktu, který svým ustrojením neodpovídá na otázku „k čemu?“, nýbrž ponechává rozhodnutí o svém funkčním využití člověku; právě v této okolnosti má svůj původ bezprostřednost a naléhavost jeho působení na člověka. Zpravidla ovšem člověk přírodní fakty, pokud si nevynucují jeho citové zaujetí svou záhadností nebo pokud jich nehodlá užít prakticky, nechává nepovšimnuty. Umělecké dílo však si vynucuje pozornost právě tím, že je zároveň věcí i znakem. Vnitřní sjednocenost daná záměrností navozuje *určitý* vztah k předmětu a tvoří pevnou osu, okolo které se mohou nakupit asociované představy a city. Z druhé strany pak jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomím. Celý vnímatelův *osobní* vztah ke skutečnosti, ať činný, ať kontemplativní, bude tímto vlivem napříště silněji či slaběji obměněn. Ne proto působí tedy umělecké dílo tak mohutně na člověka, že by mu — jak zní běžná formulka — podávalo otisk osobnosti autorovy, jeho zážitků atd., ale proto, že vykonává vliv na *osobnost vnímatele*, na jeho zážitky atd. To vše ovšem, jak jsme právě zjistili, zásluhou toho, že v něm je obsažen a pocíťován prvek nezáměrnosti. Jen a jen záměrné dílo by jakožto *znak* nutně bylo „res nullius“, majetek obecný, beze schopnosti zasáhnout vnímatele v tom, co je vlastního jen jemu samému.

Může ovšem někdo namítnout, že existují umělecká díla, ba celá období vývoje, kdy je kladen výlučný důraz na záměrnost, a přece díla z takových období namnoze dlouho přežila své autory. Nuže, jistě málokdy vyhledávalo umění tak silně záměrnost jako za období francouzského klasicismu, jehož poetika kladla — ústy Boileauovými — požadavek záměrnosti opravdu maximalisticky: „Je třeba aby [v básnickém díle] všechno bylo na svém místě, aby začátek a konec odpovídaly prostředku, aby jednotlivé části sladěně dokonalým uměním tvořily jediný celek složený z různých částí, aby nikdy námět, vybíhaje ze souvislosti, nevyhledával příliš daleko nápadný výraz.“ A mezi klasicistickými básníky

je Racine jeden z těch, kdo zásady tohoto hnutí o významovém sjednocení výtvoru uskutečnili co nejuplněji: dokonale dodržuje požadavky jednoty místa, času a děje, námětem svých tragédií činí vrcholný moment rozvoje jisté vášně, přesně a úplně motivuje dějové zvraty — a přesto, viděna očima současníků, obsahuje jeho tragédie prvky, které přesahují a rozbíjejí okruh do důsledků provedené záměrnosti a nemohou proto být označeny jinak než jako nezáměrné. Současníci Racinovi, kteří právě jeho dílo pocítovali jako dokonale živé, uvědomovali si tuto nezáměrnost dokonce tak silně, že ji odsuzovali jako kaz: „Quinault uspokojoval současníky, kdežto Racine na ně působil příliš brutálně. Pyrrhus, kterého dnes shledáváme koketním, dvorným, je urážel jako nevychovanec a Racine musil napsat toto vysvětlení: Syn Achillův nečetl naše romány: rekové jeho druhu nejsou seladony. Nero opět byl shledáván příliš zlým — nezdál se dost dokonalým milencem vůči Junii. Racine musel bojovat o to, aby si v svých hrách směl počínat jinak než Quinault, aby směl předvádět vášeň v její čisté podobě, v krizích, v kterých se projevuje její přirozená brutálnost a odprýskává tenký nátěr civilizace. Jeho efekty se zdály příliš drsné a zraňovaly galantní optimismus salónů: Saint-Evremond, člověk duchaplný, shledával *Britannica* příliš ponurým — a tato hra opravdu není útěšná“ (Lanson, *Histoire de la littérature française*, 1910–1911, s. 543). Tak píše literární historik o působení Racinových her na současníky; jejich kritiky, které cituje, i obrana Racinova nasvědčují tomu, že v dílech Racinových bylo cosi, co pro pocit současníků se vymykalo záměru, na kterém byla díla vybudována. Že současníci tento nezáměrný prvek pocítovali jako rušivý, je přirozené a děje se, jak ještě na jiných příkladech uvidíme, při novém, živém umění zpravidla. Pro nás zde je důležité zjištění, že ani tak úsilně záměrný umělecký směr, jako je francouzský klasicismus, nestačí vymýtiti nezáměrnost jako působivou složku uměleckého účinu.

Jiný příklad může nám podat malířství italské renesance. Je v dějinách umění málo případů, kdy by záměrnost, a dokonce vědomá záměrnost byla tak silně řídila veškeré snažení umělců: malířství quattrocenta zápasí úsilně o věrné podání přírody, zejména o získání iluze prostorovosti a objemovosti; boj o perspektivu i snaha o vystižení anatomické stavby lidského těla činí z tehdejšího umění přímo předbojovníka vědy (Nohl, *Die ästhetische Wir-*

klichkeit, Frankfurt a. M. 1935). A přece jednomu z nejdůležitějších usilovatelů o tyto ideály, objeviteli perspektivní nástrojní malby Andreovi Mantegnovi (srov. Muther, *Geschichte der Malerei* 1, 1922, s. 165), vyčítá jeho vlastní učitel Squarcione, že „příliš napodobil antické mramory, podle nichž se nikdo nemůže naučiti malovat, neboť kámen má v sobě vždycky tvrdost a postrádá jemné měkkosti masa a živého těla, jež se poddává různým pohybům“. Vasari, jenž nám v životopise Mantegnově o tom podává zprávu, dodává, že Mantegna po těchto výtkách „věnoval nyní větší pozornost živým osobám a mnohemu se tak naučil“, sám však přesto poznamenává, že Mantegnovy malby „jsou provedeny skutečně trochu ostrým způsobem a působí spíš dojmem kamene než živého těla“. Ještě novodobý historik malířství píše o Mantegnovi, že „obnažuje, ba svléká z kůže krajinu a odhaluje tak její kamennou kostru [...] Maluje-li révu, působí hrozny a listí tak tvrdě, jako by byly ze skla a z plechu. Maluje-li stromy, zdá se, jako by byly pokryty kovovou zbrojí. Pevné jak z ocele, nehnuty ani zdáním vánku, visí listí na větvích. Větve čnějí do vzduchu jako kopí, vidličnaté a naježené. Rostliny, které pučí z kamenité půdy, mají cosi tvrdého, kovového, stroze krystalického, co připomíná dendritové útvary. Jedny mají vzhled zinku postříkaného křemžskou bělobou, jiné zdají se potaženy vrstvou zeleného bronzu, na kterém hrají ještě k tomu bílé ocelové reflexy“ (Muther, *Geschichte der Malerei* 1, 1922, s. 162). Jednou připomíná obraz sochu, podruhé materiály, které v obraze nejsou ani přítomny, ani zobrazeny: ocel, bronz atd. Je zcela zřejmé, že zde obraz překračuje hranice své působnosti znakové a stává se něčím jiným než znak: jednotlivé jeho části připomínají skutečnosti, které nepatří k významové oblasti díla, a přijímají tak na sebe ráz zvláštní, přeludné věčnosti.

Není tedy záměrnost na závadu tomu, aby vnímatel pocítoval z díla cosi, co záměr přesahuje, aby znak vnímal zároveň i jako věc, aby vedle citů „estetických“ (tj. poutajících se ke znaku) pocítil před dílem i city bezprostřední, vyšlé z nárazu neznakové reality.

Nyní, když jsme si uvědomili, že nezáměrnost v umění není jen zjev občasný, vyskytující se snad jen při některých „úpadkových“ uměleckých směrech, ale bytostný, je třeba položit si otázku, jakým způsobem se nezáměrnost — nazíráme-li na ni ze stanoviska

vnímatelova — v uměleckém díle projevuje. Byli jsme sice nuceni již v předchozích odstavcích leccos o tomto tématě poznamenat — je však nyní třeba rozboru soustavnějšího.

Vraťme se ještě na okamžik k záměrnosti. Řekli jsme, že při ní jde o významové sjednocení. Dodejme pro větší zřetelnost, že toto významové sjednocení je zcela dynamické; mluvíme-li o něm, nemáme tedy na mysli statický celkový význam, jenž bývá v estetice tradičně označován jako „idea díla“. Nepopíráme ovšem, že některé umělecké směry nebo některá období vývoje mohou stavět dílo tak, aby jeho významová výstavba byla pocítována jako exemplifikace nějaké obecné zásady — naposled prošlo umění takovýmto obdobím v době těsně poválečné — expresionism; tak např. jevištěm prošla tehdy řada her, v nichž jeviště už nebylo „fyzickým prostorem děje, ale především prostorem ideje. Schodiště, pódia a stupně [...] nemají vlastní původ v prostorovém citění, nýbrž vyrůstají spíše z potřeby ideálního členění, ze sklonu k symbolické hierarchii postav [...] Pohyb a rytmus stávají se nejen základními prostředky ideové výstavby, ale i základem nové režijní formy a nového herectví“ — praví o tom kritik; píše se v té době románové vize, jež jsou vlastně romány tezovými a jejichž postavy mají ráz silně alegorický. To vše byl však jen časový proud, a klást otázku „ideje“ vůči jiným formám umění než tato a jí podobné lze jen s jistým násilím. Co však má jako princip významového sjednocení dosah nadčasový, je jednotící sémantická intence, která je pro umění bytostná a působí v něm vždy, v každém uměleckém díle. Nazvali jsme ji (ve studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* i v pojednání *O jazyce básnickém — Kapitoly z české poetiky* 1) „sémantickým gestem“. Tato sémantická intence je dynamická ze dvou důvodů: jednak spíná v jednotu rozpory, „antinomie“, na kterých je osnována významová výstavba díla, jednak probíhá v čase — neboť vnímání každého díla, i výtvarného, je akt (o kterém i experimentálním zkoumáním bylo s dostatek prokázáno, že má časovou rozlohu). Jiný rozdíl mezi „ideou díla“ a sémantickým gestem je ten, že idea je rázu zřejmě obsahového, má určitou významovou kvalitu, kdežto vůči sémantickému gestu je rozdíl mezi obsahem a formou irelevantní: v průběhu svého trvání se sémantické gesto konkrétním obsahem naplňuje, aniž lze říci, že tento obsah přistupuje zvenčí: rodí se prostě v dosahu a oblasti sémantického gesta, které jej hned při zrodu formuje.

Sémantické gesto může tedy být označeno jako konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovaná sémantická intence. Sledujeme-li je v určitém díle, nemůžeme proto je prostě vyslovit, pojmenovat je jeho významovou kvalitou (jak to činívá běžná kritika, mluvíc — s lehkým odstínem nechtěné komičnosti — o tom, že vlastním obsahem díla je např. „výkřik zrození a smrti“); můžeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem seskupují jednotlivé významové prvky díla počínaje nejzevnější „formou“ a konče celými tematickými komplexy (odstavce, akty v dramatech atp.). Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli a nebylo by nesnadno ukázat podrobnějším rozbořem např. novějších analýz a kritik starších děl, že často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje. V tom je divákova aktivita a v tom také záměrnost viděná z jeho, vnímatelského stanoviska.

Vnímatel vkládá tedy do uměleckého díla jistou záměrnost, která je sice navozována záměrnou výstavbou díla (jinak by nebylo vnějšího podnětu k tomu, aby vnímatel k předmětu, který vnímá, zaujal stanovisko jako k estetickému znaku), která dále je kvalitou této výstavby i do značné míry ovlivňována, ale jež přesto, jak jsme právě viděli, má i svou samostatnost a vlastní iniciativnost. Pomocí této záměrnosti spíná vnímatel dílo v jednotu významovou. Všechny složky díla nabízejí se jeho pozornosti: jednotící významové gesto, s kterým k dílu přistupuje, projevuje snahu zahrnout je všechny v svou jednotu. Okolnost, že pro autora některé složky mohly stát mimo záměr, není, jak již ukázáno, nikterak závazná pro vnímatele (jenž o tom, jak autor sám na dílo nazírá, nemusí ani být zpraven). Je ovšem přirozené, že sjednocení neděje se hladce: mezi jednotlivými složkami, resp. mezi významy, jichž jsou nositeli, mohou se objevit rozpory. Leč i tyto rozpory docházejí vyrovnání v záměrnosti, právě proto, že — jak jsme výše poznamenali — záměrnost, sémantické gesto, není statickým, ale dynamickým jednotícím principem. Znovu se nám tedy staví v cestu otázka: nejeví se vnímateli v díle záměrným snad všechno?

Odpověď na ni — podaří-li se nám — dovede nás k samému jádru nezáměrnosti v umění. Řekli jsme právě, že záměrnost je s to překonat rozpory mezi jednotlivými složkami, takže i významový

nesoulad může se jevit záměrným. Tak např. předpokládejme, že jistá složka básně, např. slovník, bude na vnímatele působit jako „nízký“, popř. vulgární, kdežto téma bude jevit významový přízvuk jiný, např. lyricky rozcitlivělý. Je zcela dobře možné, že čtenář dovede vyhledat významovou výslednici těchto dvou rozporných složek (lyrismus *záměrně* přitlumený), je však možné i to, že např. jeho pojetí lyrismu bude do té míry strohé, že se výslednice nedostaví. Co nastane v prvním a v druhém případě? V případě prvním, když vnímatel dovede spojit rozporné složky v syntézu, objeví se jejich protiklad jako *vnitřní* protiklad (jeden z vnitřních protikladů) dané básnické struktury; v případě druhém zůstane protiklad *vně* struktury, vulgární slovník objeví se v rozporu netoliko s lyricky zbarveným tématem, ale s celou výstavbou básně: jedna složka proti všem ostatním jako celku. Vnímatel pak tuto složku, která se postaví proti všem ostatním, pocítí jako záležitost mimouměleckou, a pocity, které v něm budou vyvolány jejím rozporem s ostatními, budou také „mimoumělecké“, tzn. spjaté s dílem nikoli jako znakem, ale jako s věcí. Je možné, ba pravděpodobné, že tyto pocity nebudou nikterak libé — na tom však v dané chvíli nám nezáleží, jisté je, že složka, která se postaví *proti* všem ostatním, bude pocítována jako prvek *nezáměrnosti* v daném díle. Příklad, který jsme zde vylíčili, není fiktivní: měli jsme na mysli případ poezie Nerudovy, zejména mladistvé, jak o ní psal F. X. Šalda ve známé studii *Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy* (*Boje o zítřek*, 2. vyd., 1922, s. 67): „Jsou v Nerudovi strofy a verše, které stály v době svého vzniku na samém ostří smělosti a směšnosti a trásly se v první chvíli na papírových vážkách v nejistotě mezi obojím. Dnes nám uniká cit a smysl toho, dnes cítíme dosti ztěžka již i jejich odvahu: zvítězily, vžily se, staly se majetkem obecnosti, a tím ztratili jsme jich silnou bezprostřednost a můžeme si ji jen představit v reflexi [...] Tak neměly kdysi daleko do směšnosti tyto dvě strofy ze dvou starších básní Nerudových, v nichž je sevřena typická tragika mladé a hrdé duše, zavřené do prázdné a líné doby a dusící se plností vlastního, nepotřebného a nezužitého vnitřního života, a jejichž hořký spád skandovali mnozí z nás ve své době ne-li rty, aspoň srdcem:

Z uzlíčku boty couhají
a mají podšvy silné,

vždyt jsem si na ně kůži dal
z své pýchy neúchylné.

V chladné trávě, v palných snech svých
zas se povyválím,
mysle, jak as rok zas žití
marně prozahálím.

V Šaldových slovech je skvěle vystiženo kolísání mezi záměrností a nezáměrností, které se projevuje v díle dosud nezvyklém a neotřelém: Nerudovy verše „stály v době svého vzniku na samém ostří smělosti a směšnosti a trásly se v první chvíli na papírových vážkách v nejistotě mezi obojím“. „Smělost“ je pocit protikladu záměrného, promítaného dovnitř struktury, „směšnost“ má svůj pramen v nezáměrnosti: protiklad je pocítován *vně* struktury, jako bezděčný. Je-li celkový postoj vnímatelův k dílu řízen úsilím o to, pochopit dílo jako dokonalou významovou jednotu, vyplynulou z jediného záměru, neznamená to tedy ještě, že by se dílo tomuto úsilí beze zbytku poddávalo: je vždy možné, že některá složka díla proti vnímatelovu úsilí vyvine odpor tak radikální, že zůstane úplně *vně* významové jednoty ostatních.

Nezáměrnost, pokud je vnímatelem intenzivně pocítována, působí vždy dojmem hluboké trhliny, rozdvoující dojem z díla. Velmi názorně dosvědčuje to Tomíčková kritika Máchova *Máje*: „[Básník] přiodiv se peřestými květinami, uvrhnul se do vymřelé sopky, anebo snad lépe: jeho báseň jest škvára, která z vymřelé sopky vyhozená mezi květiny padla. V květinách můžeme mítí a máme zalíbení, nikoli ale v chladném mrtvém meteoru, který z rozervaných útrob vyvržen byl. V tomto nenalézáme nic krásného, oživujícího, nic básnického v přísném toho slova smyslu.“ Meteor vyvržený ze sopky — krásné květiny, báseň a protiklad básnictví, tak asi vyjadřuje kritik svůj dojem z toho, co v Máchově díle působilo na něho nebezpečně bezprostředně, jako životní fakt, jako otázka obracející se k člověku přímo, bez prostřednictví estetické znakovosti. Poněkud jinak vystihuje tíž protiklad v své kritice Chmelenský: promítá-li Tomíček nezáměrnost do reflexivní stránky Máchovy básně, vidí ji Chmelenský ve stránce tematické — rozpoltění dojmu z básně, radikální rozeklanost jeho však zůstává táž: „*Máj* — aspoň *mne* — příliš uráží; neboť od oběsence

a anjela tak nepoeticky padlého s nechutí oči obracím. Třebat i pan Mácha dokola krásných květin nasázel, pěkných obrazů v pozlacených rámech navěšel, přece vůně jeho květin a lesk jeho obrazů puch a vyzáblost lotra se klátícího nezahrnou a hnusné kolo a šibenici našemu oku nezakryjí, necht by i v pozadí básník sám se dostavil.“ (Obě kritiky citovány podle *Vybraných spisů K. Sabiny* 2, 1912, s. 88n.) I Chmelenský pocituje tedy v *Máji* rozpor mezi umělecky záměrnými prvky a tím, co působí mimo-umělecky, bezprostředně, „puch a vyzáblost lotra se klátícího“, „hnusné kolo a šibenice“ nejsou pro něho pouhé rekvizity, ale zřejmě mučivá skutečnost.

Je ovšem osudem každé nezáměrnosti, že časem přechází dovnitř umělecké výstavby díla, počne být pocitována jako její součást, stane se záměrností. Případ Nerudův ukazuje to sdostatek jasně a Šalda zřetelně ukazuje, že „dnes nám [u Nerudy] již uniká cit a smysl toho: [Nerudovy verše] zvítězily, vžily se, staly se majetkem obecnosti, a tím ztratili jsme jich silnou *bezprostřednost* a můžeme si ji jen představit v reflexi.“ Jestliže však umělecké dílo přežije dobu svého vzniku, působí-li po nějaké době znovu jako dílo živé — procitne v něm nezáměrnost znovu, neboť právě ona dává pocítit dílo jako fakt bezprostředně naléhavý. Velmi názorný doklad toho podává právě dílo Máchovo. Dlouho po době svého vzniku, téměř sto let od narození svého původce, dráždí *Máj* znovu k posudku tak polemickému, jako kdyby byl dílo nové. Máme na mysli studii J. Kampera *K. H. Mácha z Literatury české 19. století* (díl 3, část první, Praha 1905, s. 24n.).

Na Kampera nepůsobí ovšem jako nezáměrné to, co na Máchově *Máji* dráždilo Chmelenského: mrtvola, popraviště atd., neboť vše to pocítila doba pozdější, pomáchovska, již jen jako romantické rekvizity; není pro něj nezáměrnou ani reflexivní stránka básně, její vyzývavý metafyzický nihilismus, neboť reflexe vplynula časem do básnické výstavby *Máje* a její protiklad k přírodním líčením byl pomáchovskými generacemi pocitován již jen jako básnický účinný kontrast; objevuje se však nezáměrnost nová — neucelenost, útržkovitost tématu, kterou současníci žijící v aktuálním ovzduší romantismu nepocitovali rušivě. Kamper je touto neuceleností upřímně pohoršen: „Vše zde [tj. v *Máji*] je nejasné, mlhavé, vše visí mezi nebem a zemí. Nevíme, zda dívka, na břehu jezera sedící, jíž přítel jejího milence Viléma přináší zprávu, že

druhého dne Vilém bude popraven, poněvadž zabil jejího svůdce, svého otce — měla milostný poměr s Vilémovým otcem či stala-li se jen obětí osudného omylu, náhody nebo úskoku. A zaráží nás, že Jarmila, jak se zdá, nemá tušení, že milenec zabil jejího svůdce, ač již ‚zašel dnes dvacátý den‘, co se s ním setkala naposled. Teprve z úst cizího muže, jenž nadto jí klne, dovídá se o katastrofě. Stejně postava Viléma je nám záhadna [...].“ Výčet nesrovnalostí, porušujících v *Máji* významovou jednotnost tématu, pokračuje u Kampera ještě dále — nám však stačí uvedená ukázka, aby se stalo zřejmým, že nezáměrnost je v *Máji* osmdesát let po jeho vzniku pocitována znovu, avšak jinak a jiná, než byla ona, kterou v *Máji* pocitovali Máchovi vrstevníci. Znovu je cítěna jako element rušivý, to ovšem znamená jen, že je pocitována intenzivně. Zajímavý je tento případ proto, že můžeme sledovat i další vývoj — jak nezáměrnost takto nově Máchovou poezií získaná opět počíná přecházet v záměrnost — jsouc ovšem stále ještě pocitována jako prvek působivý, ale již jako součást básnické struktury samé. Asi dvacet let po Kamperovi najdeme u současného básníka takového pojmání tematické výstavby u Máchy (věta, kterou budeme citovat, týká se tentokrát *Křivokladu*): „Není pochyby o tom, že scéna [z *Křivokladu*] citovaná je od chvíle, kdy je král probuzen odpoledne koňským dusotem a objeví existenci Milady, až do chvíle, kdy vyřkne slova: ‚Dobrou noc — půlnoc!‘ a pohne rukou k žalářní věži, má básnický účinek. Víme rovněž, čím je tento účinek vzbuzen. Nedostatkem příčinně odůvodněné souvislosti jednotlivých prvků, prudkým jejich zhuštěním, jejich překvapivou dramatisací a záměnou [...] Skutečně, celá citovaná scéna má silný snový ráz, vyznačuje se snovým zkreslením. Teprve po přečtení celého *Křivokladu* se nám dostane bezděčně vysvětlení této scény: Kat byl milencem krásné dívky Milady, jež se nám v popsane scéně zjevovala jako fantom, a jeho otec byl lebovočkem posledního Přemyslovce, takže slova ‚Ó králi! dobrou noc!‘ patřila, jak tušíme, když jsme dočtli *Křivoklad*, Přemyslovci katovi, a ne králi Václavu. Tímto vysvětlením se nemění nic na snovém vzhledu scény, kterou jsme se obírali, jako se nemění nic na struktuře snu, když se nám podařilo dodatečně zjistiti, z jakých prvků skutečnosti je složen.“ Nás na tomto výroku zajímá, že v kladném hodnocení objevuje se tu též „nedostatek příčinně odůvodněné souvislosti jednotlivých prvků“, jenž u Máchy dráždil Kampera,

ba dokonce i nezáměrnost tohoto postupu je zdůrazněna, tentokrát ovšem je interpretována jako důsledek podvědomých psychických pochodů autorových.

Příklady, které jsme uvedli, poučily nás, že nezáměrnost, nazíráme-li na ni ze stanoviska vnímatelova, objevuje se jako pocit rozdvojení v dojmu, kterým dílo působí, pocit, jehož objektivním podkladem je nemožnost významového sjednocení jisté složky s celkem struktury díla. Zejména zřetelně vysvitlo to na příkladě z poezie Nerudovy, jak ji (ze stanoviska vnímatelského) interpretuje Šalda; i u Máchy, interpretovaného soudobými kritiky, jde v podstatě o zjev podobného rázu: jisté tematické prvky zdály se současníkům neslučitelnými s tematickými prvky jinými; v případě pozdějšího pojmání Máchova díla (Kamper atd.) projevuje se významová neslučitelnost mezi vysloveným a nevysloveným významem.⁹⁾ Šaldova interpretace Nerudy ukázala velmi zřetelně, jak nezáměrnost směřuje k tomu, přejít v záměrnost, jak složka ze struktury vyřazená směřuje k tomu, aby se stala její součástí. Na dvojitým postupným pojmání nezáměrnosti v díle Máchově (vlastně na jejím obnovení v jiné podobě) ukázalo se, že nezáměrnost viděná ze stanoviska vnímatelova není v díle zakotvena nikterak jednoznačně a neproměnně: postupem času mohou se jako nezáměrné objevovat složky různé. Z toho plyne, co jsme ostatně již

9) Dvojitost významu vysloveného a nevysloveného je obecná vlastnost významové výstavby netoliko básnického díla, ale každého jazykového projevu vůbec. Podíl nevysloveného významu na významové výstavbě projevu může ovšem být různý (tak např. vyjadřování vědecké dbá zpravidla toho, aby byl co nejmenší, kdežto naopak značný bývá podíl nevysloveného významu na běžném rozhovoru; někdy se dokonce i mimo básnictví nevysloveného významu záměrně využívá, tak např. v dohovorech rázu diplomatického a jim podobných). Také vztah mezi významem nevysloveným a vysloveným bývá velmi různý: jednou zapadá nevyslovený význam do kontextu významu vysloveného téměř úplně, jindy je od tohoto kontextu oddálen, popř. vytváří si svůj kontext zvláštní, probíhající samostatně vedle kontextu významu vysloveného a stýkající se s ním jen v některých bodech, jež jedině mohou pozorného posluchače na přítomnost nevysloveného kontextu upozornit, aniž však jej informují o průběhu tohoto nevysloveného kontextu. Básnictví může vztahu mezi vysloveným a nevysloveným významem využívat velmi vydatně k účelům své záměrnosti (velmi důsledně činil tak např. symbolismus), ale nevyslovený význam může také, jak jsme uviděli na případě Máchova díla, působit na vnímatele — v protikladu k záměrnému významu vyslovenému — jako nezáměrný.

opětovaně zdůraznili, že mezi nezáměrností viděnou ze stanoviska autorova (ať již šlo o nezáměrnost skutečnou nebo o nezáměrnost úmyslně pro vnímatele autorem do díla vloženu) není nikterak vztah přímý a neproměnný a že také ustrojení díla, třebaže vždy z něho bude vnímatel záměrnost i nezáměrnost vycitovat, připouští po této stránce pojmání různé.

Na dvojí různé nezáměrnosti pocítované postupně různými generacemi v díle Máchově ukázalo se nám, že nezáměrnost, přestože ji vnímatel postřehuje v *díle* jako podmíněnou, objektivně danou ve výstavbě díla, není touto výstavbou předurčena jednoznačně; tím méně pak je možné předpokládat, že co se jeví nezáměrným v díle, bylo nezáměrným pro autora.

Všechny příklady nezáměrnosti, které jsme dosud uvedli, týkaly se děl, která přežila dobu svého vzniku, tedy trvalých hodnot — viděli jsme však zároveň, že prvky pocítované v nich jako nezáměrné byly často hodnoceny záporně. Vzniká tedy otázka, je-li nezáměrnost účinku díla na škodu či na prospěch a jaký vůbec je její poměr k umělecké hodnotě. Pokud stojíme na stanovisku, že vlastním úkolem umění je vzbuzovat estetickou libost, není sporu o tom, že nezáměrnost se nám bude jevit činitelem záporným, estetickou libost porušujícím, neboť libost vyplývá z dojmu všestranné jednoty díla, pokud možná nerušené; prvek nelibosti vnáší do samé struktury díla nutně již protiklady v ní samé obsažené — tím spíše ovšem protiklady, které porušují samu zásadní jednotnost struktury (a významové výstavby), stavějící jednu složku proti všem ostatním. Tím vysvětlíme si také odpor vnímatelů, kterým jsou provázeny případy nezahalené (a ještě neotřelé) nezáměrnosti v umění. Bylo však již častěji poukázáno k tomu, že estetická nelibost není fakt mimoestetický — tím je toliko estetická indiference —, a také k tomu, že estetická nelibost je důležitý dialektický protiklad estetické libosti a v podstatě vsudyprítomná složka estetického účinku. Dodejme pak dále, že při nezáměrnosti je nelibost vlastně jen průvodním zjevem okolnosti, že v dojmu z díla zápasí s city poutajícími se k uměleckému dílu jakožto znaku (s tzv. city estetickými) city „reální“, tj. takové, jakými je na člověka s to zapůsobit jen skutečnost bezprostřední, ta, vůči níž člověk je zvyklý jednat přímo a také přímo jí být ovlivňován.

A zde se ocitáme u vlastního jádra otázky po podstatě, nebo spíše po účinnosti nezáměrnosti jako činitele vnímání uměleckého

díla: bezprostřednost, kterou působí na vnímatele složky, jež jsou mimo jednotu díla, činí z díla uměleckého, autonomního znaku, zároveň i bezprostřední realitu, věc. Jakožto autonomní znak vznáší se dílo nad skutečností: vstupuje k ní ve vztah toliko jako celek, obrazně: každé umělecké dílo je pro vnímatele metaforickým zobrazením skutečnosti, i jako celku, i kterékoli ze skutečností, jím zažitých. Vnímatel je si při faktech a příbězích uměleckým dílem zobrazených vždy vědom, že „jde o city přechodné, že svět ‚vlastně‘ je takový, jak jej zná nezávisle na takovém zážitku, že to (co zažívá v uměleckém díle), byť sebekrásnější, je a zůstane krásným snem“ (F. Weinhandl, *Über das aufschliessende Symbol*, Berlin 1929, s. 17). Zde, v této zásadní „neskutečnosti“ uměleckého díla, mají svůj původ estetické teorie o umění jakožto iluzi (K. Lange) a lži (Paulhan). Není bez významu, že tyto teorie zdůrazňují právě znakovost a sjednocenost uměleckého díla. Tak např. praví Paulhan: „Zaujmout umělecký postoj k nějaké věci [...] znamená izolovat ji od světa skutečného, přeradit ji do jakéhosi světa imaginárního a fiktivního, přehlížeje přitom mlčky nebo výslovně její vlastnosti reální, jakož i účel, ke kterému byla zhotovena a k němuž je jí zpravidla užíváno; znamená to hodnotit ji pro krásu, a ne pro užitečnost nebo pravdivost [...] Je možno zaujmout umělecký postoj k lokomotivě. Pak nevyužíváme její rychlosti a síly k jízdě za svými záležitostmi nebo k pozorování krajiny, ale soustředíme pozornost na fungování jejího mechanismu, kotlů, pák a jejích kol, jejího ohniště a uhlí; přihlídneme k sestavě a vzájemné závislosti jejích součástí, ke speciální činnosti každé z nich, k jejich konvergenci a systematickému uspořádání; postřehneme účelnou jednotu celku, dlouhou a těžkou řadu vagónů, které lokomotiva táhne, a zároveň pochopíme její sociální funkci [...]; stane se pro nás symbolem celé jisté lidské civilizace [...] Budeme-li takto pozorovat celý takto utvářený systém z jeho vlastního stanoviska, aniž přitom budeme myslet na to, jak bychom ho užili pro své potřeby nebo jak bychom se z něho poučili, získali pravdivé poznatky, budeme-li se prostě obdivovat jeho vnitřní harmonii a osobitě kráse, budeme myslet a cítit umělecky“ (*Mensonge de l'art*, 1907, s. 75).

V této souvislosti je třeba zmínit se i o teoriích, které budovaly své pojetí estetická a umění na citech. Cit, ačkoli je velmi viditelnou stránkou estetického postoje, zejména vnímátele, je

na druhé straně právě nejprímější a nejbezprostřednější reakcí člověka na skutečnost. Proto při budování teorie estetická na citech vznikají obtíže dané potřebou smířit nějakým způsobem estetickou „neinteresovanost“ (vyplývající právě ze znakového rázu uměleckého díla) se *zaujetím*, jež je typické pro cit. Dálo se to takovým způsobem, že city „estetické“ ve vlastním slova smyslu byly prohlašovány za city poutající se k představám na rozdíl od citů „vážných“ (Ernstgefühle), spjatých se skutečností: „Estetický stav subjektu je v podstatě cit (libý nebo nelibý) spjatý s názorným představováním, a to tak, že toto představování tvoří psychický předpoklad citu. Estetické city jsou city představové (Vorstellungsgefühle),“ praví o tom jeden z hlavních představitelů psychologické estetiky, vybudované na citech, St. Witasek ve spise *Grundzüge der allgemeinen Ästhetik* (Leipzig 1904, s. 181). Jiní teoretikové mluví dokonce o „citech iluzivních“ nebo „iluzích citů“, totiž pouhých „představách citů“, nebo o citech „pojmových“ (Begriffsgefühle) (K. Lange, c. d. 1, s. 97 a 103n.); jiní opět snaží se rozřešit obtíž pojmem citů „technických“ (tj. takových, jež se vízí k umělecké výstavbě díla), jež prohlašují za vlastní podstatu estetická. Pro nás je zajímavé vidět, jak i tyto teorie budující pojetí estetická na emocích zdůrazňují propast mezi uměleckým dílem a skutečností.

Necitovali jsme názory estetického iluzionismu a emocionalismu proto, abychom je přijímali nebo kritizovali jejich oprávněnost. Měly nám být — při vši dnes již zcela zjevné své jednostrannosti — jen dokladem toho, že umělecké dílo v té míře, v jaké je vnímáme jako autonomní estetický znak, jeví se nám odtrženým od *přímého* styku se skutečností, a to netoliko se skutečností vnější, ale i — a především — se skutečností duševního života vnímátele — odtud „imaginární a fiktivní svět“ u Paulhana, „Scheingefühle“ u Witaska. Tím však není vyčerpána celá rozloha umění, celá mohutnost a naléhavost jeho působení. To cítí i sami estetické iluzionismu: „I umění nejidealističtější a nejabstraktnější je často rušeno prvky skutečnými a lidskými. Symfonie vzbuzuje smutek i veselost, lásku nebo zoufalství. Není to ovšem nejvyšší úkol umění, ale projevuje se tak naše přirozenost“ — praví o tom Paulhan (s. 99). A jinde týž autor: „Nesmíme očekávat, že nám umění podá život absolutně harmonický; někdy dokonce život, jak se jeví v umění, bude méně harmonický než život skutečný;

v jistých okamžicích však právě tento život bude lépe odpovídat potlačovaným potřebám, v dané chvíli značně živým“ (l. c. 110). Zde je velmi bystře vystižena oscilace uměleckého díla mezi znakovostí a „realností“, mezi zprostředkovaným a bezprostředním jeho působením. Je ovšem třeba podrobnějšího rozboru této „realnosti“. Je především jasné, že zde nejde o záležitost přesnějšího či méně přesného, konkrétnějšího či méně konkrétního, „ideálního“ či „realistického“ *zobrazení* skutečnosti, nýbrž, jak již naznačeno, o vztah díla k duševnímu životu vnímatelovu. Také již je jasné, že podkladem znakového působení uměleckého díla je jeho významové sjednocení, podkladem pak jeho „realnosti“, bezprostřednosti to, co se v uměleckém díle tomuto sjednocení vzpírá, jinými slovy to, co je v něm pocítováno jako nezáměrné. Jen nezáměrnost je s to učinit dílo v očích vnímatelových tak záhadným, jako je záhadný předmět, jehož určení neznáme; jen nezáměrnost svým odporem k významovému sjednocení dovede podráždit vnímatelovu aktivitu; jen nezáměrnost, jež svou neusměrňeností otvírá cestu nejrozmanitějším asociacím, může při styku vnímatele s dílem uvést v pohyb celou vnímatelovu životní zkušenost, všechny vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy osobnosti. A tím vším zapojuje nezáměrnost umělecké dílo do okruhu životních zájmů vnímatelových, dodává dílu pro vnímatele naléhavosti, jaké by nemohl dosáti pouhý znak, za jehož každým rysem by vnímatel pocítoval záměr někoho jiného než on sám. Jeví-li se umění člověku vždy znovu novým a nebývalým, je toho hlavním původcem nezáměrnost v díle pocítovaná. Obnovuje se ovšem s každou novou uměleckou generací, s každou uměleckou osobností, ba do jisté míry i s každým novým dílem také záměrnost. Víme však ze zkoumání dnešní teorie umění již sdostatek určitě, že přes toto neustálé obnovování není obnova záměrnosti v umění nikdy naprosto neočekávaná a nepředurčená: umělecká struktura vyvíjí se v řadě nepřetržitě, a každá nová její etapa je jen reakcí na etapu předchozí, jejím *částečným* přetvořením. Nezáměrnost se nevyvíjí ve viditelné souvislosti: *vzniká* vždy znovu při nesouladu struktury s celkovým uspořádáním artefaktu, který v daném okamžiku je této struktury nositelem. Dovolávají-li se nové umělecké směry jakéhokoli druhu — třeba velmi „nerealistické“ — při svém boji proti směrům dosavadním toho, že v umění obnovují pocit skutečnosti, o který je umění ochuzováno směry staršími, dovolá-

vají se vlastně toho, že oživují nezáměrnost, které je zapotřebí k tomu, má-li umělecké dílo být pocítáno jako záležitost životního dosahu.

Mohlo by se ovšem zdát nápadné, že nezáměrnost — o které tvrdíme, že její pomocí navazuje dílo svůj dotyk se skutečností, vlastně stává se součástí skutečnosti — bývá, jak z příkladů výše uvedených je zjevno, často hodnocena negativně; to, co v díle na vnímatele působí jako porušující významovou jednotu díla, bývá odsuzováno. Jak je tedy možné, aby nezáměrnost byla pokládána za podstatnou složku dojmu, kterým umělecké dílo na vnímatele působí? Nesmíme především zapomenout, že jako činitel rušivý objevuje se nezáměrnost toliko ze stanoviska jistého pojmání umění, jež se vyvinulo zejména počínaje renesancí a jež svého vrcholu dosáhlo zejména v 19. stol.: takového pojetí totiž, kterému významové sjednocení je základním měřítkem hodnocení uměleckého díla. Středověké umění se v této věci chovalo zcela jinak — lépe řečeno: poměr vnímatelův k němu byl zcela jiný. Na doklad uveďme drobnou, ale charakteristickou poznámku, jež ve Vilikovského *Próze z doby Karla IV.* (1938, s. 256) doprovází *Život sv. Simeona* (povídka ze *Životů sv. Otců*): „V českém překladu [této povídky] schází podrobnější vylíčení Simeonova pobytu v klášteře a útrap, jež tam musel snášeti, kterými je v latinském textu motivován jeho útek z klášteře i úzkost opatova o něho; je zajímavé, že žádnému z opisovačů — a patrně ani čtenářů — pěti staročeských rukopisů tento nedostatek motivace nevadil.“ Jde tedy o porušení významové jednoty nejzásadnější, o rozrušení jednoty tématu (porušení tohoto druhu jsme výše vyložili jako neúměrnost vztahu mezi významem vysloveným a nevysloveným), a toto porušení přijímají opisovači jeden po druhém, s nimi pak patrně i čtenáři, jako věc samozřejmou. Také v lidovém básnictví je porušování významové jednoty běžným zjevem: tak v lidové písni se vedle sebe velmi často najdou strofy, z nichž jedna touž věc nebo osobu velebí, a druhá o ní mluví s výsměchem; komika i vážnost narážejí zde na sebe leckdy do té míry zblízka a bez přechodu, že úhrnné stanovisko písně jako celku může vůbec zůstat nejasným; vnímateli písně zjevně tyto náhlé významové přeskoky nevadí, ba spíš jejich neočekávanost (zvýšená možnost stálých improvizací obměn písně) svazuje píseň při přednesu s reální situací: je-li píseň zpěvákem adresována určité

přítomné osobě (tak např. sólové písně při tanečních zábavách, písně tvořící součást obřadů), může nenadálá změna hodnocení velmi účinně tuto osobu — v dobrém či ve zlém — zasáhnout. Připomeňme si konečně pestré míšení nesourodých slohových prvků v lidovém umění, neúměrnost jednotlivých součástí v lidovém zobrazení malířském a sochařském (Šourek — tak např. i neúměrná vzájemná velikost a důraznost jednotlivých částí postavy, ba i obličej v lidových obrázcích a plastikách). To vše působí na vnímatele jako významová nejednotnost díla, jako nezáměrnost, a bývalo jako neumělost odsuzováno těmi, kdo na lidové umění nazírali ze stanoviska umění vysokého — pro adekvátní vnímání lidového umění tvoří však tato nezáměrnost integrující součást dojmu. Je tedy, jak zřejmo, nezáměrnost prvkem negativním jen pro ono vnímání umění, jakému jsme navyklí, a to ještě, jak hned uvidíme, jen *zdánlivě* negativním.

Viděli jsme totiž na příkladech výše uvedených, ať šlo o Racina, ať o Máchu, že to, co současníci vytýkali jako „chybu“, přešlo později v samozřejmou složku účinu díla (jakmile složka, která se stavěla proti ostatním, vzpírajíc se s nimi vstoupit v jednotu, octla se pro vnímatele *uvnitř* výstavby díla). A není jistě příliš odvážné tvrdit, že právě odpor, který nezáměrnost intenzivně pocitována budila ve vnímатели, může být svědectvím, že dílo působilo na vnímatele živě, že bylo pocitováno jako cosi bezprostřednějšího než jen pouhý znak. K tomu, abychom toto připustili, stačí uvědomit si, že estetická libost není nikterak jediným a bezvýhradným příznakem estetická, že teprve dialektické sepětí libosti s ne-libostí dodává i uměleckému zážitku plnosti.

Po všem, co bylo o nezáměrnosti řečeno, mohlo by vzniknout domněnka, že nezáměrnost (viděnou ovšem ze stanoviska vnímatele, nikoli původcova) pokládáme za cosi závažnějšího a pro umění podstatnějšího než záměrnost, že spatřujeme v ní důvod, proč umělecké dílo na vnímatele působí s bezprostřední naléhavostí, chceme dokonce prohlašovat nezáměrný prvek v dojmu z uměleckého díla za cosi žádoucnějšího než moment významového sjednocení, a tedy záměrnosti. To by ovšem byl omyl, ke kterému by náš výklad dal podnět snad jen bezděky tím, že v polemice proti běžnému pojmání postavil nezáměrnost do světla příliš intenzivního. Je třeba s důrazem ještě jednou upozornit na základní tvrzení, z kterého jsme vyšli, že totiž umělecké dílo samou

svou podstatou je znak, a to znak autonomní, při kterém pozornost je upjata ke vnitřnímu jeho uspořádání. Toto uspořádání je ovšem *záměrné* jak ze stanoviska původcova, tak ze stanoviska vnímatele, a záměrnost je proto základní, řekněme: bezpříznaký činitel dojmu, kterým umělecké dílo působí. Nezáměrnost je pocitována teprve na jejím pozadí: pocit nezáměrnosti může pro vnímatele vzniknout teprve tehdy, stavějí-li se překážky v cestu jeho úsilí po významovém sjednocení díla. Řekli jsme, tuším, že tím, co je v něm nezáměrné, připomíná umělecké dílo přírodní, člověkem nezpracovanou skutečnost; je však třeba dodat, že v opravdové přírodní skutečnosti, např. úlomku kamene, skalním útvaru, nápadné formě větve nebo kořene stromu atp., můžeme pocítit nezáměrnost jako aktivní sílu, působící na naše city a představové asociace teprve tehdy, přistoupíme-li k takovéto skutečnosti s úsilím pojmout ji jako znak jednotného smyslu (tj. významově sjednocený). Názorným dokladem toho jsou tzv. mandragory, útvary kořenů, při nichž bývalo navození tendence k významovému sjednocení napomáháno tak, že aspoň zčásti — byť malé — byly umělým zásahem „dotvářeny“: dosahovalo se tak zvláštních artefaktů, které — podržující nahodilost přírodní skutečnosti, a tedy převažující významovou nesjednocenost svého vzhledu, nutily přesto vnímatele, aby je pojímal jako zobrazení lidských postav, tedy jako znaky.

Nezáměrnost je tedy průvodním zjevem záměrnosti, ba bylo by lze říci, že je vlastně i ona jistým druhem záměrnosti: dojem nezáměrnosti vzniká u vnímatele tam a tehdy, když úsilí o významově sjednocené pochopení díla, o shrnutí celého artefaktu uměleckého v jediný a jednotný smysl ztroskotává. Záměrnost a nezáměrnost, třebaže jsou ve stálém dialektickém napětí, jsou v podstatě jedno; mechanickým — ne již dialektickým — protikladem jich *obou* je pak sémantická indiference, o níž by bylo možno mluvit tehdy, je-li některá část nebo složka díla vnímатели lhostejná, je-li mimo okruh úsilí o významové sjednocení.¹⁰⁾

10) Tež např. může pro vnímatele obrazu být tímto způsobem indiferentní rám, který dílo odděluje od okolní plochy stěny — jsou ovšem vedle toho případy, kdy rám je v okruhu významové výstavby díla; tuto dvojílost dobře ilustrují případy, časté např. v nizozemském malířství, kdy tabulový obraz má dvojitý rám: jeden malovaný, jenž tvoří součást obrazu, druhý plastický, jímž je deska obrazová orámována; avšak i „skutečný“ rám — zpravidla vzhledem k významové výstavbě

Podrobnějším osvětlením úzké souvztažnosti mezi záměrností a nezáměrností v umění je snad odstraněno možné nedorozumění o poměrné závažnosti obou těchto činitelů dojmu z uměleckého díla. Sluší ovšem ještě dodat, že právě pro svou dialektičnost je vztah mezi účastí záměrnosti a nezáměrnosti na dojmu z uměleckého díla velmi proměnlivý během konkrétního vývoje umění a podroben častému kolísání: jednou se klade větší důraz na záměrnost, jindy se opět silněji zdůrazňuje nezáměrnost. To je ovšem řečeno jen velmi schematicky: vztahy mezi obojím mohou být velmi rozmanité, neboť nezáleží jen na kvantitativním převážování jednoho nebo druhého, nýbrž i na kvalitativních odstínech, které při tom záměrnost a nezáměrnost přijímají. Bohatství těchto odstínů je ovšem vlastně nevyčerpatelné; podrobnější zkoumání mohlo by je ovšem pravděpodobně seskupit v obecnější typy. Tak např. může záměrnost jednou klást důraz na významové sjednocení co nejhladší, vylučující nebo zastírající co možná všechny rozpory (jako v období klasicismu), jindy naopak uplatňovat se jako síla překonávající rozpory zjevné a zdůrazněné (umění po první světové válce); nezáměrnost může jednou být osnována na nepředvídaných významových asociacích, jindy na příkrých zvratech hodnocení atp. Je přirozené, že také vzájemný vztah záměrnosti a nezáměrnosti je jiný při každé proměně aspektu jednoho z těchto činitelů, nebo dokonce obou.

Nakonec je třeba zmínit se ještě o dalším možném nedorozumění, týkajícím se tentokrát vztahu mezi otázkou nezáměrnosti v uměleckém díle a otázkou mimoestetických funkcí umění. Ježto v průběhu této studie byla záměrnost častokrátě líčena jako zjev úzce spřízněný s estetickou účinností díla a nezáměrnost naopak jako spoj uměleckého díla se skutečností, mohla by snad vzniknout záměna problému nezáměrnosti s problémem mimoestetických funkcí, nebo snad dokonce ztotožnění obou těchto problémů. Takový však daleko nebyl náš úmysl. Mimoestetické funkce umění — zejména ovšem funkce praktická v nejrůznějších svých odstínech — míří ovšem ke skutečnosti, která je mimo dílo, vedou dílo k tomu, aby na ni působilo, avšak z díla samého nečiní ještě

obrazu indiferentní — může se stát její součástí; srov. případy — nikoli řídké — kdy v secesním malířství malba nějakým způsobem (ať malbou, ať řezbou) na rámu pokračuje, kdy přesahuje vlastní obrazovou plochu.

proto bezprostřední skutečnost, nýbrž zachovávají jeho znakový ráz. Mimoestetické funkce vykonává dílo jakožto znak, ba dokonce stává se vlivem vyjádřené a jednosměrné mimoestetické funkce jednoznačnějším, než je jako znak čistě estetický. Mimoestetické funkce vstupují ovšem v protiklady s funkcí estetickou, ale nikoli s významovým sjednocením díla: důkazem toho je okolnost, že viditelné přizpůsobení díla některé mimoestetické funkci může se stát integrující součástí estetické a také významové výstavby díla. Protiklad záměrnosti s nezáměrností je tedy cosi zcela jiného než protiklad mimoestetických funkcí s estetickou. Mimoestetická funkce může se ovšem stát i součástí nezáměrnosti pocítované v uměleckém díle, ale jen tehdy, kdyby se vnímateli jevila jako cosi nesjednotitelného s ostatní významovou výstavbou díla — náběhem k takovéto nezáměrnosti mimoestetické funkce (viděné ovšem ze stanoviska vnímatelova) jsou např. v české literatuře povídky Františka Pravdy, jejichž moralizující tendenci pocítuje čtenář jako cosi cizího vedle objektivizujícího rázu vyprávění a charakteristiky: „V celé své literární činnosti jeví se František Pravda jednak katolickým autorem kalendářovým, exhortátorem v novele a praktickým teologem v beletrii, důrazným moralistou, zaujatým vychovatelem lidu; jednak jej vyznačuje hluboká záliba pro charakterní kresbu rázovitých figur prstonárodních, britký smysl pro svěbytnost venkovského lidu, jež líčí s jímavým primitivismem a s epickou šíří“ — praví o Pravdovi A. Novák (v *Literatuře* 19. st. 3, s. 124). Mimoestetické funkce stávají se tedy součástí nezáměrnosti jen někdy — zásadní příbuznost mezi nimi a nezáměrností v uměleckém díle není však žádná.

Vysvětlením možných nedorozumění, ke kterým by mohly zavdat podnět některé formulace naší studie, které za účelem zřetelnosti výkladu poněkud zjednodušují příliš složitý stav věcí, dospěli jsme ke konci své studie. Nehodláme však uzavřít ji, jak bývá zvykem, resumováním základních tezí, resumováním, jež by radikálním zjednodušením dalším mohlo přivodit zjednodušení nové. Jsme si však vědomi, že základní tvrzení této studie vedou k některým důsledkům, jež se dosti liší od obecně přijatých mínění, a chtěli bychom proto — na místě resumování — hlavní z těchto důsledků výslovně formulovat:

1. Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí

bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto *věc* je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného. Záměrnost dává pocítit dílo jako znak, nezáměrnost jako věc — je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomií umění. Pouhá záměrnost k pochopení uměleckého díla v jeho plnosti nepostačí a nestačí také k pochopení vývoje, neboť právě ve vývoji se hranice mezi záměrností a nezáměrností stále posouvá. Pojem deformace, pokud se jí má nezáměrnost redukovat na záměrnost, zastírá skutečný stav věcí.

2. Záměrnost a nezáměrnost jsou jevy sémantické, nikoli psychologické: významové sjednocení díla a popření tohoto sjednocení. Skutečně strukturální rozbor uměleckého díla je proto sémantický; sémantický rozbor pak týká se všech složek díla, „obsahových“ i „formálních“. Nesmí však přihlížet jen k síle, která jednotlivé složky díla jednotí v celkový smysl, nýbrž i k opačné, té, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu. Sémantický rozbor není tedy synonymní s rozborem formálním, třebaže i on zabývá se vnitřní výstavbou díla, nikoli tím, co je vně díla: psychickými předpoklady, z nichž dílo vzešlo (dispozice autorovy, struktura jeho osobnosti, zážitek). Při vši své objektivnosti, *ne*psychologičnosti je však sémantický rozbor schopen navázat mnohem bezprostřednější spojení s psychologickým zkoumáním než rozbor „obsahový“ nebo „formální“.

(1943)

Navázat aktivní spojení diváka s jevištěm je jedna z důležitých a různými způsoby řešených otázek divadla. Řešení její spočívá ovšem do značné míry v rukou divadla samého, jeho režiséra a herců. Tito činitelé se také již mnohonásobně pokoušeli „vtáhnout“ nějakým způsobem diváka do hry; došli k výsledkům zajímavým a cenným umělecky, avšak většinou málo účinným ve směru, o který šlo. Je ovšem ještě druhá strana v divadle: hlediště a diváci v něm sedící, tedy právě ti, kdo mají být probuzeni k aktivitě. I o nich bylo uvažováno, většinou však nikoli jako o konkrétním společenství lidí navštěvujících to a to divadlo, ale jako o představitelích společenského celku: otázka pak převedena na otázku vztahu mezi divadlem a společností. Jsou s dostatek známy hlubokomyslné, ale prakticky málo plodné úvahy o tom, že nezbytným předpokladem intenzivního styku a plného dorozumění mezi divadlem a společností je spontánní jednota světového názoru a cítění náboženského i mravního; příklady: staré Řecko, středověk atd. V divadle, zvláště dnešním, však nesedí celá společnost té oné doby, toho onoho národa, nýbrž publikum, tj. společenství sociálně často po mnohých stránkách velmi různorodé (nemysleme jen na společenské vrstvy, ale i na stavy, věk atd.), zato však spjaté navzájem poutem vnímavosti pro divadelní umění. Publikum je vždy prostředníkem mezi uměním a společností jako celkem: také básnictví, malířství, hudba a ostatní umění potřebují publika, tj. souboru jedinců s vrozenou i získanou schopností zaujímat estetický poměr právě k onomu materiálu, s kterým dané umění pracuje. (Porozumění pro jistý materiál není nikterak

obecné a zřídka je jedinec, byť esteticky sebevnímavější, schopen být současně členem publika umění všech: smysl pro estetickou účinnost slova není nutně spojen se smyslem pro umělecké působení barvy, tónu atd.) „Divadelní publikum“ vůbec je však pojem ještě příliš široký a poměrně abstraktní: každé divadlo, a zejména právě divadlo vyhraněného uměleckého směru, má své obecnstvo vlastní, které zná uměleckou tvářnost tohoto divadla, provází herce ze hry do hry, z role do role atd. A tato okolnost je důležitým předpokladem aktivního vztahu publika k divadlu; od ní vede jedna z nejschůdnějších cest ke „vtažení diváka do hry“. Záleží na uměleckých intencích režiséra, chce-li odstranit hmotné rozmezí mezi scénou a hledištěm; i tehdy však, zůstává-li toto rozmezí zachováno, je vztah mezi divadlem a diváctvem oboustranně aktivní, přijímá-li publikum nenuceně a dopodrobna umělecké konvence, na kterých divadlo, a to právě dané divadlo buduje svůj výkon. Jen v takovém případě lze očekávat, že reakce publika na jevištní akci stane se sama rovněž aktivní silou, která mlčky, ale účinně se včlení do samého divadelního výkonu: je s dostatek známo, jak citlivě reaguje jeviště na pochopení a náladu vznášející se nad tichým hledištěm.

Pokus Kruhu přátel D 41 přiblížit obecnstvu základy divadla cyklem přednášek, z nichž většinu prosloví sami umělci v D 41 činní, zdá se proto dobrým počátkem cesty publika k divadlu: na jevišti může být umělecký záměr jen ztělesněn, nikoli výslovně vložten; celá práce o jeho zrodu zůstává diváku skryta — a přece vědomost o ní mohla by mu pochopení podstatně usnadnit. Představení samo je celek již příliš jednolitý a není snadno vníknout do jeho stavby, uvidět je zevnitř. Při představení zdá se zcela přirozené, že to ono slovo textu je vysloveno jistým způsobem, doprovázeno jistým gestem, že se jeho účinek projeví jistým způsobem v mimice, gestech a pohybech ostatních herců atd. Při zkouškách viděl by však divák, že spojení slova s gestem atd. je výsledek záměrného výběru z mnoha různých možností, že žádná složka divadla nevyplývá automaticky z jiné, že divadelní výkon je výstavba velmi složitá i nebezpečně pohyblivá. Bude-li o zrodu divadelního výkonu poučen těmi, kdo se divadelní práce denně aktivně účastní, dovede si i sám pro sebe najít místo v jevištním výkonu, který jen zdánlivě je svým průběhem omezen na jeviště, ve skutečnosti však vždy vyplňuje divadlo celé.

Pořadatelé tohoto cyklu uznali za vhodné, aby v něm bylo řečeno několik slov i o teorii divadla. Nemůže ovšem ani zdaleka být zde podán systematický výklad celé její problematiky a není ho také ani zapotřebí.

Úkol teoretikův je zde jediný: ukázat několika poznámkami a příklady, že divadlo přes všechnu hmotnou hmatatelnost svých prostředků (budova, stroje, dekorace, rekvizity, množství personálu) je jen podkladem nehmotné souhry sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí, do souhry, kterou nazýváme jevištním výkonem, představením. Teoretické předpoklady k takovému pohledu na divadlo jsou dány v dnešní teorii divadla, a to právě v české divadelní teorii. Česká teorie divadla bývá předmětem mnohých kritik, oprávněných z jisté, pokud jde o výčet úkolů, které mají být splněny — nebylo by však spravedlivé kritizovat nepříznivě i její minulost. Mám na mysli především *jedno* z děl posledních let, Zichovu *Estetiku dramatického umění*: zde bylo již divadlo pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrůzněná vzájemnými napětími a jako soubor znaků i významů. Ze stejného pojetí divadla vycházejí i teoretické práce Bogatyrevovy, Honzlovy, E. F. Buriana a několika mladších pracovníků.

I generace před Zichem však přispěla platně k poznání podstaty divadla — stačí vzpomenout dvou nedávno odešlých kritiků divadelních: Jindřicha Vodáka a Václava Tilleho. Prožili v době svého uzrávání mohutné vření přerodu, zblízka často až chaotické, kterým procházelo evropské divadlo od posledních desetiletí minulého století a jež vlastně podnes není ukončeno. U nás bylo zneklidnění divadelního vývoje o to silnější, že k nám zaléhaly a mísily se zde nárazy z několika zemí najednou, zejména z Německa, z Francie a z Ruska. Je jisté, že tato překotnost měla i své záporné následky: nedořešená a plně neprožitá pojetí opouštěna pro jiná, novější, různá pojetí se umělecky „nečistě“ směšovala, přejímaly se leckdy jen vnější příznaky jistého chápání divadla, nikoli však vlastní jeho podstata atd. Byl tu však i klad, a to právě ten, že se zostrila vnímavost pro mnohonásobnou složitost divadla i pro vzájemné vyvažování jeho složek. Čteme-li Tilleho *Divadelní vzpomínky*, nezastihneme kritika v rozpacích před žádným divadelním projevem, ať referuje o divadle francouzském, ruském,

německém či japonském, ať se ocitne před útvarem, kde převládá herec, či před jiným, kde hlavní těžiště hry je v scénické úpravě, či konečně před třetím, jehož nositelem je režisér; dovede přesně odlišit herecký systém pracující hlavně s gestem od hereckého systému neseného deklamací; postihne téměř nevnímání hranici, na které gesto přechází v mimiku, atd. Tato kultivovaná vnímavost připravila již cestu mysliteli, který měl české divadelní vědě podat první příklad soustavného a filozoficky důsledného promyšlení základů divadla, právě O. Zichovi. Je důležité uvědomit si, že tato cesta byla připravena domácím vývojem umělecké praxe i teorie, vývojem, který měl netoliko nevýhody té okolnosti, že se dál u malého národa zaplaveného vlivy národů velkých, ale i její výhody: příliš velké množství vlivů se nakonec navzájem vyváží a praxe i teorie byla tím vyvážena z jednostranné poplatnosti. Právě-li přísloví o člověku, že mívá zpravidla všechny nectnosti příslušející ke ctnostem, jimiž je obdařen, platívá o českém člověku leckdy opak: že dovede najít přednosti náležející k nevýhodám, kterými je stížen.

Obraťme se však nyní k vlastnímu tématu. Mluvili jsme o složitosti divadla, a je proto třeba především ukázat, v čem záleží. Vyjděme od tvrzení obecně známého: již od dob Richarda Wagnera říká se, že divadlo je vlastně celý soubor umění. Taková byla první formulace složitosti divadla, jež má sice zásluhu prvenství, ale nevystihuje podstatu věci. Pro Wagnera bylo divadlo souhrnem několika umění samostatných: dnes však je již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se jednotlivá umění své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka „rozpouštějí se“, splývajíce v nové umění, plně jednotné. Přihlédněme např. k hudbě. Není v divadle přítomna jen tehdy, když přímo zaznívá, nebo když se dokonce — v opeře — zmocňuje jevištního slova: vlastnosti, které má hudba společně s divadelním děním (intonace hlasu v poměru k hudební melodii, rytmus a agogika pohybu, gesta, mimiky i hlasu), působí, že *každé* divadelní dění může být promítáno na její pozadí a formováno podle jejího modelu. E. F. Burian, hudebník a režisér v jedné osobě, ukázal, do jaké míry se jevištní čas může stát rytmicky měřitelným po vzoru hudby i tehdy, nezní-li hudba na jevišti, i jak příbuzná je role intonačního motivu jazykového v celkové stavbě představení s úlohou motivu melodického v hudební

skladbě: netoliko hudební drama má své melodické „leitmotivy“ — má je i drama mluvené. Zcela podobně jako s hudbou je tomu v divadle např. i se sochařstvím. Přítomno je na jevišti tehdy, je-li socha součástí dekorace. Úkol sochy je však i v takovém případě jiný než mimo jeviště: tam, např. hned ve foyeru divadla, je socha pouhou věcí, zobrazením, kdežto na jevišti je nehybným hercem, protikladem k herci živému; dokladem toho jsou četné divadelní náměty, které nechávají sochu na jevišti oživnout. Jako protiklad k herci je socha na jevišti přítomna neustále, i když její přítomnost není zhmotněna: nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka je stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně; a Craig, když kladl svůj známý požadavek herce „nadloutky“, jehož předky byly, jak říká výslovně, sochy bohů v chrámech, nečinil nic jiného, než že odhaleně upozorňoval na tuto skrytou, ale vždy přítomnou antinomi hereckého umění. To, co bývá nazýváno „pózou“, je efekt zřejmě sošný; v středověkém divadle pak „pohyby, pomalé a odměřené, připadají do pauz přednesu, kdežto při přednesu samém stojí herec bez hnutí“ (Golther, *Der Schauspieler im Mittelalter* v Geisslerově sb. *Der Schauspieler*, Berlin 1926). Také skulpturní antická, japonská atd. maska spojuje herce bezprostředně se sochou — a přechod mezi nehybností pevné masky a líčením moderního herce je, jak známo, velmi plynulý. Podobné postavení jako hudba a sochařství mají v divadle i ostatní umění, ať jde o básnictví, malířství, architekturu, tanec či film: každé z nich je potenciálně stále v divadle přítomno, ale zároveň každé z nich, vstupujíc s divadlem ve styk, pozbývá svébytnosti a podstatně se proměňuje. Existuje ovšem vedle nich všech ještě umění, které je s divadlem osudově spjata, totiž herectví, a činnost povahy umělecké, která buduje jednotu všech složek divadla, totiž režie; přítomnost těchto dvou uměleckých složek charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar nejzřetelněji.

Výčtem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu, není však složitost divadla daleko vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrůzněny ve složky další. Tak například složky hereckého zjevu jsou: hlas, mimika, gestikulace, pohyb, kostým atd. Každá z nich je pak ještě sama v sobě složitá, tak např. hlas, jehož složky jsou: artikulace hlásek, výška hlasu a její proměny, barva hlasu, intenzita

výdechu, tempo. Ani zde nejsme však ještě u dna: jednotlivé hlasové složky mohou být rozkládány dále, tak např. barva hlasu: každý člověk má osobité hlasové zbarvení, tvořící součást jeho fyzické osobnosti — podle barvy hlasu může být mluvící člověk poznán, i nevidí-li jej posluchač; jsou však vedle toho i zbarvení odpovídající jednotlivým duševním rozpoložením („hněvivě“, „radostně“, „ironicky“ atp.), jež mají význam nezávislý na osobní hlasové barvě jedince. Obojího tohoto druhu hlasové barvy může pak být umělecky využito: individuální hlasová barva jednotlivých herců zaměstnaných v jistém kuse může se stát závažným činitelem při režisérské „instrumentaci“ jevištního výkonu; s přechodným zbarvením hlasu duševním stavem bývá pak umělecky počítáno buď již v dramatickém textu (režijní poznámky básníkovy, hojnost citových proměn a protikladů v dialogu), nebo v hereckém výkonu (srov. bohatou stupnici timbrů, jakou — podle svědectví Tillova v *Divadelních vzpomínkách* — rozvinul na neutrálním básníkově textu Vojan). Divadlo má tedy netoliko velký počet složek, ale i bohaté jich odstupňování. Může však některá z nich být prohlášena za základní, pro divadlo zcela nezbytnou? Odpověď na tuto otázku zní, že žádná, nehledíme-li na divadlo jen ze stanoviska určitého uměleckého směru, nýbrž jako na jev neustále se vyvíjející a proměňující. Jednotlivé vývojové etapy divadla a jednotlivé divadelní směry mají ovšem své převládající složky: jednou je dominantou divadla básnický text, podruhé herec, jindy režisér nebo i scénická výprava a jsou případy ještě komplikovanější, např. divadlo, kde převládá režisér, jenž však staví do popředí herce (Stanislavskij). Podobně je tomu i v podrobnostech: v hereckém výkonu převládají (podle doby, školy atd.) jednou složky mimické, jindy hlasové atd.; dokonce i např. v samotném hlase uplatňuje se jednou převážně artikulace, jindy intonace atd. To vše je krajně proměnlivé a ve vedení vystřídávají se průběhem vývoje složky všechny, aniž které z nich připadá nadvláda trvalá. A tato proměnlivost je umožněna jen tím, že — jak řečeno — žádná ze složek není pro divadlo naprosto nezbytná a základní. Není nezbytný básnický text, neboť existují divadelní útvary s dialogem do značné míry improvizovaným (např. *commedia dell'arte* a některé druhy divadla lidového) nebo i beze slova vůbec (pantomima). I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet — jeho úlohu přejímá složka jiná,

např. světlo (v Burianově inscenaci *Lazebníka sevillského* vyjadřovalo světlo spojené s hukotem bouře svým kmitáním a změnami barvy vzbouření lidu předpokládané za scénou — scéna sama byla prázdná), nebo dokonce i prázdné, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou může vyjadřovat rozhodující dějový zvrat (takovéto „jevištní pauzy“ užívali s oblibou např. Moskevští). Případy tohoto druhu jsou ovšem řídké; stačí však k důkazu, že divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, a že proto volnost přeskupování je v něm nevyčerpatelná.

Také nejsou jednotlivé složky divadla spjaty předvídanými a neproměnnými vztahy, jak by se leckdy mohlo zdát ze stanoviska ustrnulé konvence; není dvojice složek, byt' sebepríbuznějších, jejichž sepětí by nemohlo být uvedeno v pohyb. Zdá se nám např., že gesto, mimika a řeč jsou nutně souběžné — Moskevští však ukázali, že v divadle může být umělecky využito právě jejich nerovnoběžnosti. Poslyšme, co o tom praví Tille v článku o jejich provedení *Strýčka Váni*: „Ruský režisér užil zkušenosti, že v životě gesta, výrazy tváří i úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších hnutí — ale že obojí vyvěrá někdy souměrně, někdy nesouměrně z vnitřního života, že obojí je vyvoláváno skrytou hybnou silou, kterou jsou jednak povahy jednajících osob, buď svou vůlí, nebo svou neovládanou energií, jednak ony zevnější vlivy, které určují jednání lidí bez jejich vůle a často i bez jejich vědomí.“ Hlas a gesto se tedy rozešly za účelem uměleckého účinku. Tím, že je Moskevští — na rozdíl od starší konvence — navzájem oddělili, zapůsobili nejen na další rozvoj divadla, ale i na mimodivadelní život svého publika: divák, který prožil jevištní systém Moskevských, vnímal napříště rozlišeněji sebe i své spolubližní: gesto nebylo mu již pouhým pasivním průvodcem hlasu, ale samostatným symptomem duševního stavu, mnohdy bezprostřednějším než hlasový projev. V nejrůznějších obměnách působí divadlo na diváka stále týmž směrem: vždy znovu a z nových stránek odhaluje mu mnohonásobnou souvztažnost viditelných projevů jednání.

Pro teorii divadla plyne z toho důležitý požadavek, aby pojetí divadla jako souboru nehmotných vztahů učinila metodou i cílem svého zkoumání: výčet složek sám o sobě je mrtvý seznam. Také vlastní (vnitřní) dějiny divadla nejsou nic jiného než sledování proměn vzájemných vztahů mezi složkami. Žádné z vývojových

období nemůže být (teoreticky) přijato za dokonalé uskutečnění samé podstaty divadla; není jím ani žádný z jednotlivých útvarů divadla, jako jsou: divadlo toho či onoho národa, divadlo lidové, primitivní, divadelní projevy dětí atd. Čím bohatší a rozmanitější materiál je badateli k dispozici, tím snáze může rozpoznat jednotlivé složky a jejich vztahy v celkové výstavbě jevištního díla. Není vždy snadné ani odlišit jednotlivé složky navzájem, právě pro těsnost vztahů, které mezi nimi mohou být navázány. Tak např. bývá téměř nemožné rozlišit hercův pohyb od gesta (chůze, která je pohybem i gestem zároveň) nebo kostým od hercova tělesného zjevu atp.

Složky se však navzájem i nahrazují: tak u Shakespeara suplují bohatě rozvitá slovní líčení dekoraci, které shakespearevské jeviště postrádalo, světlo může se jevit součástí hercova kostýmu (zbarvuje-li jej). Vzájemného suplování složek využívají režiséři mnohdy i jako technického prostředku: Stanislavskij (*Můj život v umění*) vykládá, že režisér může „odlehčit“ herci dekorací, třeba tak, že slabší herecký výkon zastíní nápadnou úpravou scény.

Měnlivé pásmo nehmotných vztahů stále se přeskupujících je tedy podstatou divadla. Není však na něm vybudován jen vývoj od doby k době, od režiséra k režiséru, od herecké školy ke škole další, nýbrž i každý jednotlivý jevištní výkon. Také uvnitř jevištního výkonu utkávají a vyvažují se jednotlivé složky ve stálém vzájemném napětí, neseném jevištním časem. Do plynutí tohoto času zapadá vše, nejen pohybující se jednání, ale i zdánlivě nehybná pauza. Existují režisérské i herecké systémy založené na využití pauz jako dynamického prvku; o německém herci A. Bassermannovi praví jeho životopisec (Julius Bab, *A. Bassermann*, Leipzig 1909): „Ze čtvrtého aktu Schillerova *Valdštejna* hraje Bassermann jen scénu vjezdu do Chebu. Vyjadřuje zde podivuhodně roztržitost člověka silného ducha, dohasínání mocné síly. Mluví se starostou města a zachovává přitom ještě stále knížecí postoj, postoj vládně naslouchajícího vládce — je však přitom již znepokojivě roztržit. Jeho pozornost má náhlé poklesy. Vznikají dlouhé pauzy v rozhovoru. K dosažení tohoto uměleckého účinku provedl Bassermann radikální škrty v Schillerově textu.“ Účelem Bassermannova postupu bylo zřejmě zvýšení dramatického napětí — prostředkem byly mu pauzy, tedy pouhý plynoucí čas: nehmotný čas jako řečiště nehmotného jednání. Vše, co je na jevišti, je jen hmotný pod-

klad jevištního dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce. Každý přesun ve vztazích složek je zároveň i reakcí vzhledem k tomu, co před ním předcházelo, i akcí vzhledem k tomu, co bude následovat. Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek. Jako vše v divadle je ve stálém pohybu i hranice mezi hercem a neživou věcí: ve chvíli prudkého napětí je „činitelem“ mnohem spíš revolver, kterým míří osoba dramatu na protivníka, než herec, který osobu představuje; i dekorace se mohou stát herci a herec naopak dekorací (srov. J. Veltruský, *Člověk a předmět na jevišti, Slovo a slovesnost* 6). Ze sledu akcí a reakcí vyplývá stále obnovované a znovu navazované napětí, jež není totožné s nepřetržitě stoupajícím napětím dějovým (kolize, krize, peripetie, katastrofa), které se uplatňuje jen v některých druzích a vývojových obdobích divadla. Dějové napětí předpokládá děj, a dokonce děj jednotný — jsou však četné dramatické útvary, které neznají dějové jednoty (např. středověké drama, revue), popřípadě ani děje ve vlastním slova smyslu (srov. např. vzájemně oddělené výjevy, jejichž *dodatečným* spojením vznikl antický mimus nebo středověké duchovní drama).

Uvědomivše si podstatu divadla, pokusíme se nyní ověřit a znázornit si tvrzení právě vyslovená rozborem několika jeho složek. Přihlédneme nejprve k dramatickému textu. Byla období, která se domnívala, že divadlo je jen k tomu, aby reprodukovalo dílo dramatického básníka (srov. např. francouzské divadlo 19. stol., kde autor zpravidla i sám své dílo inscenoval); jindy naopak převládá názor, že drama je pouhý text divadelního výkonu, nikoli svébytné básnické dílo (srov. např. mínění Zichova vyslovené v *Estetice dramatického umění*). Obojí toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na jistý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu. Vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyšlitelný, a stejně i vývoj dramatu bez básnictví: bez ustání napájí se drama ze zdrojů lyriky a epiky i naopak vykonává na tyto sousední útvary vliv. Co se týče vztahu dramatu k divadlu, třeba mít na paměti, že se divadlo, potřebujíc k svým účelům slova, může uchýlit ke kterémukoli ze základních

básnických útvarů a že to také činí: středověké plankty (nářky Panny Marie), ač projevy lyrické, byly určeny k předvádění; epické básnictví vchází ve styk s divadlem např. prostřednictvím dramatisace románů atp. Uchyluje-li se přesto divadlo k dramatu častěji než k lyrice a epice, je to jen proto, že drama je básnictví dialogu a dialog akce vyjádřená jazykem: repliky dialogu nabývají v divadle platnosti řetězu akcí a reakcí.

Stávajíc se součástí divadla, přijímá drama jinou funkci a jinou tvářnost, než jakou má, dokud je pojmáno jako dílo básnické: totéž Shakespearovo drama je něco jiného, je-li čteno, než je-li scénicky předváděno (tak např. popisy, které, jak již řečeno, se stávají na scéně slovem-dekorací, fungují při četbě jako lyrické partie díla). Jsou ovšem po té stránce mezi dramaty značné rozdíly: jsou dramatická díla, která scénickému předvádění kladou značný odpor (tzv. dramata knižní), a opět jiná, která mimo scénu nemají téměř života (Tille o Rostandově *Cyranu z Bergeraku*: „Hry, jako je Rostandova, podobají se nejspíše dobře sestrojeným textům oper a výpravých her, v nichž autor dává jen výkonným umělcům příležitost k rozvíjení jejich umění“). V každém případě však je napětí mezi dramatickou básní a divadlem: zřídkakdy projde drama jevištěm bez dramaturgické úpravy a výraz „jevištní interpretace kusu“ je zpravidla jen eufemismem, jenž maskuje napětí mezi divadlem a básnictvím. „Ztělesňující“ drama, stavějí herec a režisér svobodným rozhodnutím (někdy i proti vůli dramatikově) některé stránky básnického díla do popředí, jiné do stínu; herec pak má na vůli, jak chce zacházet se „skrytým smyslem“ textu, totiž s tím, co nemůže být v dialogu přímo vyřčeno, a přece nutně k dramatu náleží. Básník vládne jen psaným slovem, herec však bohatým souborem prostředků hlasových, mimických atd. Není ani možné, aby podal *jen* to, co obsahuje text: vždy uvidíme na jevišti celého člověka, nejen to, co nám z něho ukazuje básník. Názorně vystihl napětí mezi dramatickým dílem a jevištěm Stanislavskij v kapitole svého spisu nazvané *Když hraješ zlého člověka, hledej, kde je dobrý*. Praví tam: „Dívaje se z hlediště, jasně jsem chápal omyly herců a začal jsem je vykládat svým druhům. Pochop, pravil jsem jednomu z nich, hraješ fňukala, pořád jen běduješ a asi se staráš jen o to, aby ti, nedej bože, nevyšel jinak než jako fňukal. Ale co si s tím lámat hlavu, když se o to postaral již sám autor víc než třeba. Proto neustále maluješ jednou barvou. Ale vždyť černá barva

se jenom tehdy stane opravdu černou, když pro kontrast je alespoň někde přimíchána bílá. Tak i ty přidej do role kapánek bílé barvy v různých odstínech [...]. Vznikne kontrast, rozmanitost a pravdivost. Proto když hraješ fňukala, hledej, kde je veselý, bujarý.“

Nejde ovšem vždy jen o doplnění textu jednoznačným kontrastem: často bývá významových možností, jež text ponechává herci, velmi mnoho. Je po této stránce vývojové kolísání v samém dramatickém básnictví: jsou období, kdy je snaha divadelní výkonem textem co nejvíce předurčit, a opět jiná, kdy text záměrně ponechává co největší volnost divadelnímu dotvoření; toho druhu jsou např. dramata Ibsenova, která téměř systematicky vkládají do textu dvojí smysl: jeden vyjádřený přímo slovy, druhý přístupný jen hercovu gestu, intonaci a barvě hlasu, tempu přednesu i hry. Podobně je tomu také i u Čechova: Působ Čechovových her záleží „v tom, že jej nelze vystihnout slovy, nýbrž skrývá se pod nimi nebo v pomlčkách a v pohledech herců, ve vyzarování jejich niterného citu. Přitom ožívají i mrtvé předměty na jevišti, zvuky a dekorace, i obrazy, tvořené herci, i sama nálada hry a celého představení. Všecko tu záleží na tvůrčí intuici a hereckém citu“ (Stanislavskij). Takový je tedy vztah mezi divadlem a dramatem: stále napjatý, a proto také podléhající změnám. V zásadě není však ani divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu: jedna i druhá z těchto krajností může nastat jen v jistých vývojových obdobích, v jiných pak je rovnováha mezi oběma stranami.

Po dramatickém textu přihlédneme nyní k druhému ze základních činitelů divadla, k dramatickému prostoru. Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem: každý herecův pohyb je vnímán a hodnocen v souvislosti s pohyby předcházejícími i se zřetelem k předvídanému pohybu následujícímu; stejně i rozestavení osob na scéně je chápáno jako změna rozestavení předešlého i jako přechod k rozestavení příštímu. Zich mluví proto o scénickém prostoru jako o souboru sil: „Dramatické osoby, herci představované, jsou jakými silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky, mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická scéna, vyplněná sítí

těchto silokřivek a motorickými drahami, jimi způsobenými, jest pak jakýmsi silovým polem proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek“ (*Estetika dramatického umění*). Pro svou energetičnost může dramatický prostor přesáhnout scénu na všechny strany; vzniká tak zjev zvaný pomyslným jevištěm, o kterém u nás psali K. Pražáková a F. Stiebitz (děje za scénou, popř. i nad ní nebo pod ní); na pomyslné jeviště může být přechodně přesunut i sám děj hlavní a různá vývojová období divadla užívají mnohotvárných možností pomyslného jeviště rozmanitě: někdy uchyluje se divadlo k pomyslnému jevišti z důvodů čistě technických (na pomyslné jeviště kladou se děje, které by na scéně bylo nesnadno realizovat, např. závody, velká shromáždění lidu atp.), jindy nutí k jeho užití konvence (např. ve francouzské klasické tragédii přesunují se na pomyslné jeviště výjevy krvavé), jindy konečně důvody umělecké (zvýšení napětí atp.). Charakteristická pro povahu dramatického prostoru toho nebo onoho období je i okolnost, užívá-li pomyslného jeviště hojně či vyhýbá-li se jeho užití.

Dramatický prostor přesahuje však scénu i jinak a zásadněji než jen pomyslným jevištěm: zabírá totiž jeviště s hledištěm dohromady. Již Zich zjišťuje, že „účinky z dynamického pole dramatického prostoru vycházející přenášejí se do hlediště, na obecnostvo“. Současná teorie divadla (viz Kouřil-Burian, *Divadlo práce*, 1938) chápe pak jeviště s hledištěm jako jediný celek ze stanoviska dramatického prostoru. Ani však tehdy, je-li jeviště od hlediště odděleno rampou, nemá samostatné existence: postavení herce v popředí scény, vzadu, napravo, nalevo platí ze stanoviska diváka sedícího před jevištěm; kdyby diváci jeviště obklopovali (jak je tomu např. v některých případech v divadle lidovém), pozbyla by tato určení, jak poznamenává Zich, smyslu. Dramatický prostor zmocňuje se tedy celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která zjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.

Další závažná složka divadla, která také ostatní kolem sebe kupí a je nese, je herec. Význam hercův pro výstavbu jevištního výkonu je ten, že je nejčastějším nositelem jednání. V souvislosti s tím je důležitá i okolnost, že herec je živá lidská bytost. Hegel praví o tom v své *Estetice*: „Vlastním materiálem dramatického umění je člověk, netoliko lidský hlas, ale celý člověk, který neto-

liko projevuje city, představy a myšlenky, nýbrž jsa zapojen do konkrétního jednání působí ve smyslu svého celkového bytí na představy, předsevzetí a chování jiných, sám jsa jimi navzájem ovlivňován nebo stavěje se jejich vlivu na odpor.“ Herec je proto středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něho, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení; odtud mnohost a složitost divadelních znaků, kterou objevitelsky odhalil v své knize Zich a o níž plodně v jeho stopách přemýšlel Bogatyrev. Ostatní věci mimo herce jsou vnímány jen prostřednictvím smyslů — herec a jeho projevy jsou však přístupny přímému divákovu vcítění. Proto jeví se herec nejskutečnější ze skutečností na scéně, nebo spíše: jedinou skutečností scény. Čím blíže je herec jevištní akci, tím bezprostředněji je pocítována jeho skutečnost a s ní mnohostrannost jeho zjevu i projevů: odtud rozdíl mezi postavami hlavními a vedlejšími. Vlivem účasti na jednání může dokonce i věc být pocítěna divákem jako herec; v té chvíli i ona stává se pro diváka skutečností: „Skutečný vodotrysk na holém mejercholdovském jevišti, kde ostatním věcným jevištním zformováním je turistický stan, trojnožka a termoláhev. Tyto obecné a všední skutečnosti nejsou na jevišti ani pro svou ladnost, ani pro kresbu prostředí — jsou tu pro divadlo, pro dojetí a uchvácení, jsou tu jako herec — mají tisíceré významy podle vztahů a okamžiků, do kterých zasáhnou [...] Jsou tu pro dějovost, o které nevyprávějí, ale kterou vytvářejí svou prostorovou rytmikou nebo časovou změnou“ (Honzl, *Moderní ruské divadlo*).

Zvláštní je vztah mezi hercem a postavou, kterou ztělesňuje. Již mnohokrát byla kladena otázka, zda herec vytváří postavu ze sebe, ze svých vlastních citů a zážitků, či odděleně od svého osobního života, chladnou kalkulací. Poprvé ji položil Diderot v svém slavném *Paradoxu o herci*. Dnešní teorie divadla (Honzl, *Nad Diderotovým Paradoxem o herci*, Program D 40) odpovídá na ni asi takto: je vždy přítomno obojí, i přímé prožívání postavy hercem, i citově neúčastné vytváření postavy; ve vývoji však zdůrazňuje se jednou ten, podruhé onen pól (tak např. vytváření postav z vlastního fondu převažovalo u některých velkých herců z doby psychologického realismu — u nás Hana Kvapilová). Nezapomínejme ostatně, že spojení mezi člověkem a umělcem v herci je vzájemné: herec netoliko zčásti žije hru, ale také zčásti hraje život. Coquelin v své přednášce *Umění a herec* (přeložené do češtiny

1883) vypráví tuto anekdotu o herci Talmovi: „Vypravuje se, že — zvěděv o smrti svého otce — vyrazil ze sebe výkřik tak srdcervoucí, tak upřímný, tak *krásný*, že umělec, v něm vždy bdící, výkřik ten si zapamatoval a uzavřel, na jevišti naň si vzpomenouti.“ Napětí mezi subjektivitou umělce a objektivitou jeho díla je v uměních všech, u herce však je intenzivněji pocítováno, protože herec je sám sobě materiálem, celou svou osobou, duší i tělem.

Přesto však není spojení mezi hercovým životem a jeho uměleckým výtvozem v jisté hře bezprostřední: je mezi ně vložena mezivrstva skládající se z ustáleného souboru tvárných prostředků, které jsou trvalým příznakem daného herce a přecházejí z role do role. Pro publikum jsou tyto ustálené tvárné prostředky nerozlučně spjaty s hercovou osobou skutečnou: podle nich herce v nové roli poznává, ony mu herce citově buď přibližují, nebo oddalují, na jejich pozadí hodnotí jednotlivé hercovy výkony. Napětí mezi jednotlivým výkonem a trvalým souborem tvárných prostředků je však i činitelem umělecké výstavby herectví: jsou období, druhy divadla i herecké osobnosti, u kterých převažuje to, co je na hercově tvorbě stálé — jindy opět klade se důraz na nápadné odlišení jednotlivých rolí. Trvalá herecká osobnost převažuje nad diferenciací rolí zejména často u komiků — srov. např. Vlastu Buriana; komické herectví jde ostatně v ustalování hereckého výkonu ještě dále, vytvářejíc typy nezávislé již na osobnosti představitele jediného: Pulcinella, Bajazzo, Harlekýn, Hanswurst, Kašpárek atp. Rozporem a napětím mezi hereckou osobností a jednotlivým výkonem není ovšem daleko vyčerpán počet napětí, kterými je herec na scéně obetkán — jako ostatně vše, co ve výstavbu jevištního výkonu vchází. Bylo by možno vypočítat ještě množství dalších antinomií hereckého umění, zejména kdybychom od herce jako jedince přešli k hereckému ansámblu a od jediné dramatické postavy k celkovému souboru postav účastných při jistém jevištním výkonu.

Další základní činitel divadla je publikum: i jemu, podobně jako dramatickému prostoru a herci, připadá v divadle úloha resumující, a to v tom smyslu, že všechno, co se v divadle děje, je obecnostvu tak či onak adresováno. Mluví-li herci na jevišti, je rozdíl mezi jejich hovorem a rozhovorem všedního života ten, že se počítá s jeho účinkem na partnera mlčícího (a také jen zřídka oslovaného), který naslouchá za rampou; pro tohoto partnera jsou vy-

počteny i reakce osob na jevišti na projevy mluvčího. Často je dialog veden tak, že mu publikum rozumí jinak než jedna z jednajících osob; publikum může také vědět o situaci i více, i méně než jednající osoby v dané chvíli. To vše odhaluje názorně účast publika v jevištním dění. Jevištní dění vykonává vliv na publikum, avšak i publikum zasahuje svým vlivem do jevištního dění, byť zpravidla jen v tom smyslu, že herci jsou v svém výkonu nesení nebo naopak brzděni tušenou vnímavostí publika, jeho náladou při hře atd. Jsou však i případy, kdy se účast diváků stává zjevnou, tak leckdy v divadle lidovém (když herec navazuje s publikem přímý rozhovor — viz o tom v Bogatyrevově *Lidovém divadle českém a slovenském*, Praha 1940) nebo také při komických improvizacích (když např. herec vykládá smích publika jako kladnou nebo zápornou odpověď na svá slova a navazuje na tuto odpověď při svém dalším hovoru s partnerem: „Tak vidíte, co si o vás obecnostvu myslí“ atp.).

Divadlo jeví také stálou snahu učinit divákovu účast na jevištním výkonu co nejpřímější; ten je např. účel umístění herce mezi diváky, nástupu herců z hlediště nebo také pověření jisté osoby funkcí prostředníka mezi jevištěm a hledištěm (tulák ve hře bratří Čapkových *Ze života hmyzu*). I tehdy však, neapeluje-li divadlo na diváka takto bezprostředně, uchází se o jeho účast. Velmi poučný příklad toho uvádí básník Vildrac z Hilarovy režie Duhamelovy hry *Lumiére*: „Máte jistě v paměti výjev, v kterém slepý Bernard, stojí u otevřeného okna před vyhlídkou na horské jezero při západu slunce, popisuje básnicky krásu podívané, kterou nevidí a nikdy neuzřel. Nuže v pražském Národním divadle, když se slepec přiblíží k oknu, změní se osvětlená krajina v čirou temnotu a před tímto tmavým pozadím, jež je zdůrazněno jasným osvětlením okenního rámu, pronáší slepec své líčení. Divák je tak vyzýván, aby se přenesl na místo mluvčího: i divák mění se před tímto oknem v slepce“ (*Choses de théâtre* 2). Ostatně jsou role hercova a divákovy v divadle mnohem méně rozlišeny, než by se na první pohled zdálo. I herec je do jisté míry divákem pro svého partnera ve chvíli, kdy partner hraje; zřetelně bývají jako diváci pocítováni zejména statisté, kteří do hry vůbec aktivně nezasahují. Zcela zjevným stává se pak vřadění herců mezi publikum např. tehdy, rozesměje-li komik svým výkonem spoluherce; i když si uvědomujeme, že tento smích může být záměrný (aby jím bylo navázáno

aktivní spojení jeviště s hledištěm), přece nelze nepoznat, že v takové chvíli probíhá hranice mezi jevištěm a hledištěm po jevišti samém: smějící se herci jsou na straně publika.

Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věcí, které se na jevišti nalézají. To platí zejména o rekvizitách, jež mají na jevišti jen ten smysl, popř. jen tu existenci, jež jim publikum přisuzuje. Předmět na jevišti může se publiku jevit něčím zcela jiným, než ve skutečnosti je, ba může být přítomen i jen pomyslně (pomyslná rekvizita v divadle čínském, viz o ní Brušákův článek v *Slově a slovesnosti* 5); stačí v takovém případě, když publikum *ví* (jsouc poučeno hercovou gestikulací), že herec drží v rukou např. veslo (srov. Burianovu inscenaci *Komedie o Františce a Honzíčkově* v *Druhé lidové suitě*).

Končíme svůj nástin problémů divadelní vědy. Nešlo ovšem zdaleka o skutečný přehled její problematiky, nýbrž spíš jen o letmé naznačení stanoviska, z kterého dnešní teorie divadla na své úkoly nazírá. Ukázalo se, že výstavba jevištního díla počíná před zrakem teoretikovým čím dále zřetelněji nabývat vzhledu struktury, tj. dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznášejí před zrakem a vědomím divákovým, nejsouc žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti.

(1940)

K JEVIŠTNÍMU DIALOGU

Správně praví E. F. Burian v článku *Divadelní syntéza* (*Život* 15, č. 3-4), že v současném divadle znovu ožívá wagnerovské pojetí divadla jako syntézy několika umění. Rozdíl mezi wagnerovským pojetím a dnešním stavem, nebo — lépe řečeno — dnešním směřováním divadla, je ovšem rovněž zřejmý: moderní umění příliš zřetelně odhalilo kladné estetické působení vnitřních rozporů mezi složkami uměleckého díla, abychom mohli pojímat součinnost jednotlivých složek dramatu jako pouhé vzájemné doplňování se. Moderní jevištní dílo jeví se jako velmi složitá struktura (složitější než každá jiná umělecká výstavba), která dychtivě vsává všechno, co přináší současný rozvoj techniky a co poskytují umění jiná, zpravidla však proto, aby toho využila jako činitele kontrastního: zmocňuje se filmu, aby postavila v protiklad tělesnou realitu a nehmotný obraz, megafonu, aby konfrontovala zvuk přirozený se zvukem reprodukováným, reflektoru, aby jeho světelným mečem zpřetínala kontinuitu trojrozměrného prostoru, sochy, aby vyostřila antitezi gesta prchavého a gesta zkamenělého. Vše to působí, že umělecká výstavba dnešního scénického díla má ráz proteovský proměnlivého procesu, jenž záleží ve stálém přeskupování složek, v neklidném vyměňování dominanty, ve smazávání hranic mezi dramatem a útvary spřízněnými (revue, tanec, akrobacie atd.). Pro teorii divadla je ovšem situace zajímavější než kdy jindy, avšak o to také nesnadnější, neboť staré jistoty zmizely a nových dosud není. Je dnes nesnadné nalézt i sám bod nejsnadnějšího přístupu do bludiště divadelní struktury. Kdykoli bychom se pokusili prohlásit některou složku dramatu za základní a nezbytnou,

vždy může divadelník, historik divadla nebo etnograf ukázat prstem na některý dramatický útvar, který této složky postrádá. Přesto ovšem existují jisté složky, jež jsou pro divadlo charakterističtější než jiné, a jim proto připadá v jevištním díle úloha jednotícího tmelu. Jedna z nezákladnějších je dialog; jemu, jeho funkci v divadle je věnováno několik poznámek, které následují.

Především, co je dialog? Lingvisticky vzato, jeden ze dvou základních útvarů řeči, protiklad monologu, ovšem nikoli monologu divadelního, nýbrž takového jazykového projevu, jenž — byť i adresován posluchači — je svou nepřetržitostí do značné míry osvobozen od zřetele k jeho okamžité reakci i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou, v které se účastníci projevu nacházejí. Monolog může buď vyjadřovat subjektivní duševní stav mluvícího (v básnictví: lyrika), nebo vyprávět o událostech odtržených od aktuální situace časovou vzdáleností (v básnictví: epika). Dialog je naproti tomu těsně spjat se „zde“ a „ted“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou; proto se obratem ruky stává z posluchače mluvčí a funkce nositele jazykového projevu přeskakuje stále od účastníka k účastníku. To ovšem platí i o dialogu jevištním, jenž má ještě jednoho činitele navíc: publikum. To znamená, že zde ke všem přímým účastníkům dialogu přistupuje ještě účastník další, mlčenlivý sice, avšak důležitý, neboť vše, co je v divadelním dialogu řečeno, je zaměřeno k němu, k účinku na jeho vědomí. I při obyčejném, nedivadelním hovoru, nastane-li v něm případ, že se zájem všech účastníků kromě jednoho soustředí — na základě tajné úmluvy — na ovlivnění vědomí právě toho jediného, takže každé slovo hovoru má jiný význam pro smluvené účastníky a jiný pro něho, mluvíváme o dobře či špatně sehraném divadle, komedii. Divadelní dialog je tedy mnohem složitější významově než hovor obyčejný. Vyřkne-li dramatis persona A jistou větu, je pro ni (jako ostatně v každém hovoru) význam této věty určen zřetelem k osobě B; není však nikterak jisto, že osoba B bude tento význam chápat, jak by si osoba A přála. Publikum může býti přítom vydáno stejně nejistotě jako osoba A; je však také možné, že bylo nějakým hovorem předchozím, o kterém osoba A nemusí mít tušení, poučeno o nastojení osoby B, takže překvapení osoby A z nenadálé reakce partnerovy nebude již překvapením publika. Může také nastat případ opačný: osobám na jevišti bude zná-

mo něco, o čem dosud neví publikum atd. Významová souvislost, která dodává smyslu prosloveným slovům, může být publiku společná jen s některými z jednajícími osob, toto dorozumění s publikem může střídavě přecházet od osoby k osobě, nebo publikum může konečně rozumět významovému zaměření osob všech, třebaže si tyto osoby navzájem nerozumějí. Kromě toho je vždy v povědomí publika celá předchozí významová souvislost hry, o které nemusejí mít vědomost daleko všechny jednající osoby; mohou také nastat případy, kdy publikum je širě informováno o jevištní situaci než osoby dramatu (např. tehdy, když publikum vidí špeha naslouchajícího rozmluvě, o němž nemají osoby na scéně tušení); konečně naráží vše, co je na jevišti řečeno, ve vědomí nebo v podvědomí publika na systém hodnot pro publikum platný, na jeho postoj ke skutečnosti. Všechny vyjmenované okolnosti umožňují nesmírně složitou souhru významů, a právě tato složitá souhra, odehrávající se v několika horizontech, tvoří podstatu dramatického dialogu.

Dialog, jsa vpjat do celku dramatického díla, nemusí ovšem být volný do té míry, aby mohl rozvinout všechny své nekonečně proměnlivé možnosti, nýbrž může být v své pohyblivosti omezen některou jinou složkou. Tak např. realistické divadlo, jehož pojetí dialogu ještě dnes není zcela opuštěno, spjalo dialog v těsnou souvislost s půdorysem hry, tj. se vzájemnými vztahy osob jako konstantních charakterů. Dialog slouží zde k tomu, aby během hry vzájemné vztahy osob stále zřetelněji vyhraňoval a aby tak každou osobu stále jasněji definoval pomocí jejího poměru k ostatním. Nepředvídanost významových zvrátů je proto dovolena jen potud, pokud nevádí tomuto hlavnímu účelu, nýbrž naopak mu slouží. Jinou možnou vázanost dialogu lze shledat např. v středověkých hrách, kde dialog slouží k ilustraci děje. Proti těmto oběma služebnostem třeba postavit směřování dnešní jevištní praxe k dialogu osvobozenému ode všech pout, k dialogu jako nepřetržitě hře významových zvrátů. Dialog osvobozený od služebností stává se jevištní poezií: je v každé chvíli stejně končen jako znovu počínán. Stále znovu, bez závazku — ač ovšem nikoli bez latentního poměru — k tomu, co předcházelo, hledá slovo vztah k osobám, k aktuální situaci a k vědomí i k podvědomí publika. Není významové souvislosti, k níž by dialog takto pojatý nemohl odkudkoli dospět, ale není ani takové, od které by se nesměl

vzdálit. Pro svobodný jevištní dialog nemůže platit aristotelský zákon pravidelně stoupajícího napětí, z druhé strany však není nemožné, že právě tato forma je s to, aby obnovila pocit tragičnosti vanoucí z antických tragédií, které vybíhají ve spor sice násilně ukončený, avšak ve skutečnosti nerozřešený a potenciálně donekonečna pokračující.

(1937)

JEVIŠTNÍ ŘEČ
V AVANTGARDNÍM DIVADLE

Avantgardní divadlo přestává již dnes, ba již přestalo být jakýmsi divokým výhonkem na pni divadla oficiálního, rychle pomíjívou výjimkou, která nemá vlastního souvislého vývoje, nýbrž je řadou experimentů, z nichž každý se rozplývá v divadle oficiálním, jakmile vykonal svůj úkol. Právě dnešní sjezd avantgardních divadel je projevem touhy konsolidovat avantgardní divadlo jako samostatný útvar umělecký, jako útvar trvalý a zákonitý, s vlastní historickou kontinuitou. Jestliže se dnes avantgardní divadlo obrací k rozmanitým divadelním útvarům starším a opomíjeným, objevuje-li celé zapomínané oblasti divadla, není důvod toho jiný než hledání tradice, snaha navázat souvislost. Bylo řečeno na kongrese, že obrací-li se avantgardní divadlo proti falšovatelům tradice, činí to proto, aby umožnilo správné její chápání. Tedy: avantgardní divadlo má svůj vlastní charakter, svou svébytnost a své specifické úkoly, které může vykonávat jen tehdy, stane-li se útvarem trvalým. Jeden z nejzávažnějších problémů dnešního divadla vůbec jest styk jeviště s publikem. Nuže, avantgardní divadlo, kde se poměr mezi publikem a jevištěm jeví jinak než v divadle oficiálním, má pro řešení tohoto problému nejšťastnější předpoklady. Kdežto ve velkém divadle je trvalost publika zajištěna jen mechanicky, systémem abonentním, je v divadle avantgardním společenství zájmové mezi jevištěm a hledištěm (společné zájmy generační, ideologické, umělecké). Právě tato jistá exkluzivita divadla avantgardního činí z něho vhodné prostředí pro včlenění divadla do života společnosti. Avantgardní divadlo počíná tedy tvořit docela osobitý útvar s vlastní technikou, s vlastními možnostmi

a problémy uměleckými a s vlastními úkoly. Ať se klade jakýkoli problém, musí jej avantgardní divadlo klást teoreticky i prakticky vzhledem k této své osobitosti. To jsem chtěl říci úvodem — zčásti jako omluvu, že si obírám téma speciální.

Jde o jevištní řeč, jejíž postavení v struktuře jevištního díla avantgardního nabylo obnovené a značné složitosti i zajímavosti v divadle dnešním, nikoli proto, že by byla řeč postavena v čelo celého divadelního dění, nýbrž naopak proto, že byl jazyk postaven naroveň složkám ostatním, uveden v dialektické napětí s každou z nich zvlášť a přímo. V kánonu realistického divadla byla složka jazyková spjata toliko s dramatickou osobou, jejíž charakteristice sloužila zároveň s gestem a mimikou; v kánonu divadla expresionistického projevila jazyková složka naopak snahu postavit se do popředí sama, učinit si ostatní složky pouhým pozadím. Nuže, dnes nejde o jedno ani o druhé: všechny složky divadla se osvobodily od vzájemných podřízeností a nadřizeností, žádná z nich ani nepodrobuje, ani není podrobována, a mohou se volně uplatňovat napětí mezi nimi. Probíhá ve hře současně několik kompozičních schémat, z nichž každé má svou vlastní vnitřní soudržnost a souvislost. Řeč, gesto, pohyb, světlo, hudba, film, všechny tyto složky a každá z nich o sobě nabývají platnosti kompozičních principů; kompoziční schémata jimi daná mohou se jednou krýt, jindy rozcházet, protínat se i probíhat souběžně. Žádná ze složek není spjata s druhou osudově a blíženecky, mohou mezi sebou navazovat vztahy svrchovaně pomíjivé a proměnlivé. Není zde také obsahu ani formy: všechno, každá složka je — při své neodvislosti na ostatních — zároveň i obsahem, i formou: hádky mezi protivníky a přívrženci formalismu pozbývají vzhledem k novému divadlu smyslu. Rovněž protiklad služebnosti a svébytnosti divadla vyústuje v novém divadle v syntézu: čím více má divadlo střed v sobě samém, v své vnitřní složitosti a jejím zvládnutí, tím spíše je schopno stát se předobrazem a vzorem nového uspořádání skutečnosti. Slouží právě tím, že zůstává samo sebou.

Co toto vše znamená pro jevištní řeč? Bylo by příliš složité a nesnadné vyvozovat zde z předpokladů nového divadla celou teorii jevištní řeči; dovolte proto, abych se omezil na docela stručný náznak. Jevištní projev jazykový je dialog, to znamená řeč neustále přerušovanou, přeskakující od osoby k osobě, vytryskující

stále znovu z mimojazykové situace. V místech, kde je jazykový projev v dialogu přerušován, vchází právě na jevišti řeč ve styk s ostatními složkami jevištního díla. Současně však je dialog v svém posloupném uplývání stále pevně znovu svazován významovým vztahem mezi tím, co předcházelo a co následuje. Výzva a replika, otázka a odpověď patří těsně k sobě a navazují vždy znovu přetrhovanou nit. V novém divadle, kde — jak řečeno — každá složka udržuje bez ustání svou vnitřní soudržnost a nezávislost na složkách ostatních, klade se maximální důraz právě na nepřetržitost dialogu. Ideálem dialogu není dnes již také dialog, který strmě spěchá k jistému cíli, k vyvrcholení, ke kterému je strhován dějem. Osvobozený, vnitřně nepřetržitý dialog je v každé chvíli stejně neukončen jako ukončen, přesahuje hranice hry, potenciálně pokračuje donekonečna. Ukončení *Kata i Hamleta* v D 37 — nebo spíše jejich vyznění — zřetelně odhalila tuto vlastnost nového jevištního dialogu. Od dialogu takto stavěného vede přímá cesta do životní skutečnosti divákovy: neodchází z divadla s vědomím, že byl přítomen jakémusi ději, po kterém mu napříště nic není. Dialog pokračuje v něm samém. V dialogu takto stavěném je ovšem zvláštní postavení i stránky zvukové, tak důležité pro herectví. Není trvalého důvodu, aby se osvobozený dialog zvukově přibližoval řeči praktické, stejně jako není imperativního důvodu, aby se od ní trvale a stroze oddaloval. Obojí krajnost i všechny jemné přechody a odstíny mezi těmito oběma póly jsou k dispozici jevištnímu tvůrci při udržování vnitřního dialogického napětí, o kterém jsme mluvili. V souhře i protihře herců, jakož i v mluvě herce jediného mohou se tyto krajnosti i přechody mezi nimi těsně a bezprostředně stýkat. Mezi řečí praktickou a jevištní udržuje se tak stále a trvalé napětí, při kterém praktická, nejevištní řeč má úkol měřítko vzájemných odchylek i sblížení. Chápeme-li takto úkol jevištní výslovnosti, pozbývá smyslu hádka o to, je-li podstatným požadavkem jevištní řeči deformace či realistická věrnost kánonu řeči praktické. Obojí, deformace i „přirozenost“, jsou stejně oprávněnými prostředky jevištního umělce; jediné, čemu se je třeba vyhýbat, je stylizace, strohý ornamentalismus držící se pedantsky principu jediného. — Nakonec poznámka vysvětlující: je-li jevištní řeč po své významové i zvukové stránce takto uvolněna v osvobozeném dialogu, neznamená to nikterak anarchii, nýbrž naopak snahu po řádu, ovšem složitějším a dynamičtějším než

dosavadní. Je ovšem pravda, že všechny možnosti, které jsou v jazyce — všechny odstíny dialektické, argotické, všechny patologické patvary řeči, vše to se stává nástrojem, jehož smí a má užít režisér a herec. Avšak právě tato svrchovaná složitost vyžaduje stejně od herce jako od diváka naprostou jistotu v hodnocení těchto různých možností a prostředků, jistotu o hierarchickém odstupňování jazykových odstínů, vrstev a dialektů. Kdysi byl touhou divadelníků jevištní jazykový standard, zejména právě u nás, kde ho nebylo. Jevištním standardem výslovnosti rozumělo se a leckdy dosud rozumí jisté zákonodárství: takto má a takto nesmí být vyslovováno. Nuže, dnes, zdá se, počíná se rýsovat jiné pojetí standardu: jakýmkoli způsobem je dovoleno na jevišti mluvit, pod jedinou podmínkou — že herec i divák budou mít přesné povědomí o sociálním, jazykovém i uměleckém dosahu každého způsobu mluvení, že dovedou přesně odhadnout místo, které každému jazykovému útvaru v celku národního jazyka náleží. Jevištní standard se ze záležitosti jazykového zákonodárství stává otázkou umělecké a jazykové kultury.

(1937)

K UMĚLECKÉ SITUACI DNEŠNÍHO
ČESKÉHO DIVADLA

I

Světová bouře, která se přehnalá, zanechala stopy ve všech oblastech uměleckého tvoření. Význačná vlastnost fašismu byla ta, že všude, kam zasáhl, rozrušil vnitřní souvislost věcí, jejich vzájemné vztahy, aby tak vytvořil beztvárnou pasivní směs, neschopnou vlastní iniciativy. Co se umění týče, proklamoval heslo umění zvrhlého a vyhlásil takovému umění boj do vyhlazení. V praxi však setrvaly bez závady jednotlivé umělecké postupy vytvořené moderním uměním, které bylo na indexu — jen systém nesměly tyto postupy tvořit, jen se jimi nesmělo projevoval určité zaměřené umělecké chtění, které by právě svým vědomím cíle mohlo způsobit mezeru v totalitě násilí. Je přirozené, že tímto stavem věcí byla ohrožena jak soudržnost složek uvnitř umělecké struktury, tak i soustavnost funkčního uspořádání osob a institucí umění sloužících: zmizely, nebo aspoň byly rozvráceny umělecké školy a směry, příslušnost výtvarných umělců k jednotlivým sdružením a spolkům stala se namnoze spíše záležitostí zevních okolností než uměleckého rozhodnutí atd.

Místo kvality stala se měřítkem kvantita: znamením uměleckého rozvoje divadel stal se počet divadelních budov a číslo diváků; umělecké výstavy nazvané jednou „Umělci národu“ a podruhé „Národ umělcům“ objímaly ochotnou náručí materiál umělecky velmi různorodý, dovedly však jím vyplnit celé množství výstavních sálů najednou; vycházely celé zástupy lyrických knížek, o mnohých z nich však platilo, že přečtení jediné básně jedné z nich poučilo čtenáře sdostatek o desíti sbírkách dalších atd. Za okupace byl vděčně přijímán *každý* umělecký projev, neboť hierar-

chie funkcí se přesunula a umění vykonávalo jako hlavní úkol úlohu utěšitele a dárce zapomenutí, která v normálních dobách je jednou z nejposlednějších.

Jakmile však okupace byla zlomena, nastává potřeba obnovení řádu vnitřního i zevního ve věcech umění a stává se zřejmou nejistota, v kterou uvedl umění fašismus a jeho průvodní zjevy. Požadavky, které se na umění právě v dnešní chvíli kladou, jsou veliké: budování nového vztahu mezi člověkem a skutečností i mezi společností a kulturní tvorbou, vytváření nového poměru mezi jedincem a společností a — v souvislosti s tím — nového pojetí lidské osobnosti jsou nejnaléhavější z těchto úkolů. Dostát jim však může jen umění, které má netoliko jistou zručnost (té není za dnešního stavu nedostatek, neboť zbyla jako dědictví z období uměleckých experimentů), ale i schopnost užít této zručnosti k určitému účelu důsledně, s přesným vědomím dosahu každého uměleckého postupu a jeho vztahu k celkovému záměru díla, umění, které si uvědomuje umělecké problémy a je důsledné v jejich řešení. Jen umění, které si takto počíná, může dospět výsledků podstatně nových, důležitých i mimo jeho vlastní oblast, proměňujících tvářnost a význam věcí i vztahů mezi lidmi. Mnoho ovšem může vykonat bez vědomého zásahu sám spontánní vývoj; tak např. nástup mladé generace, která by si přinášela určité směřování umělecké, mohl by rázem vytvořit celou síť shod i rozporů mezi tvořícími umělci vůbec, tedy i těmi, kdo by nebyli jejími příslušníky, a tím vzkřísit k novému životu také požadavek závazného uměleckého domýšlení a dotváření. Nebylo by však správné čekat, až se rozřešení dnešních nesnází takto dostaví jako automatický důsledek vývoje. Je nutné opětovaně se pokoušet předejmout je úvahou, i když je předem jisté, že každá taková úvaha může být usvědčena z nepravdy již nejbližšími příštími událostmi. Ani tehdy však by nebyla zcela zbytečná, neboť hlavním úkolem všech perspektivních úvah je upozorňovat na naléhavé otázky, ne mistrovat nepředvídatelnou rozmanitost skutečnosti. Takový je skromný úkol i této naší studie. Ježto ovšem každé umění má své speciální vlastnosti dané materiálem, s kterým pracuje, i své zvláštní potřeby vyplývající z jeho přítomného stavu, činí si naše studie předmětem toliko umění jedině, totiž divadlo; snad teprve závěry, ke kterým dospěje, budou — po náležitých změnách — schopny aspoň částečné aplikace i na dnešní situaci v uměních jiných.

II

Jaký je stav dnešního divadla, zejména českého, po stránce diferenciace divadelního života i vzhledem k umělecké struktuře jevištního díla? Co se týče diferenciace, lze dnes sotva u nás mluvit o výrazných směrech; okolnost, že je zřetelně vidět několik málo silných osobností, podporuje spíše naše tvrzení, než aby mu byla na odpor, neboť osobnost mluví právě jen za sebe. Má ovšem toto moře, celkem jednotvárné, přece jen dva břehy — oficialitu a to, co se zvalo avantgardou —, ale to je jen přežitek složitých napětí, která kdysi uváděla divadelní dění v pohyb. Hranice mezi dnešní oficialitou a avantgardou je ostatně dosti málo znatelná; někdy bývá rozdíl jen v tom, z které zásobárny scénických konvencí se vybírá a jak důsledně, občas i tento rozdíl mizí.

Struktura jevištního díla je ve stavu stejně málo zřetelném. Vnější projevem její neurčitosti je nejistota o vedoucím činiteli divadla. Donedávna býval jím režisér, jenž suverénně měnil básníkův text a činil si nárok na to určovat každý odstín hercova hlasu i gesta podle svého celkového záměru. Dnes jeho vláda již doznívá, třebaže bez náhlého zvratu; ve většině případů stává se jeho ctižádostí spíše dotvořit smysl vložený do textu básníkem než vnutit hře smysl podle svého vlastního rozhodnutí. Leč zpětná cesta k čistě reprodukčnímu pojetí divadla, které např. tvrdilo, že „sloh je v umění hereckém především výslednicí literárního proudění, jehož ono je na jevišti nástrojem“ (G. Schmoranz, *Eduard Vojan*, 1934), je definitivně zahrazena. Autonomie jevištních prostředků byla již příliš důkladně odhalena a příliš zjevnou se stala jejich samostatná významotvorná schopnost, než aby se básník mohl znovu stát dominujícím divadelním činitelem. Režisér vzdává se tedy své suverenity nikým nevytlačován; vzniká tak labilní situace, která si žádá řešení.

Otázka hlavního činitele jevištního výkonu týká se ovšem struktury divadla jako umění, ale ne celé její rozlohy, nýbrž jen jistého jejího úseku, totiž subjektu, od kterého dílo vychází. Pohlédneme-li však na strukturu v celé její rozloze a rozčleněnosti jako na dynamické sepětí složek hlasových, mimických, prostorových atd., neobjeví se nám situace o nic určitější. Leč máme-li si dnešní stav divadelní struktury uvědomit v pravé jeho podobě, bude třeba aspoň letmého pohledu do nedávné minulosti:

Bylo kdysi jasné, že divák má v divadle před sebou herce a scénu, herce na scéně, nebo spíše uvnitř scény, ale přesto dva zřetelně odlišné světy — svět lidí a svět věcí, svět živý a svět nehybný. Středem pozornosti byly živé bytosti, kdežto věci byly záležitostí druhotnou, vytvářející toliko prostředí akce nebo dodávající nejvýše nástroje jednání. Touto zřetelnou dvojitostí byl usnadňován úkol herců i divákův: herci připadala jen starost o jeho vlastní výkon nebo nejvýš ještě o souhru s herci ostatními, divák pak měl na zřeteli jen herce, kteří se po scéně pohybovali, a z nich opět hlavně protagonistu. Takový byl stav po více než dvě třetiny 19. století. První krok k jeho rozrušení učinilo divadlo impresionistické, když dalo jevištní výpravě vyjadřovat „náladu“ a tak spoluurčovat smysl akce; tím se jeviště sblížilo s hercem. Ještě těsnější sepětí obou těchto světů nastalo na jevišti stylizovaném, kde se stal pokus učinit herce přímou součástí scény, vnútit lidskému tělu geometrické obrysy, jakými se vyznačují věci neživé, omezit jeho pohyblivost atd. Ani tehdy však ještě nenastalo vzájemné prolnutí oblasti živých bytostí s oblastí věcí na jevišti. To mohlo nastat teprve tehdy, když se hercův zjev i scéna rozložily v své jednotlivé složky, takže již nestáli proti sobě živý herec a neživá scéna, nýbrž např. hlas a světlo, přičemž každá z těchto složek se ukázala ještě dále dělitelnou, a to nejen teoreticky, nýbrž i prakticky.

Toto rozvolnění struktury začíná zřetelně v divadle expresionistickém tím, že se nadměrně a ze stanoviska tématu nemotivovaně vyzdvihují některé dílčí složky vůči ostatním, tak např. v českém expresionistickém přednesu hlasová intenzita (srov. Honzlovo zjištění ve studii *Slovo na jevišti a ve filmu*: „Hlasová intenzita a její změny nejsou pro hilarovský expresionismus měrou emocionálního vzruchu — jsou spíše způsobem, jak navázat dialog, který komponuje Hilar jako styk dynamických kontrastů, jimiž nabývají postavy silnější plastičnosti.“). Pokračování tohoto procesu je takové, že se složky, dosud pocítované jako nerozlučně sounáležitě, navzájem odtrhují: to se děje např. tak, že výrok, příslušející jisté dramatické postavě, se divák nedoví z úst hercových, nýbrž z nápisu promítnutého na zadním prospektu, kdežto příslušný pohyb vykoná herec. Jednotlivé složky se osamostatňují, vytrhují se z obvyklých spojení a je přirozené, že za tohoto stavu se definitivně prolamuje rozhraní mezi živými bytostmi a neživými věc-

mi: věc i bytost rozkládají se v jednotlivé složky, které samy o sobě nejsou ani živé, ani neživé a mohou vstupovat v libovolné vzájemné vztahy. Nositelem akce, a tedy „hercem“ může se od případu k případu stát kterákoli ze složek: „Osvobodili jsme pojem ‚jeviště‘ z jeho architektonického omezení a lze také osvobodit pojem herce z omezení, které tvrdí, že herec je člověk, který představuje dramatickou postavu. Záleží-li pouze na tom, aby nějaká skutečnost představovala dramatickou postavu, může být hercem stroj (např. Lisického, Schlemmerovo, Kieslerovo mechanické divadlo se stroji), může být hercem věc (např. propagační divadlo belgických nákupních družstev, kde byly dramatickými postavami balík látky, pavoučí noha, mlýnek na kávu atd.) [...] Vyprostil-li nás jednou O. Zich z omezení, které uzavíralo jeviště jen do architektury, tlačí se pootevřenými dveřmi k svobodě i všechny ostatní skutečnosti divadelního projevu. Osvobozuje se i dramatická postava, která byla až dosud spjata s lidským mimem, osvobozuje se dramatikovo sdělení, které bylo až dosud *slovem*, osvobozují se i ostatní prostředky a my s úžasem poznáváme, že prostorem jeviště nemusí být vždycky zase prostor, ale že jevištům může být zvuk, událostí může být hudba, sdělením může být dekorace atd.“ (J. Honzl, *Pohyb divadelních znaků, Slovo a slovesnost* 6, 1940, s. 177–188).

Do popředí staví se v divadle ne vlastně již herec-člověk, ale sama nehmotná, a přece svrchovaně reálná dramatická akce, která se může zmocnit čehokoli na jevišti jako svého přechodného nositele. Mohutným činitelem pohybu, v kterém se ocitá scéna ve všech svých složkách, je světlo, jež formuje jevištní prostor, zdůrazňuje herce nebo jej naopak nechává mizet, dotváří jeho kostým, vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně, upoutávajíc divákovu pozornost k proměnám své barvy a intenzity i bloudíc jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce. Důsledek zvratu, jež takto divadlo prožívá, je ten, že tradiční sestava jevištních složek, na které dosud divadlo stavělo, je rozložena, že složky nejsou již navzájem trvale podřízeny a nadřizeny, nýbrž jsou v zásadě rovnocenné a souběžné. Kdykoli může kterákoli z nich být nadřazena ostatním i opět obratem ruky být odsunuta do pozadí. Překvapení stíhá překvapení; režisérský nápad v detailu stává se namnoze pro diváka důležitějším než celková linie hry. Aristotelická teorie jednotného napětí úměrně stoupajícího

k vrcholnému bodu a po něm srážně klesajícího ustupuje pojetí zcela jinému: hra stává se nepřetržitým pásmem napětí dílčích, z nichž každé dochází samostatného vyřešení a nenavazuje styku se sousedními. Panství režisérovo dostupuje vrcholu, v jeho ruce je bez omezení vše, co je a děje se na jevišti. Herec nestojí v jeho očích výše než scénický předmět, neboť režisér sám rozhoduje, kdo nebo co v daném momentu hry ponese scénickou akci a kdo nebo co bude této akce pasivním předmětem. Ježto pak i jednotlivé složky hereckého zjevu jsou navzájem osamostatněny, připadá režisérovi i suverénní rozhodování o každém záchvěvu hercova hlasu, o každém odstínu gesta, o sebemenším pohybu, neboť důvod, proč má právě na určitém místě hry být užito určitého zabarvení hlasu, určité intonace, určitého rytmického motivu, určitého gesta atd., netkví již ve způsobu, jakým herec pojímá dramatickou postavu, kterou ztělesňuje, ale v celkové souhře všeho, co v dané chvíli je na jevišti — a tuto souhru má v ruce toliko režisér, jenž jediný určuje její složitou motivaci. Jestli kdy během svého vývoje, tedy tentokrát stává se divadlo opravdu domem kouzel. Tato dynamika udržuje se však při plném životě a v plném pohybu jen po dobu poměrně krátkou; brzy se nutně překvapení stává návykem a pozbývá účinnosti. Jakmile divák pozbude přesvědčení, že je přítomen něčemu nebývalému a nemožnému, stane se nečekané očekávaným a jediné skutečné překvapení by bylo, kdyby se překvapení obvyklé nedostavilo.

Důsledek zvratu, jež takto divadlo v posledních desetiletích prožilo, je ten, že tradiční hierarchie složek, jak již řečeno, je rozrušena, avšak toto rozrušení, které v době svých počátků bylo dynamickým procesem, stává se později trvalým stavem, z kterého je velmi nesnadné najít východisko: není tu systém s kladným stavebním principem, proti kterému by bylo možno dialekticky postavit princip jiný, nýbrž soubor složek bez pevné skladebnosti. S tím souvisí i zvláštní situace, o které se stala zmínka výše: že totiž dnešní divadlo je bez ústředního činitele, kolem kterého by se ostatní kupili.

Básník, který jím býval kdysi, je neodvratně zbaven nadvlády osamostatněním divadla vůči básnictví, herec, jenž se vládcem nebo aspoň spoluvládcem divadla stal v období realismu a naturalismu, je rozložen v jednotlivé složky hlasové, mimické atd., režisér, jenž dosud podle jména vládne, pozbývá odvahy vládnout do

všech důsledků. Je ovšem otázka, zda na dnešním vývojovém stupni je možné, aby divadlo bylo v rukou jediného činitele, který by sám reprezentoval subjekt, od kterého dílo vychází, či zda napříště půjde spíše o to, aby se tento subjekt stal skutečnou dialektickou syntézou činitelů několika; o tom bude ještě řeč v kapitole následující. Úvaha o struktuře jevištního díla dovedla nás tedy k nejvlastnějšímu jádru dnešní divadelní krize, jímž je rozložení divadelní struktury. Nelze však uzavřít tuto diagnózu bez vysvětlující poznámky. Nebylo by totiž správné, kdyby z předchozí úvahy byl vyvozován i jen sebeslabší odstín záporného úsudku o vývoji moderního divadla. Je třeba říci důrazně, že právě podrobné rozebrání divadelní struktury v jednotlivé složky, ověření významotvorné schopnosti každé z nich, odhalení jejich složitých souvztažností znamená pro budoucnost nový základ divadla. Ať se divadelní struktura jakýmkoli způsobem reorganizuje, bude vždy dynamičtější než kdysi, vlivem toho, co se s ní událo mezi dvěma světovými válkami.

Vedle onoho divadla, které stojí v čele vývoje, je však ještě jeden divadelní útvar, o kterém se sice dosud v našich úvahách stala jen malá zmínka, jenž však nicméně má značný podíl na dnešní situaci divadla, podíl tak značný, že bez jeho vylíčení by naše diagnóza této situace zůstala v půli cesty. Je to divadlo, které bývá zváno oficiálním. Řekli jsme o něm dosud jen to, že hranice mezi ním a divadlem avantgardním není právě ostrá — aspoň u nás. Víme, že za první světové války a těsně po ní se oficiální divadlo zásluhou Hilarovou na jistou dobu ocitlo v samém středu vývojového víru. I když záhy vlastní avantgarda měla své těžiště jinde, nepřestal — aspoň napodobivý — styk divadelní oficiality s avantgardou. Oficiální divadlo porušilo tím zásadu důsledné tradičnosti, jaká bývá sdružována se samým jeho pojmem. Opustilo tradiční uměleckou základnu, kterou si české divadlo krok za krokem budovalo počínajíc Divadlem prozatímním, kde — jak ukázal Jan Bartoš — dal k ní základ J. J. Kolár, tradici, jež pokračovala a vyvrcholila v Národním divadle Vojanem a Kvapilovou. Tato tradice, která v svých největších představitelích, J. J. Kolárovi a Ed. Vojanovi, směřovala k přísné slohovosti (viz po této stránce o Kolárovi v knize Jana Bartoše *Prozatímní divadlo a jeho činohra*, s. 109n., a o Vojanovi ve studii J. Honzla *Slovo na jevišti a ve filmu, Sláva a bída divadel*, s. 185), byla nyní zatlačena eklekticismem. Nutný

následek eklekticismu je ovšem sklon ke klišé, k ustáleným formulám deklamačním, mimickým atd.; vyvíjí se technika hladkého přiřazování různorodých uměleckých postupů. Vzniká i nejistota o ústředním činiteli divadla: až do konce období Vojanova příslušela tato funkce zřetelně herci; za dnešního stavu není herec ani radikálně zatlačen do pozadí, ani zřetelně postaven do popředí. Pevně skloubená hierarchie není ani ve výstavbě dramatické postavy. Patrně jako dědictví expresionismu udržel se v oficiálním divadle značný důraz na deklamaci, ovšem bez vyzývavých expresionistických deformací, které toto násilné vyzdvihování deklamace proti ostatním složkám umělecky zdůvodňovaly. Za dnešního stavu je toto nezdůvodněné vyzdvihování deklamace do značné míry formalistickou konvencí. Jediným měřítkem deklamace stává se úpravnost (počítaje k ní ortoepickou správnost); vztah mezi deklamací a jinými složkami, zejména mimickými, vyvíjí se v pasivní závislost těchto složek na deklamaci: gesto a mimika projevují tendenci stát se průvodní ilustrací slova. I jinak je vztah mezi složkami divadelní struktury neurčitý: tak jevištní výprava určuje leckdy po svém smysl hry, tísňící akci; i v tom lze zpravidla spatřovat přežitek expresionismu.

Není ovšem pochyby o tom, že i za tohoto stavu struktury mohlo se oficiální divadlo dopnout jenotlivých výkonů vynikajících. Rozbor, který jsme zde podnikli, nechce také být kritikou praxe, nýbrž měl za účel toliko zjištění, je-li umělecká struktura dnešního oficiálního divadla důsledně a pevně vykrystalizovaným systémem, byť konzervativním, který by se mohl stát modelem a východiskem při obnově soudržnosti a hierarchizace složek divadelní umělecké výstavby. A na tuto otázku odpověděl náš rozbor zřejmě záporně. Má tedy divadlo nějakou možnost vyvážnout ze strukturální nejistoty, v které se ocitlo? A je vůbec záhodno, aby o to usilovalo — nemá neurčitost struktury být pokládána za stav prostě daný, s nímž třeba počítat a který dalším vývojem se téměř automaticky opět zpevní? Na tyto otázky se pokusíme odpovědět v příští kapitole.

III

Mluvíme-li o usilování, které by mohlo strukturu dnešního divadla vyvést z nejistoty, v které se ocitla, mohlo by vzniknout zdání,

že klademe otázku vědomého zásahu do objektivního, na lidské vůli nezávislého vývoje. Pokusy o takovéto působení jsou ovšem časté: manifesty uměleckých směrů, kritiky atd. Jsou zpravidla výrazem vývojových tendencí, obsažených v zárodku ve vyvíjející se struktuře samé; předmětem úsilí, popřípadě sporu úsilí několikaletého je tu směr, jakým se budoucí vývoj struktury má brát. Nežádka nabývá takovýto pokus pod tlakem objektivní vývoje zcela jiného smyslu, než k jakému směřovalo původní chtění, z kterého vzešel; i to je důkazem toho, do jaké míry je vývojový pohyb silnější než jedincova vůle. Nám však nejde o konkrétní směrnici budoucího vývoje divadla, a tedy ani o zásah do složení struktury. Je jasné, že do vývoje divadla bude — kromě jeho vnitřní zákonitosti — zasahovat v době nejbližší příští silněji než kdy jindy vývoj společnosti i všech ostatních odvětví kultury, a předvídat směr i sílu těchto zásahů byl by podnik nerozvážný. Důležité však je, aby právě v době těchto rozhodujících vlivů tvořila struktura divadla skutečný celek, schopný reagovat na potřeby doby všemi svými složkami zároveň, ne jen některými, např. svou stránkou slovesnou.

Předešlé kapitoly ukázaly, že struktura dnešního divadla je značně rozvolněna, a tedy málo připravena k úkolům, které na ni právě dnes čekají. Čeho je k nápravě třeba, je dosti jasné. Především je zde záležitost ústředního činitele divadla. Otázka, bude-li jím v nejbližší budoucnosti ještě režisér či některý jiný činitel — jak dosvědčují dějiny divadla, není žádný z nich vyloučen z kandidatury, neboť byla za baroka i chvíle, kdy se jím stal výtvarník (srov. Kouřilovu předmluvu k Furtenbachově *Prospectivě*, Praha 1944) —, je ovšem zajímavá, leč nás se přímo netýká; naznačili jsme již výše, že místo vedoucího činitele jednoho může v budoucnu nastoupit i dialektické napětí mezi všemi činiteli, kteří jsou složkami tvořícího subjektu divadelního díla. Je však jisté, že herec — ať zaujímá místo vedoucí či podřízené či konečně rovné ostatním — je nezákladnějším, nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby: každý z ostatních může scházet, a není také v dějinách divadla nouze o doklady toho, že ten či onen z nich v starších dobách ještě nebyl při divadelní práci přítomen (režisér v dnešním slova smyslu) nebo z ní dočasně vymizel (básník v *commedii dell'arte*), není však divadla bez herce, a to bez lidského herce nebo aspoň znaku, který jej zastupuje (loutka, stín atd.). Jestliže v moderním divadle, jak jsme se zmínili,

občas se hercem stává rekvizita, světlo atd., stávají se jím jen přechodně, na okamžik, uvnitř hry nesené lidskými herci; tím, že tyto věci funkci lidského herce přejímají, právě na něj upozorňují. Dva světelné paprsky, které bloudí po prázdné scéně na začátku Burianovy inscenace *Romea a Julie*, jsou sledovány s napětím, protože hledají a dlouho nenalézají herce; míhání světla na prázdné scéně v Burianově inscenaci *Lazebníka sevillského* bylo akcí proto, že znamenalo pozdvižení lidu za scénou; bez tohoto významu bylo by pouhým světelným efektem, záležitostí scénického prostoru.

At se tedy proměňuje sestava činitelů divadelního tvoření jakkoli, zůstane herec vždy krystalizační osou. Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové výstavby jevištního díla. Scelení divadelní struktury nemůže vyjít odjinud než od něho; při dnešním pojetí divadla, jak bylo probojováno moderním divadlem experimentálním, jsou všechny složky divadla pocítovány jako souvislý kontext, a není tedy nebezpečí, že by se zpevnění, počne-li hercem, u něho zastavilo. Ocítáme se zde znovu tváří v tvář problematice avantgardního divadla doby nedávné, tentokrát však proto, abychom poukázali ne k tomu, co z jeho dědictví musí být překonáno, ale naopak k tomu, co z něho je epochálním a navždy trvalým výbojem. Nikdy totiž nebude již herec na scéně sám, odtržen přesným rozhraním od jejích neživých součástí. Oživování předmětů na scéně, jejich předpodstatňování v nositele dramatické akce pozbývá dnes už svého experimentálního rázu a je na cestě k tomu, stát se součástí divadelní konvence, trvalé zásoby technických postupů divadla. Sjednotí-li se znovu osobnost hercova, zasáhne toto zpevnění nutně i nejvzdálenější složky scénické výstavby, zejména je-li divákem dnešní člověk, příslušník nesmírně složitě organizované civilizace, jenž se s účinnými souvislostmi zjevů velmi navzájem vzdálených setkává při každém kroku v životní praxi. Co se týče postavení hercova mezi ostatními činiteli divadla, o kterém byla výše řeč, třeba ještě připomenout, že herec, stejně jako zaujímá ústřední místo mezi složkami přítomnými na scéně, je do značné míry v ústředním postavení i vůči těmto ostatním činitelům. Básník, zmocní-li se vlády nad divadlem, sníží herce na reprodukovatelného umělce, režisér z něho učiní svůj nástroj, výtvarník součástí scény. Herec naproti tomu, i když bude postaven na místo první, opře se stejněměrně o všechny ostatní, nezbavuje žádného z nich aktivní

účasti na výstavbě díla. Tak zejména režisér je modernímu herci nezbytným ztělesněním souvislostí, protkávajících celou scénu se vším, co na ní je. Existuje ostatně, nezávisle na dočasných směrech, jistý typ režisérů zvaných zpravidla „režiséry hereckými“; tímto označením se nemíní režisér, který je původním školením herec, nýbrž takový, který při řešení svého specifického úkolu vychází z herců, jimž ukládá závazek, aby ze sebe a po svém vydali, co nejvíce dovedou. A není takovýto případ vlastně nejméně nahodilým řešením polaritě mezi hercem a režisérem?

Snažili jsme se v předešlé kapitole ukázat, jak právě herec doplatil na nedávný vývoj divadla: divadlo avantgardní jej rozložilo v jednotlivé složky, divadlo oficiální dokonce v soubor klišé. Je však nezbytně třeba, aby herec znovu sám sebe pocítil jako jednotu a aby tak byl pocítován i divákem. Tak např. je třeba, aby znovu bylo uvedeno v souvztažnost gesto se slovem. Označením „souvztažnost“ pak nemíníme nikterak nutnost souladu: poukázali jsme již výše k tomu, že právě automatický a nepřerušovaný soulad slova s gestem působí jako *nedostatek* souvztažnosti. Je to proto, že spojení automaticky dodržované, při kterém se nikdy neupozorňuje na samostatnost spojených složek, je pocítováno jako nerozlišitelná slitina, ne jako jednota odlišných věcí několika. Pocit sjednocení nevznikne tedy tam, kde divák nepocítí princip jednoty jako sílu udržující ve svazku věci různé, stejně jako nevznikne tam, kde by se složky rozcházely vždy a důsledně. Obojího, rozporu i souladu, je třeba k tomu, aby výslednicí bylo sjednocení, pocítované jako proces, nikoli jako mrtvý fakt. Mluvíme-li již o gestě a slově, uveďme jako názorný příklad umělecký systém Stanislavského. Je známo — a s obdivuhodnou schopností vcítění popsáno ve studii Tillové o Stanislavském v *Divadelních vzpomínkách* —, jak Stanislavskij „užil zkušenosti, že v životě gesta, výrazy tváří a úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších hnutí“, jinými slovy, jak Stanislavskij dovedl umělecky využít nekoordinovanosti gesta, mimiky a slova.

Druhá věc, které by si vyžadovalo úspěšné řešení dnešní nejistoty divadla, je, aby bylo využito bohaté mnohostrannosti jednotlivých složek struktury. Lze sotva popřít, třebaže to bylo zřídka výslovně konstatováno, že počínaje expresionismem začalo divadlo, ať avantgardní, ať oficiální, herecké prostředky zjednodušo-

vat: hlas, gesto, pohyb hercův na jevišti se pojímají jako celky a záměrné jejich přetváření se děje tím způsobem, že se některá jejich stránka nedynamicky vyhrotí trvale, pro celý jistý jevištní výkon na samé ostří. Odtud sklon ke karikatuře, příznačný pro dnešní divadlo, odtud i záliba v šarži hlasové i mimické, která je ostatně s karikaturou úzce spřízněna. Nevýhoda je ovšem ta, že hlasová nebo mimická „maska“, nutící hlas nebo svalstvo do trvalého jednostranného napětí, zabraňuje střídavému využití různých hlasových nebo mimických složek i jejich kombinací. Vyhrotí-li se např. jednostranně barva hlasu, znemožňuje se tím pružné obměňování intonace a naopak.

Podrobný rozbor tohoto zjevu byl by poučný, nám však na tomto místě šlo jen o poukázání k nutnosti, aby opět jednou byla — ze stanoviska umělců i publika — umožněna revize celého repertoáru možností, které má herectví k dispozici, ať již další vývoj jde cestou jakoukoli. Je třeba konkrétního příkladu? Poslyšme citát ze studie o Ed. Vojanovi: „Vojan odkrýval od scény ke scéně svůj hlas, jako by zdvíhal před ním nespočetné opony nebo závoje, kryjící jeho nové a nové barvy a intenzity [...] Rozvrhoval přesně svůj šepot i hlasitý hovor a exponoval veškerou sílu svého hlasu, svůj křik na dvou či třech místech hry“ (Honzl, *Slovo na jevišti a ve filmu*, v knize *Sláva a bída divadel*, s. 185). Je zde na konkrétním případě zřetelně formulováno, co máme na mysli: suverénní ovládnutí mnohosti hlasových složek. Vracíme se vlastně opět k bodu, na kterém jsme stáli před chvílí, když jsme jako hlavní požadavek rekonstrukce divadelní struktury kladli obnovu dynamické souvztažnosti složek. Máme-li totiž na mysli souvztažnost jako proces, nikoli jako statické trvání, dospějeme nutně k požadavku, aby soubor složek, který je sjednocován, byl co nejjemněji rozrůzněn, neboť tím právě nabývá úsilí o udržení rovnováhy v něm zvýšené umělecké účinnosti.

Zdůraznili jsme již, že nám nejde o propagaci žádného uměleckého směru, nýbrž o upozornění na nutné předpoklady jakéhokoli dalšího vývoje. Příklady, které jsme uvedli — jednou systém Stanislavského, podruhé Ed. Vojan —, mohly by však svádět k domněnku, že co máme na mysli, je obnova jevištního realismu. Byl by to však omyl. Realismus, jak jej na jevišti dotvořilo rozhraní mezi 19. a 20. stoletím, byl — jako každý historický útvar — možný jen za jistých konkrétních podmínek uměleckých, kulturních a spole-

čenských, a není tedy opakovatelný. Pokus o jeho obnovení vyústil by nutně v epigonství, zjev málo žádoucí a málo plodný. Úkolem realismu bylo vzbuzovat iluzi skutečnosti, třebaže už současníci si nad výkony Moskevských nebo Vojanovými uvědomovali, že „skutečnost na jevišti je něco hrozně relativního“ (Schmoranz) a že celý smysl autentického realistického herectví „mířil proti realistické improvizaci, spontaneitě, lehkosti a nezávaznosti“ (Honzl). Vzbuzovat iluzi skutečnosti je však již určitý, jednoznačný umělecký záměr a řekli jsme opětovně, že vhodnost jakéhokoli určitého záměru pro dnešní dobu je otázka, kterou se nechceme zabývat.

Nezamítáme však slovo „realita“, myslí-li se jím nikoli požadavek zevního modelu, kterému by se jevištní výkon měl přizpůsobovat nebo jej připomínat, nýbrž mnohostrannost, nevyčerpateľná různotvárnost samých prostředků, které má divadlo, a zejména herectví, k dispozici. Teprve tehdy, dá-li divadlo divákovi pocítit plný dosah a rozmanitost hlasu, mimiky, gesta atd., vznikne v divákově mysli dojem plné reálné závažnosti herectví a divadla; neboť právě nevyčerpateľná různotvárnost vyznačuje skutečnost v nejvlastnějším slova smyslu, skutečnost materiální, existující před jakýmkoli lidským záměrem a nezávisle na něm. Jak se této skutečnosti dobrat v divadle, o tom mohou rozhodovat jen umělci, a ti nikoli teoretickou úvahou, nýbrž praxí svého tvoření.

Nakonec je třeba dodat, že každé funkční zaměření divadla, netoliko čistě umělecké, může se v nejbližší budoucnosti stát základem dalšího vývoje: i divadlo tendenční, i divadlo-zábava atd. mohou se prokázat tím, že v minulosti dovedly vytvořit výrazné umělecké útvary. Podmínka je jediná: aby takové funkční zaměření nabylo takové intenzity, že dovede uvést v pohyb *celou* jevištní strukturu, *všechny* její složky, ne snad jen některou, např. téma textu. Nejdříve ovšem musí být tato struktura znovu vybudována, souvztažnost a odstupňování jejích složek obnoveny. Účel naší studie byl k této nutnosti ukázat.

(1945)

Umělecká praxe recitační a s ní i teorie tohoto uměleckého odvětví jsou dnes v citelných rozpacích. O vnitřních příčinách této krize bude pojednáno v pozdějších odstavcích této studie: zde stačí poukázat k jejím zevním projevům. Nejnápadnější z nich je ten, že se recitace, jak je dnes pojmána, rozchází s funkcí, kterou od ní doba naléhavě požaduje. Běžné pojetí recitace, necháme-li stranou recitaci sborovou, směřuje ke „komornímu“ přednesu, vypočtenému na malý okruh zasvěcených posluchačů, leč nové nároky, dané například pravidelným používáním recitace v rozhlase i při veřejných slavnostech a jiných davových projevech, vyžadují naopak recitačního umění schopného široké sociální rezonance. To však znamená přestavbu celé techniky recitace i celého systému jejích uměleckých postupů. Ježto pak recitace jako jedno z umění „reprodukčních“ je značněji než umění, která tvoří bezprostředně, odkázána na vědomou techniku a vědomé užívání tvárných prostředků, je zároveň nutné i zásadní přebudování recitační teorie. Je toho zapotřebí zejména u nás, kde se v některých pojednáních o recitaci, pocházejících z doby zcela nedávné, objevují i velmi zastaralé názory, tak například se v kterémsi z nich doporučuje zkusmé přemístování slov v básnickém textu při studiu za účelem „nasazování“ důrazů, což je archaismus tkvící svým původem v období dávno minulém, kdy vládla recitace „herecká“, která užívala hlasu jako mimického prostředku, deformovala rytmus a drobila nepřetržitý významový proud básně v jednotlivé úseky bez vzájemné vnitřní souvislosti. Je tedy potřeba důsledného domýšlení zásadních otázek recitace opravdu naléhavá.

Chceme-li se však pokusit o proniknutí k základům, nelze začít jinak než aspoň letným pohledem do nedávné minulosti. Značně podrobný obraz vývoje recitace v posledních desetiletích lze najít ve studii B. Ejchenbauma *O kamernoj deklamaciji* (otištěné v knize *Literatura*, Leningrad 1927, s. 226n.); k našemu účelu stačí vybrat z ní nejnutnější náznaky.

Do devadesátých let minulého století neexistovala recitace jako zvláštní druh jazykového umění a byla pokládána jen za zvláštní případ přednesu divadelního. Herec verše hrál, básně, kterou přednášel, byla mu dramatickým monologem, zlomkem „role“, a její přednes se pro herce odlišoval od divadelního vystoupení jen tím, že při něm nebylo masky, inscenace, dialogu. Koncem 19. století se však pojetí recitace zásadně proměňuje. Také o tom, v jakém smyslu se tato proměna děje, poučí nás Ejchenbaumova studie; dříve však, než se jí dovoláme, uvedme velmi charakteristické místo z české memoárové literatury, kde se srážka mezi starým a novým pojetím recitace předvádí názorně jako spor dvou básníků. Adolf Heyduk, jenž rád přednášel verše vlastní i cizí, zaznamenal totiž v svých *Vzpomínkách literárních* (1911) ve *Vzpomínce na Julia Zeyera* scénu, která se udála na Hlávkově zámku Lužanech o prázdninách roku 1898. Ponecháváme slovo autorovi:

„Jednoho večera — tenkrát bylo více hostů na zámku — přála si paní domu, abych přečetl něco ze Zeyerovy *Karolinské epopoje*, a sice *Píseň o korunovaci krále Lovise*. Uvedlo mě to do rozpaků. Rád bych byl splnil přání paní Hlávkové, ale nerad bych byl přišel v rozpor s Juliem; neboť znal jsem jeho soud v příčině čtení blankversu, a užil jsem proto rozmanitých vytáček. Ale nic naplat, musil jsem čísti. Sebral jsem se tedy a dával jsem bedlivý pozor na všecka rozdělovací znaménka, na veškeré přirozené i umělé cézury, na těžké i lehké akcenty, na arze i spády — vůbec na všecko —, jen abych k jasné platnosti přivedl bohatýrské verše přítelovy.

Snad nikdy nečetl jsme veršů tak bedlivě jako tenkrát, ale Julius nebyl stejně spokojen jako ostatní posluchačstvo; nebyly mu jednotlivé verše od sebe dosti děleny; chtěl, aby i tenkrát přesně se odlišovaly, když v proudu vypravování slovně těsně a nerušeně splývaly; chtěl, aby ze zvukového zvlnění celku verš každý vynikal zvlášť, aby měl svůj zvukový spád i přes větu neukončenou a kusou. —

Přišli jsme do malého sporu; já měl důvodem vědomí, Julius porážel mě Racinem a Corneillem a umělci z Comédie française a pravil konečně:

„Ty to čteš jako prózu, a ne jako básnický přesně odměřené verše a slohy.“

„Tím mě, milý příteli, nejvýše chválíš,“ řekl jsem, „jinak ani rýmovaných básní nečtu.“

Ale Julius tvrdil, že své verše čtu docela jinak, úplně správně, a že veršům jeho nedal jsem té zvukové barvitosti, jež jim náleží, aby hudebně vyzněly. Marně jsem dokazoval, že je to sluchový klam, že rým všech veršů, tedy i mých, trvaleji v uchu utkvívá, že je jakýms bezvolným dělidlem vět jinak sloučených. Zeyer nechtěl toho doznati.“

Heyduk vystupuje v této příhodě zřejmě jako přívrženec „herecké“ recitace, přestože jej Zeyer „poráží umělci z Comédie française“, neboť Zeyer měl zřejmě na mysli tradiční deklamaci francouzských klasiků obvyklou na této scéně, deklamaci, jež má blíže k recitaci než k jevištnímu přednesu. Jaké pojetí recitace však zastával Zeyer? Praví se nám, že žádal přesné oddělování veršů a dodržování veršového rytmu i veršové intonace („aby každý verš měl svůj zvukový spád“).

Tyto požadavky, jež Heyduk podává jako osobní názor přítelův („v soudu o tvorbách literárních, výtvarných i hudebních měl Zeyer své vlastní stanovisko, a výlučné“), jsou ve skutečnosti výrazem nové, v té době teprve vznikající představy o systému a zákonech recitace. Když po dlouhých letech uplynulých od lužanské příhody podává Ejchenbaum (l. c., s. 247n.) výčet těchto „zákonů“, odlišuje se od požadavků Zeyerových leda podrobností formulace:

„1. První konkrétní zákon recitačního umění záleží v tom, že přednes musí být založen na rytmické osnově [...] 2. Intonace recitátorova jakožto jeden z prostředků rytmické organizace musí být vybudována na nerozlučném sepětí melodie hlasu s rytmem [...] 3. Všechno ostatní v recitaci se týká již jen členění (frázování) přednesu, a teprve zde může se uplatnit osobitost recitátorova a jeho umělecký směr [...] Zde, v členění, může také být přihlédnuto k různým významovým odstínům básnického textu; to však je vyšší, nikoli prvopočáteční stupeň studia básnického textu. S obecnou platností lze říci jen to, že i členění přednesu musí být v naprostém souladu s rytmicko-melodickou osnovou básně:

má být jen jejím podrobným propracováním, jejím bezprostředním a organickým rozvitím, nikoli však něčím k ní přidaným.“

Je tedy podle názoru Ejchenbaumova, jež výrazně formuluje pojetí recitace platné od konce minulého století do nynějška, přednes básnického díla založen hlavně na rytmu a intonaci, jež musí být realizovány v přesné shodě s textem; recitátorovy tvořivé možnosti jsou omezeny jen na podrobnosti členění zvukového proudu (frázování), podrobnosti, jež nesmějí nikterak porušit výstavbu textu předepsanou básníkem. Z recitace je učiněno umění čistě reprodukční. Jak se tyto teoretické požadavky promítají do umělecké praxe, známe z vlastní zkušenosti. Víme, že tento způsob recitace je sice schopen vyzdvihnout zvukovou „hudebnost“ básnického textu i obestřít jej sugestivní „náladou“ (vždyť není nahodilá časová shoda jeho zrození se vznikem básnictví symbolistického, tolik zdůrazňujícího i hudebnost i náladu), že však velmi snadno propadá monotonii, je kromě toho vhodný jen pro intimní prostředí. Bylo by ovšem zpozdilé popírat jeho velký vývojový význam: poznání, že recitace nesmí překročit hranice dané básnickým textem, že musí dodržet podmínky obsažené v jeho vnitřní výstavbě, je velký a definitivní výboj. Lze říci, že teprve tímto poznáním byla recitace založena jako samostatné umění.

Ještě zřetelněji objeví se nám dosah vnitřní výstavby básnického textu pro recitaci, přihlédneme-li k výsledkům zkoumání moderní jazykovědy o zvukové stránce jazyka. Toto zkoumání, jež se intenzivně rozvinulo zejména v období mezi oběma světovými válkami, mělo sice jiné cíle než osvětlit základy recitace, ale prospělo teorii básnictví i teorii recitace tím, že zřetelně rozlišilo dvojí aspekt zvukové stránky řeči: to, co ze zvuku je potenciálně obsaženo v samém jazykovém systému, od toho, co je vzhledem k němu nahodilé a mění se od projevu k projevu. Toto rozlišení velmi prospělo teorii básnictví i recitace, neboť dalo metodologický základ ke „zvukovému“ rozboru textu psaného. Za pomoci jazykovědy usilovala pak teorie básnictví zjišťovat rozbořením hláskového složení textů, jejich větné výstavby atd., do jaké míry jsou v textu i bezhlasně čteném dány „zvukové“ vlastnosti; teorii recitace pak dána možnost, dosud ovšem velmi málo využitá, vyhledávat míru a cesty volnosti zůstavené básnickým textem přednašeči.

Je spravedlivé poznamenat aspoň mimochodem v této souvislosti, že předpoklady k rozlišení mezi zvukovými vlastnostmi

básnickým textem podmíněnými a volnými byly aspoň zčásti naznačeny již před vznikem moderní lingvistiky v užším slova smyslu; stalo se to v knize Ed. Sieverse *Rhythmisch-melodische Studien* z r. 1912. Sievers ovšem, ač si byl jasně vědom, že si určitý text žádá určitého způsobu hlasitého čtení a že nedodržení tohoto způsobu může u předčitatele vést k hlasovým zábránám (přeskakování hlasu atp.), neobrátil svou pozornost k vnitřní výstavbě textu, ale k motorickým reakcím, jaké četba textu vyvolává v organismu předčitatele; proto jeho pokus vyběhl do prázdna. U nás jako průkopníka nového názoru na zvukovou výstavbu básnického textu třeba jmenovat O. Zicha, jenž ve studii *O typech básnických* (1918) rozlišil zvukové kvality textem dané od zvukových kvalit „recitačních“, tj. volných; domnívá se ovšem, že mezi kvality „recitační“, tedy textem nepředurčené, patří síla výdechu, tempo a „melodický spád mluvy“, o nichž dnes víme, že jsou do jisté, mnohdy značné míry také dány již v textu psaném. Učinil však přesto první krok k rozlišení, jež po něm, a zejména právě u nás, za pomoci strukturální jazykovědy dokončila strukturální teorie básnictví.

Je dnes již mimo veškerou pochybnost, že básnický text předurčuje recitaci nejen hláskovým složením svých slov, ale také jejich výběrem podle hláskového složení (slova krátká a mnohoslabičná) i podle významu (slova „básnická“ i „prozaická“, zabarvená citově nebo rozumově atp.), dále pořádkem slov, větnou výstavbou, významovým členěním kontextu atd. Jsou např. texty, které svým vnitřním složením nutí předčitatele a recitátora zdůraznit hlásky, jejich příbuznosti i rozdíly, jejich opakování i jiné sestavy; tak je tomu např. u K. Hlaváčka:

Je večer — černé mraky jdou
neplodnou, chorou krajinou
se modlit Anděl Páně...

(*Mstivá kantiléna*)

Jiné nutí k vyzdvížení intonace, tak např. verše Nezvalovy:

Naše životy jsou truchlivé jak pláč
Jednou k večeru šel z herny mladý hráč
venku sněžilo nad monstrancemi barů

(*Edison*)

Jiné opět kolísají mezi nadvládou intonace a výdechové síly, jako tyto verše Halasovy:

Kolikrát verši můj
kolikrát klopýtals
v bolesti lásce žalu mém
soukromém

Je v nich sice výrazná intonační linie, ale je občas přerušována výraznými výdechovými vrcholy (v prvním verši: *ko-*, *ver-*, *můj* atd.).

Výčet různých obměn, často velmi složitých, bylo by lze rozmnožovat podle libosti. Nám však nejde o podrobné rozbor, nýbrž o pouhé zjištění, že způsob recitace je v svém hlavním obryse předurčen již básnickým textem samým a že toto předurčení může být zjištěno i pouhou empirií, dovede-li předčítatel přizpůsobit svůj hlasový orgán výstavbě textu; vědecký rozbor pak je schopen vyčíst z textu zvukové jeho složení velmi podrobně.

Při recitaci není ovšem účasten jen básnický text, ale i lidský hlas. Také ten je zjev složitý. Jednotlivé hlasové složky: artiklace, síla výdechu (exspirace), intonace, barva hlasu a kromě nich i tempo se svými průvodními zjevy (agogika, pauzy) jsou totiž ve vzájemných vztazích, podložených nutnostmi fyziologickými; tak např. zdůraznění jednotlivých hlásek vede k porušení jednotné intonační linie, proměny výdechové intenzity vykonávají vliv na výšku hlasu (viz Hála-Sováková, *Hlas, řeč, sluch*, 1941, s. 49) atd. Dokud užíváme hlasu bez umělecké záměrnosti, neuvědomujeme si jeho vnitřní složitost, nerozlišujeme jeho jednotlivé složky a jejich vztahy. Umělecké využití dává nám však hlas pocítit jako složitou strukturu, vnitřně rozlišenou a přitom pevně spjatou.

Je tedy recitátor omezen ze dvou stran: jednak výstavbou básnického textu, jednak strukturou svého hlasu a vnitřní zákonitostí této struktury. Vzniká otázka: dává tedy vědecké zkoumání plně zapravdu Ejchenbaumovu názoru, že recitace je umění čistě reprodukční, jehož volnost nepřekračuje meze pouhého odstínění v podrobnostech? Byla-li by kladná odpověď na ni skutečně nevyhnutelná, znamenalo by to, že recitace se nemůže vybat z dnešního stavu, ze svého zakletí do intimity a monotonie. Řekli jsme však již, že nároky, které dnešek na recitaci klade, nutí k tomu, abychom hledali, byť prozatím jen teoreticky, východisko z této slepé uličky.

Ohlížíme-li se po předpokladech pro další vývoj recitačního umění, je nezbytné obrátit se o radu znovu k vědě a položit si otázku, jsou-li výsledky jejího zkoumání opravdu tak beznadějně pro recitaci a její volnost, jak se může zdát na první pohled. A přesvědčíme se brzy, že nikoli. Předurčení přednesu básnickým textem, třebaže nesporné, není totiž nikterak jednoznačné: jsou velmi časté případy, kdy text ponechává recitátoru volbu mezi dvojím způsobem přednesu. Sovětský badatel Vsevolodskij-Gerngross již r. 1925 ukázal v knize *Iskusstvo deklamacii*, že zvuková výstavba textu kolísá často mezi dvojí dominantní hlasovou složkou, např. mezi převahou intonace a eufonie (hláskového složení). Uvedeme k jeho tvrzení příklad český, sloku z Vrchlického básně *Pod obraz Raffaelova houslisty*:

Co hudba dí, co štětec napovídá,
jak málomocné bývá stihnout slovo!
To za nimi vždy v dálce kulhat bude,
ač žárlivě vše taje hlubin hlídá,
cos větší se naň, těžší nad olovo,
a vyzní, musí-li již, mdlé a chudé,
ne srdce jak je střežlo básníkově.
(*Napadlo rosy*)

Po způsobu vši poezie Vrchlického je i tato báseň nesena pohybem intonace, stoupající a klesající v souvislých liniích. Přihlédneme-li však blíže k jejímu hláskovému složení, není příliš nesnadné postřehnout jisté a poměrně velmi značné pravidelnosti, např. opakování stejných nebo příbuzných hlásek d — d' — t — t' v prvním verši, hlásek m, l, o, i ve verši druhém, protiklad u — i (hlubin — hlídá) ve verši čtvrtém atd. Lze proto nahradit při přednesu intonační pohyb monotonií, zpomalit tempo a uplatnit pomocí těchto prostředků hlásková seskupení. Je zde tedy přípustná dvojí zvuková dominanta, buď intonační, nebo artikulační; volba záleží na recitátorovi. Recitátor může ovšem i kolísat mezi dominantou obojí, a dát tak posluchači pocítit napětí mezi nimi; udržuje jej tím ve střehu. Sluší ještě podotknout, že jsme za ukázkou nezvolili verše u Vrchlického výjimečné, nýbrž téměř náhodně vybrané.

Mohli bychom u tohoto básníka najít také případy, kdy se recitátoru nabízí možnost volby mezi nadvládou intonace a exspirace, tak například v této sloce z básně *Hymna Persefóně*:

Tvá matka tam, zde vladař chmurných stínů,
ta volá tě, on drží tě, co dřív?
Tam úkoj, něha na matčině klínu,
zde přísná povinnost, jak žezlem kýv
ten neúprosný pán tvůj, bez úsměvu
jak fatum krutý na duše v svém hněvu
na pustých březích acherontských niv.

(*Nové zlomky epopoje*)

Mluví se zde o protikladu mezi Persefoninou matkou Déméter, božstvem zemské úrody, a jejím chotěm Hádem, božstvem říše podzemní; u každého z nich byla podle mýtu Persefone povinna strávit polovinu roku. Recitátor básně má možnost dát se nést plynulou intonační linií, přecházet pauzy naznačené čárkami, oslabovat důrazy podmíněné syntaktickou a významovou výstavbou. Nebo naopak může dát vyniknout těmto důrazům (např. v prvním verši těm, které jsou neseny slovy „matka“, „vladař“, v druhém pak může zdůraznit slova „volá“, „drží“, „dřív“), dále je v jeho moci rozčlenit verš zřetelnými pauzami; obojím tímto prostředkem posune do popředí exspiraci. Třetí možnost, která se recitátoru nabízí, je opět oscilovat mezi převahou intonace a exspirace.

Podobné případy jako u Vrchlického, a nikoli ojediněle, našli bychom také u jiných básníků. Snad téměř každý básník a téměř každé básnické dílo dává recitátoru možnost vzbudit v posluchači dojem napětí mezi dvojí zvukovou dominantou. Je tedy recitátorova volnost mnohem větší, než jak předpokládal výše uvedený názor Ejchenbaumův, opírající se o recitační praxi symbolistickou a pozdější. Položení recitačního umění není zdaleka tak bezvýhodné, jak by se mohlo zdát. Vědecký výzkum, který se na první pohled zdál krajně omezovat, ba zcela popírat recitátorovu volnost, ukazuje naopak cestu k jejímu obnovení. Oscilace mezi převahou dvou různých hlasových složek stačí k tomu, aby recitátor, i když přesně dodržuje zvukové předpoklady obsažené v básnickém díle, mohl podat samostatný výtvar vlastní. Možnost rozmanitosti pak ještě vzrůstá při přednesu díla delšího, na jehož rozložení lze střídat různé způsoby vyrovnání mezi hlasovými složkami zápasíci o převahu a budovat tak do značné míry nezávisle na básníkově zvukové kompozici básnického textu. Sluší zde připo-

menout, že vedle všech umělých způsobů zacházení s hlasem zřetelně rozlišeným v jednotlivé složky, jako jsou intonace, síla výdechu a barva, má v takových případech recitátor i možnost užít — a leckdy velmi účinně — hlasu indiferentního, v jednotlivé složky nerozlišeného. Při recitaci dlouhého díla epického může mu užítí indiferentního hlasu pomoci, aby zvládl ony pasáže textu, jež mají být odsunuty do pozadí, a dal tím více vyniknouti pasážím rozhodujícím podle jeho názoru o smyslu básně. Výhodné je i zrychlené tempo, jaké indiferentní hlas dovoluje; text se jím sjednotí, usnadní se jeho přehlednost a vyjde se vstříc časově omezeným možnostem posluchačovy pozornosti. Zásoba hlasových obměn, kterou má k dispozici recitátor, je tedy velmi bohatá, i když recitátor přesně dodrží požadavky kladené výstavbou textu: malými přesuny v složení hlasové struktury může dosáhnout velkých účinnů. Jednotlivé složky této struktury jsou ve stálém potenciálním napětí. Úkolem recitátorovým pak je, aby toto napětí dal posluchači pocítit. Zde je pole jeho suverénní volnosti, jež je značně rozsáhlé; je ovšem zapotřebí, aby si recitátor svých možností byl vědom a dovedl jich plně využítí.

Došli jsme k poznání, že recitace není statická zvuková realizace každého jednotlivého místa, věty, slova básně, nýbrž že je dynamický proces, uvádějící jednotlivé prvky a části básně ve vzájemné vztahy, proces plný napětí stále vznikajících a vyrovnávaných, překvapení stále obnovovaných. Je to však proces nejvládnější svou povahou zvukový? Je jediným účelem recitace připojit k významovým hodnotám básně estetický efekt lidského hlasu dobře technicky zvládnutého? Tak bývá účel přednesu básní leckdy chápán: připouští se nejvýše, že v recitátorově dosahu je podkreslit text jistou „náladou“, shodou s jeho obsahem. Dokud nazíráme na otázky recitace staticky, dokud spatřujeme ideál ve vypracování jednotlivých, navzájem nespojitých detailů, dotud se ovšem recitace nevybaví z omezení na oblast zvukového krásna a postavení v podstatě služebného. Jakmile však pojmem recitaci jako proces, vysvitne ihned, že vlastní povaha tohoto procesu je *významová a významotvorná*. Recitátor, pochopí-li správně svůj úkol, stává se spoluurčovatelem a spoluvytvářečem nikoli jen statické, nehybné „náladou“, ale samého plynoucího *smyslu* básnického díla.

To je již dávno jasné při přednesu jevištním. Jevištní přednes jako podstatná součást uměleckého díla jevištního je už dlouhá

desítiletí uznáván za skutečný umělecký výtvar, ne jen za pouhou reprodukci. Zejména od chvíle, kdy režisér v divadle zaujal vůdčí místo, převládá názor, že teprve jevištní předvedení určuje plně a mnohdy i rozhodující měrou smysl dramatického díla. Divadlo má ovšem k takovému působení na významovou stránku dramatického textu mnohem více prostředků než jen hercův hlas: bylo již opětovně ukázáno, že vše na jevišti má významový dosah, i stránky zdánlivě čistě optické, jako dekorace, světlo atp. Na rozdíl od toho má recitace k dispozici jen recitátorův hlas: jestliže některé směry recitačního umění doplňují účinek hlasu gestem, popřípadě i kostýmem nebo prvky inscenačními, není to popření tohoto podstatného rysu recitace, nýbrž jen svědectví o dialektickém napětí mezi přednesem jevištním a recitačním a o výkyvech mezi oběma těmito oblastmi. Hlas, jediný recitátorův prostředek, není ovšem — jak jsme ukázali — jev jednotný, vnitřně nerozlišený, ale složitá struktura četných složek: jestliže sborová recitace dává dílo střídavě přednášet hlasům mnohým, zaznívajícím někdy současně, jindy následovně, nečiní vlastně nic jiného, než že tuto vnitřní rozmanitost hlasové struktury odhaluje, pracující s růzností individuálních hlasových struktur jednotlivých přednášečů. Vzpomínáme zde sborové recitace proto, že při ní je nad jiné jasné, jak silně ovlivňují hlasové proměny význam textu: je jistě velmi značný významový rozdíl například v tom, přednáší-li jisté místo celý sbor, jiné hlas jediný — kdyby nic jiného, tedy recitace hlasem jedincovým na pozadí přednesu kolektivního působí nutně důrazným významovým odstínem subjektivity.

Leč i při recitaci čistě individuální má každý přesun ve struktuře hlasových složek dosah významový a má jej i způsob, jakým recitátor zachází s každou z hlasových složek samou o sobě. Tak např. nadvláda intonace v podobě souvislé intonační linie má za následek, že se stírají rozhraní mezi větami a menšími syntaktickými celky, a utlumuje se tak i přehlednost logického členění. Význam jednotlivých slov přechází v neurčitost: místo významů přesně oddělených vzniká tříšt významových příznaků bez výrazné souvislosti s pojmenovanými věcmi, zato však oblitá silným citovým zabarvením. Zcela jiný stav věcí nadchází při převaze eufonie, hláskového složení básnického textu. Ani zde se sice slovní významy neuplatňují v své individualitě (básně, kde eufonie převládá, působí i po stránce významové, ba především po této

stránce neurčitou „hudebností“), ale vzniká zvláštní, na tématu do jisté míry nezávislá významová osnova tím, že se významově prolínají a navzájem v sobě obrazy slova spojená hláskovými shodami; mnohdy jisté slovo, ozve-li se jeho charakteristická hláska nebo skupina hlásek v textu mnohonásobně, zbarví svým významem delší kontext. Podobně silný vliv jako intonace a eufonie vykonává na významovou stránku básnického díla svým způsobem i kterákoli jiná z hlasových složek, je-li postavena do popředí. Vzpomeneme-li pak na to, že mnohdy recitátor má volbu mezi několikerou převládající složkou, poznáme, že jeho možný vliv na významovou výstavbu textu není nejmenší.

Avšak, jak řečeno, i způsob, jakým recitátor zachází s každou z jednotlivých složek hlasu samou o sobě, má značnou významovou účinnost. Tak například při eufonii rozhoduje leckdy recitátor značně svobodně, kterou z eufonických možností básníkem naznačených chce na daném místě uskutečnit. Velmi často je totiž schéma hláskových opakování značně složité, takže bývá dokonce několik na sobě nezávislých eufonických schémat v témže verši; v takovém případě pak je na recitátoru, které z nich hlasově uplatní; touto svou volbou však vykoná citelný vliv na způsob, jakým posluchač význam daného verše pojme. Při nadvládě hlasové síly vznikají ve verši důrazy, převyšující svou silou důrazné slabiky okolní, a často má recitátor v moci umístění takového důrazu nebo vzájemné odstupňování jednotlivých zdůrazněných slabik; také zde lze sotva pochybovat o tom, že jeho rozhodnutí má značný dosah pro smysl dané věty nebo daného verše. A podobně je tomu i při jiných hlasových složkách.

Nejde však jen o významové detaily; již výše jsme zdůraznili, že východiskem i cílem recitátorova výkonu musí být celkový smysl básně. Ten je ovšem do značné míry dán záměrem básníkovým, a špatně by svůj úkol pochopil recitátor, který by se snažil tento záměr zásadně změnit. Leč celkový smysl, třeba předurčen básníkem, je schopen odstínění, a různí čtenáři, i takoví, kteří se omezují na nehlasitou intimní četbu, mohou totéž dílo pochopiti různě, vnášejíce do něho každý svůj citový a intelektuální postoj: víme každý z vlastní zkušenosti, že dokonce týž čtenář může za různých psychických dispozic vyčíst z díla pokaždé něco jiného. Záleží zejména na tom, které z významových úseků (strof, veršů, ba i jednotlivých slov) proniknou k vědomí čtenářovu jasněji

a které ustoupí do pozadí. Recitátor se od soukromého čtenáře odlišuje tím, že své pojetí básnického díla má možnost objektivovat hlasovými prostředky; postupy, které jsme výše vylíčili, dávají mu k tomu sdostatek možností. Dovede-li jich využít v celé jejich rozmanitosti, vzbudí v posluchači významové napětí, umožněné sice recitovaným dílem, ale přece jen do značné míry svébytné. I tehdy, bude-li předmětem recitace dílo obecně známé, ba snad právě tehdy, bude posluchač vzrušen srovnáním svého vlastního pojetí s recitátorovým. K tomu ovšem dojde jen tehdy, bude-li si recitátor vědom, že jeho hlavním úkolem je nikoliv okouzlit posluchače krásou přednesu (takovéto okouzlení přechází po začátečním překvapení velmi rychle v nudu), ale strhnout jej do významotvorného procesu, ukončeného teprve tehdy, kdy bylo dořčeno poslední slovo básně.

Končíme svou úvahu. Pokračovat v ní znamenalo by pokoušet se o vypracování podrobných norem. Nám však šlo jen o revizi základních pojmů teorie recitace; snažili jsme se ukázat, že hlas ze stanoviska recitačního umění je struktura, daná vzájemnými vztahy jednotlivých hlasových složek, jejich nadřizenostmi a podřizenostmi i napětími, která z toho vznikají; dále jsme usilovali o důkaz, že recitace není v podstatě záležitost zvuku, nýbrž významu; v souvislosti s oběma těmito tezemi jsme se pokusili dovodit, že recitace, i když se nikterak nezpronevěří textu, má dosti volnosti, aby nemusela být pojmána jako pouhá reprodukce. Podrobné závěry z těchto premis může vyvodit jen sama recitační praxe, až si plně uvědomí své dnešní možnosti i nutnosti, svou krizi a nezbytnost usilování o další vývoj.

(1946)

DOVĚTEK Z ROKU 1966

Ve studii o recitačním umění (1946) jsem si kládl otázku recitátorova vztahu k básnickému textu. Postavil jsem proti sobě starší recitační metodu spjatou do té míry nerozlučně s jevištní deklamací, že ji lze označit jako metodu „hereckou“, a metodu novější, tehdy již převládající, založenou na úsilí o vytvoření samostatného recitačního umění. Ukazoval jsem, že tato nová metoda, vyhledávající souhlas recitace s rytmicko-melodickou osnovou básně, neoslabuje recitátorovu možnost vykonávat vliv na významovou

stránku básnického textu, ba spíše že ji posiluje neznásilňujíc básníkův text. Užívá k tomu prostředků neporušujících zvukové předpoklady dané textem: přesunů ve struktuře hlasových složek nebo i jen různého zacházení se složkami jednotlivými.

Aniž dnes chci cokoli měnit na této základní tezi studie, uvědomuji si, že nechala bez povšimnutí zjev, jehož důležitost ukázal teprve další vývoj. Nazval bych jej *recitačním stylem*; není záležitostí jen individuálního recitátora (jejž jsem při psaní studie měl na mysli), ale celých recitátorských generací nebo škol. Teprve vezmeme-li v úvahu recitační styl, stáváme se schopnými pochopit vývoj recitace hlouběji než jako pouhé zdokonalování recitátorské techniky.

O důležitosti recitačního stylu pro plné pochopení umění recitace svědčí proměna, která v pojmání recitace nastala od doby vzniku naší studie. Tehdy jsem stavěl proti sobě dvě recitační metody jako alternativu s přesvědčením, že jen mladší z nich je správná, protože neznásilňuje básnický text. I dnes jsem přesvědčen o tom, že z mezí textem daných nesmí recitace básnických textů vybočovat za žádných okolností. V té věci se recitace básní zásadně liší od dramatické deklamace, jejíž volnost vůči zvukovým hodnotám textu je mnohem větší, i když ovšem dialektické napětí mezi oběma těmito druhy přednesu je nutné a nepřetržitě. (Jsou zároveň i příbuzné, i bytostně rozdílné; jejich rozdílnost je dána tím, že básnický text se nevztahuje k žádné „reálné“ situaci, kdežto dramatický je takové situace přímou součástí.)

Osamostatnění recitačního umění došlo plného uskutečnění v době mezi oběma válkami, ač náběhy k němu se datují již z dob lumírovských. V důsledku dodržování rytmické osnovy a zvukové jednotnosti verše vystoupila při novém recitačním stylu do popředí intonace, oslabily se pauzy dané větným členěním, pokud se křížily s členěním rytmickým, a uplatnila se mnohem zřetelněji než dříve eufonická organizace básnického textu. Když tento způsob pojetí zobecněl, počal se — v posledních letech — uplatňovat nový vývojový stupeň, nový recitační styl. A tak dnešní recitace, aniž upouští od zásady, že nesmějí být překračovány hranice, dané hlasové realizaci básnickým textem, vrací se k práci s pauzami, již kdysi hojně využíval recitační styl *herecký*, ale která byla mimo systém stylu včerejšího. Dnešní recitace užívá ovšem jiného druhu pauz a jinak s nimi zachází. Pauzy, kterými člení text, ne-

jsou pauzy větné, ale čistě významové, nejsou proto vyznačovány silou výdechu, ale spíše časovými intervaly, popřípadě intonačními odstíny. A tak není porušována rytmicko-melodická osnova verše, ale je umožňována velmi jemná odstíněnost intonační a významová. Oč méně nadsazeně (ve srovnání s recitací *hereckou*) užívá dnešní recitace hlasových prostředků, tím schopnější se stává pro vyjadřování významové rozmanitosti.

Ačkoli nový recitační styl ještě daleko neovládl pole, je zřejmě ukazatelem cesty do nejbližší budoucnosti. Je dialektickou syntézou dvou předchozích etap a odpovídá povaze dnešního básnictví, které kromě významu zjevného pracuje často s jedním nebo i několika významy skrytými. Okolností, které stály při zrození dnešního recitačního stylu, je ovšem víc, třebaže snaha vyrovnat krok s vývojem básnictví je z nich nejpodstatnější. Je nesporné, že se zrodu dnešního stylu recitace velmi závažným podílem zúčastnily a dosud účastní technické vynálezy: mám na mysli rozhlas a televizi. Zejména televize, která staví diváka do bezprostřední blízkosti recitátora, podporuje, ba přikazuje využívání nejjemnějších odstínů hlasových a mimických; umožňuje nevyužívat téměř důrazů podkládaných zesíleným výdechem, které by intonační odstiňování znemožňovaly. Rozhlas pak přispívá ke zrodu nové recitační metody tím, že učinil předmětem uměleckého předcítání i prózu. Epická próza, zejména klidně vyprávějící próza románová (mám na mysli autorskou řeč, nikoli dialogy osob), nutí totiž přednášeče k intonačnímu odstiňování i k využívání významových pauz a v souvislosti s tím i změně tempa přednesu jako prostředků, kterými přednášeč ovlivňuje významové dění kontextu. Nesmíme ovšem zapomenout ani na důležitou okolnost, že odpor k patosu, vyznačující novou recitaci (i poezii), charakterizuje nejen dnešní umění, ale sám život. Okolností přispívajících ke zrodu a rozvoji dnešního recitačního stylu je tedy celá řada.

Závěrem: Dnešní člověk nepotřebuje patos, který by se stavěl mezi něho a skutečnost. Nepotřebuje ani toho, aby se narcisovsky zhlížel sám v sobě. Potřebuje naopak být v stálém střehu vši svou osobností vůči skutečnosti proměňující se nebyvale rychle a nepředvídaně. I recitace musí přispívat svým podílem k tomu, aby si takový postoj mohl vytvářet. A to dnešní recitační styl činí.

I

Není již nutno, jako bývalo ještě před několika málo lety, začínat studii o estetice filmu důkazem, že je film uměním. Ale otázka po poměru mezi estetikou a filmem nepozbyla dosud aktuálnosti, neboť v tomto mladém umění, jehož vývoj je ještě stále zneklidňován proměnami technické („strojové“) základny, se mnohem silněji než v uměních tradičních pociťuje potřeba normy, o kterou by se bylo možno oprít ať ve smyslu kladném (tím, že se plní), ať ve smyslu záporném (tím, že se porušuje). Filmoví umělci mají při práci nevýhodu příliš širokých a nerozrůzněných možností. V uměních se starou tradicí je totiž vždy po ruce celá řada prostředků, které dlouhým vývojem nabyly jisté ustálené formy a konvenčního významu. Tak např. srovnávací studie látkoslovné ukázaly, že v básnictví není vlastně nových témat: vývoj téměř každého tématu lze sledovat přes celá tisíciletí. V Šklovskij v *Teorii prózy* uvádí za příklad Maupassantovu povídku *Návrat*, která je vybudována na přetvoření prastarého tématu „muž na svatbě vlastní ženy“ a počítá s čtenářem, kterému toto téma je odjinud známo. Podobně je tomu v básnictví, např. s metrickou osnovou: každé básnictví má jistý repertoár tradičních veršových schémat, která dlouholetým užíváním získala ustálenou rytmickou (nikoli jen metrickou) organizaci i významové zabarvení, způsobené vlivem básnických druhů, ve kterých se jich užívalo. Také básnické druhy samy lze charakterizovat jen jako normované soubory jistých tvárných prostředků. Tím vším není ovšem řečeno, že by umělec nemohl tradiční normy a konvence obměňovat; naopak, bývají porušovány velmi často (tak např. současná teorie básnických

druhů se buduje na poznání, že vývoj druhů záleží v stálém porušování druhové normy) a toto porušování je cítěno jako záměrný umělecký postup.

Zdánlivé omezení je tedy v podstatě obohacením uměleckých možností — a film donedávna téměř neměl a dosud má málo opravdu zřetelných norem a konvencí. Proto se filmoví umělci ohlížejí po normě. Vysloví-li se však slovo „norma“, je nejbližší myšlenka na estetiku, která bývala a leckdy dosud je pokládána za vědu normativní. Avšak nelze žádat od současné estetiky, která se vzdala metafyzického pojmu krásna, ať je zahalen v jakékoli podobě, a která nazírá na uměleckou strukturu jako na fakt vývoje, aby projevovala cizádost určovat, co býti má. Norma může být jen produktem vývoje umění samého, zkamenělým otiskem vývojového dění. Nemůže-li estetika být logikou umění, rozsuzující o správnosti a nesprávnosti, může přesto něco jiného: být jeho noetikou. V každém umění jsou totiž jisté základní možnosti, dané povahou materiálu a způsobem, kterým se ho umění zmocňuje. Tyto možnosti znamenají zároveň omezení, nikoli však normativní ve smyslu např. Lessingově a Semperově, kteří soudili, že umění nemá práva překročiti svých hranic, ale omezení faktické, že totiž jisté umění nepřestane být samo sebou ani tehdy, rozlije-li se po území umění jiného. „Si duo faciunt idem, non est idem“, a proto např. zrychlený pohyb ve filmu chápeme jako deformaci časového trvání, kdežto na divadle pociťovali bychom zrychlení hercových gest jako deformaci hercovy osoby — neboť dramatický čas a čas filmový jsou noeticky různé.

Přestupování hranic mezi uměními je v dějinách umění zjev velmi častý; tak např. básnický symbolismus charakterizoval mnohokrát sám sebe jako *hudbu* slova, surrealistické malířství, pracující s básnickými tropy (s „přenášením“ významu), reklamuje pro sebe název *poezie*; je to ostatně jen oplacení návštěv, které učinilo básnictví umění malířskému za doby tzv. poezie popisné (18. stol.) a za doby parnasismu (19. stol.). Vývojová důležitost takových překročení hranic je v tom, že se umění učí pociťovati nově své tvárné prostředky a viděti svůj materiál z nezvyklé strany; přitom však vždy zůstává samo sebou, nesplývá s uměním sousedním, nýbrž dosahuje toliko stejným postupem různých efektů nebo různým postupem efektů stejných. Má-li však být sblížení s jiným uměním včleněno do vývojového řádu onoho umění, které

se o přiblížení snaží, musí být splněna jedna podmínka: aby zde vývojový řád a tradice již byly. Základním předpokladem toho je jistota v zacházení s materiálem (což neznamená nikterak slepé podřizování se materiálu). Film byl již v intimním vztahu k několika uměním: k dramatu, k epickému básnictví, k malířství, k hudbě. Bylo to však v dobách, kdy ještě nevládl plně svým materiálem, a proto šlo spíše o hledání opory než o zákonný vývoj. Snaha po zvládnutí materiálu je spjata s tendencí k čisté filmovosti. To je začátek zákonného vývoje; časem přijdou jistě nová sblížení s jinými uměním, avšak již jako vývojové etapy. V teorii odpovídá snaze o čistý film noetické zkoumání podmínek, daných materiálem. To musí konat estetika filmu: není jejím úkolem, aby určovala normu, ale aby posilovala záměrnost vývoje odhalováním latentních předpokladů. I naše studie je načrt jisté kapitoly z noetiky filmu; půjde v ní o noetiku filmového prostoru.

II

Filmový prostor býval, zejména v začátcích, zaměňován s prostorem divadelním. Avšak tato záměna neodpovídá skutečnosti ani tehdy, kdyby aparát, neměně svého místa, jak toho žádá povaha divadelního prostoru (*Zich, Estetika dramatického umění*), prostě fotografoval dění na divadelní scéně. Divadelní prostor je totiž trojrozměrný a pohybují se v něm trojrozměrní lidé. To neplatí o filmu, který má sice možnost pohybu, ale promítnutého na dvojrozměrnou plochu a do iluzivního prostoru. I hercův poměr k prostoru je, jak bylo již mnohokrát konstatováno, zcela jiný ve filmu než na divadle. Divadelní herec je živou a jednotnou osobou, zřetelně odlišenou od neživého okolí (scéna a její výplň), kdežto na plátně jsou postupné obrazy hercovy (popřípadě jen částečné) pouhými součástmi promítaného obrazu celkového, stejně jako např. v malířství. Proto razili ruští teoretikové filmu pro filmového herce pojmenování „naturščik“, tj. model, kterým je vystiženo jeho postavení, analogické modelu malířskému. (Ve filmové praxi jsou ovšem odstíny: hercova individualita může být ve filmu zdůrazněna nebo naopak potlačena, srov. rozdíl mezi filmy Chaplinovými a ruskými.)

Jak je tomu nyní s poměrem mezi filmovým prostorem a iluzivním prostorem obrazovým? Je jasné, že tento prostor ve filmu

skutečně je, a to se všemi prostředky malířské iluzivnosti (nehledě k hlubším základním rozdílům mezi perspektivou jako tvárným prostředkem malířství a perspektivou ve fotografii). Tato iluzivnost může být některými prostředky velmi zvýšena, ale jsou to vesměs prostředky přístupné i malířství. Jeden z nich je, že se převrátí obvyklé hloubkové pojmání iluzivního obrazového prostoru: místo obvyklého svádění divákova pohledu do pozadí nastupuje jeho vyvádění z obrazu dopředu; tohoto prostředku hojně užívalo např. barokní malířství; ve filmu slouží k tomu např. směr gesta (osoba stojící v popředí obrazu namíří do publika revolver) nebo směr pohybu (vlak vyjíždí jakoby kolmo z plochy obrazu). Jiný způsob zvýšení prostorové iluze je pohled zdola nebo shora, tak např. pohled z vysokého patra do hlubokého dvora; v takových případech je iluze posilována aktualizací polohy očních os: ve skutečnosti je horizontální (u diváka hledícího na obraz), obrazem předpokládaná je však téměř vertikální. Oba tyto prostředky má film společně s malířstvím. Další možnost je taková: aparát je při fotografování umístěn na jedoucím vozidle a objektiv je namířen dopředu; přitom se pohyb děje v ulici nebo stromořadí, zkrátka po cestě vroubené po obou stranách souvislými řadami věcí. Na obraze nevidíme pak vozidlo, nýbrž toliko ulici (cestu) vedoucí do pozadí obrazu, avšak rychle ubíhající směrem opačným, z obrazu dopředu. Podle pohybu by se mohlo zdáti, že zde jde o prostředek specificky filmový, ale je to vlastně jen obměna případu jmenovaného na prvním místě (zvrát hloubkového pojmání prostoru), který v jiných svých variantách je malířství dokonale přístupný.

Základem filmového prostoru je tedy iluzivní prostor obrazový. Avšak vedle toho, nebo spíše nadto má filmové umění k dispozici ještě jinou formu prostoru, ostatním uměním nepřístupnou. Je to prostor daný technikou záběru. Při změně záběru, ať se děje plynule nebo náhle, mění se totiž vždy buď zaměření objektivu, nebo i umístění celého aparátu v prostoru. A tento prostorový přesun se obráží ve vědomí divákově zvláštním pocitem, který již mnohokrát byl popsán jako iluzivní přemístování diváka samého. Tak René Clair píše o něm: „Divák, který se dívá na jakýsi vzdálený automobilový závod, je náhle vržen pod ohromná kola jednoho z vozů, pozoruje tachometr, bere do ruky volant. Stává se hercem a vidí, jak v zatáčkách kácející se stromy jsou pohlcovány

jeho zrakem.“ — Toto podávání prostoru „zvnitřku“ je postup specificky filmový; teprve objevení záběru způsobil, že film přestal být oživeným obrazem. Technika záběru však působila zpětným vlivem i na samu techniku fotografování. Jednak bylo jí upozorněno na zajímavé možnosti pohledu zdola a shora při obcházení předmětu ze všech stran, jednak, a zejména, byla záběrem vytvořena technika detailu. Obrazová působivost detailu záleží v neobvyklém přiblížení věci (Epstein praví o tom: „Obracel jsem hlavu a viděl jsem napravo jen druhou odmocninu gesta, ale nalevo bylo již toto gesto zmocněno na osmou“), prostorová jeho působivost je pak dána dojmem částečnosti obrazu, který se nám jeví jako výsek z trojrozměrného prostoru, pocítovaného před obrazem a po jeho stranách. Představme si např. ruku danou jako detail; — kde je osoba, ke které tato ruka náleží? V prostoru, mimo obraz. Nebo předpokládejme obraz revolveru ležícího na stole: vzbuzuje očekávání, že se každou chvíli objeví ruka, která revolver zvedne; a tato ruka se vynoří z prostoru ležícího mimo obraz, kam umísťujeme jen tušenou existenci. Konečně ještě jiný příklad: dva lidé se rvou válejíce se po zemi — nedaleko nich leží nůž; scéna je nám ukazována tak, že střídavě vidíme rvoucí se dvojici a nůž jako detail. Pokaždé, když se nůž objeví, vzniká napětí: kdy se již objeví ruka, která po něm sáhne? Když se konečně ruka v detailním obraze objeví — nové napětí: kdo z obou se nože zmocnil? Jen tam, kde máme intenzivní vědomí prostoru mimo obraz, lze mluvit o dynamickém detailu; jinak by šlo o statický výsek z normálního zorného pole. Je ovšem třeba připomenout, že nemizí vědomí „obrazovosti“ při detailu; rozměry detailu nepřenesáme proto do mimoobrazového prostoru a zvětšená ruka není nám rukou obra.

V záběrech je filmový prostor dán sukcesivně, sledem obrazů, pocítujeme jej při přechodu od obrazu k obrazu. Zvukový film přinesl však možnost i simultánní danosti filmového prostoru. Představme si situaci, v dnešním filmu již docela běžnou, že vidíme obraz a slyšíme současně zvuk, jehož zdroj však musíme umísťovat nikoli do obrazu, nýbrž kamsi mimo obraz; tak např. vidíme tvář osoby a slyšíme řeč, která není promlouvána osobou na obraze; nebo: vidíme nohy tančících lidí a současně slyšíme jejich řeči; nebo: na obraze míjí ulice, viděná z jedoucího vozidla, které však samo zůstává skryto, a slyšíme přitom dusot koní,

kteří vůz táhnou, atd. Tím vzniká povědomí prostoru „mezi“ obrazem a zvukem.

Je nyní načase položit otázku po podstatě tohoto specificky filmového prostoru a po jeho poměru k prostoru obrazovému. Vyjmenovali jsme tři prostředky, kterými může být dán: změnu záběru, detail, mimoobrazovou lokalizaci zvuku. Vyjdeme od toho z nich, který je základní, bez kterého filmový prostor neexistuje vůbec, od záběru. Představme si jakoukoli scénu, odehrávající se v jistém prostoru (např. v nějaké místnosti). Tento prostor nám vůbec nemusí být dán celkovým obrazem, nýbrž jen narážkami, sledem částečných záběrů. Budeme i tehdy cítiti jeho jednotu, jinými slovy, budeme pocítovat jednotlivé obrazové (iluzivní) prostory, předváděné postupně na ploše plátna jako obrazy jednotlivých úseků jednotného trojrozměrného prostoru. Čím nám bude tato celková jednota prostoru dána? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, vzpomeňme na *větu* v jazyce jako na významový celek. Věta se skládá ze slov, z nichž žádné neobsahuje jejího celkového smyslu. Ten je nám úplně znám, až když větu vyslecheme do konce. Přesto však již ve chvíli, kdy slyšíme první slovo, hodnotíme jeho význam vzhledem k potenciálnímu smyslu věty, jejíž součástí bude. Smysl, význam celé věty není tedy obsažen v žádném z jejích slov, je však potenciálně ve vědomí mluvčího i poslouchajícího při každém z nich, od prvního do posledního. Přitom od začátku věty až do konce můžeme sledovati jeho sukcesivní rozvíjení. To vše lze opakovat i o prostoru filmovém: není dán žádným z obrazů úplně, každý z obrazů je však doprovázen vědomím jednotnosti celkového prostoru a představa tohoto prostoru nabývá určitosti s postupem sledu obrazů. Lze proto předpokládat, že prostor specificky filmový, který není ani prostorem skutečným, ani iluzivním, je prostorem-významem. Iluzivní prostorové úseky, předváděné postupnými obrazy, jsou jeho částečnými znaky, jejichž souhrn „znamená“ prostor celkový. Významovou povahu filmového prostoru lze ostatně dovodit i konkrétním příkladem. Tyňanov ve studii o poetice kina cituje tuto dvojici záběrů: 1. louka, po které pobíhá stádo sviní, 2. táž louka, pošlapaná, ale již bez stáda, po ní přechází člověk. Tyňanov vidí zde příklad filmového přirovnání: člověk — svině. Představíme-li si však oba tyto výjevy v jediném záběru (čímž bude odsunut zásah specificky filmového prostoru), shledáme, že vědomí významové

souvislosti mezi oběma jevy ustoupí vědomí pouhé časové posloupnosti obou výjevů. Filmový prostor funguje tedy toliko při změně záběru, a to jako činitel významový. Známá je dále významová energie detailu, jednoho z prostředků vytvářejících filmový prostor. J. Epstein o tom praví: „Jiná moc kinematografu je jeho animismus. Nehybný předmět, např. revolver, je v divadle pouhou rekvizitou. Avšak film má možnost zvětšení. Ten browning, který ruka pomalu vytahuje z pootevřené zásuvky... náhle oživne. Stane se symbolem tisíce možností.“ — Tato mnohoznačnost detailu je umožněna právě jen tím, že prostor, do kterého bude revolver namířen a vychrlí svou střelou, je v okamžiku promítání detailu jen tušeným prostorem-významem, skrývajícím právě „tisíce možností“.

Pro svůj významový ráz má filmový prostor daleko blíže k prostoru v básnictví než k prostoru divadelnímu. I v básnictví je prostor významem; čím jiným by mohl být, je-li podán slovem? Mnohá epická věta může být, beze změny své stavby, transkribována do prostoru filmového. Vezměme za příklad tuto: „Pomalou, pak prudce se obejmou, zdvihnou divoce nože a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní.“ Je to věta, která by i se svým přítomným časem slovesným mohla sloužit jako výraz napjatého dějového okamžiku v románě; ve skutečnosti je však vyňata z filmového scénáře Dellucova *Španělská slavnost* a je takto rozepsána v záběry:

záběr 174 — Ujednáno. Pomalu, pak prudce se obejmou, ustoupí od sebe, zdvihnou divoce

záběr 175 — nože

záběr 176 — a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní...

Je také třeba připomenout, že epické básnictví má k dispozici, a nikoli odnedávna, některé prostředky podávání prostoru shodné s prostředky umění filmového, zejména detail a panoramování (plynulý přechod od záběru k záběru). Na doklad uvedu několik tradičních slohových klišé: „Můj zrak se svezl na...“, „Utkvěl pohledem na...“ — detaily; „X. se rozhlédl po pokoji: napravo ode dveří stál etažér, vedle něho skříň...“ — panoramování; „Zde stáli dva lidé živě rozmlouvající, tam zase celá skupina lidí, kteří..., jinde opět malý hlouček kamsi spěchal...“ — náhlé změny záběru. Pro blízkost básnického a filmového traktování prostoru je poučná podoba mezi filmem a ilustrací. Připomínám jedinou věc: jisté směry ilustrátorské, libující si v margináliích k textu, pracují velmi často s detailem, tak např. Čechův ilustrátor Oliva; když se

v Čechově textu mluví o tom, jak pan Brouček rozškrtával sirku za sirkou, objeví se po straně sazby okrajová ilustrace — pootevřená krabička, ze které vypadlo několik zápalek. To je detail, avšak není docela týž jako ve filmu, protože není dodržen standardní rámec; skutečný filmový detail zaujímá totiž stejnou rozlohu plátna jako např. celková scéna; proto o ekvivalenci ilustrace s filmem (s výhradou pohybu) bylo by možno mluvit teprve tehdy, kdyby všechny ilustrace daného díla, detaily stejně jako celky, zaujímaly rozlohu celých stránek. Oliva se však naopak důsledně vyhýbá jakémukoli měřítku rozlohy svých ilustrací, nechávaje obrázky bez rámce rozplynouti se výběžkovitě v plochách stránek. V tom je právě jeho technika odrazem básnického prostoru, který je do té míry významem, že nemá rozměru; je to proto, že znakem básnického prostoru je slovo, kdežto znakem prostoru filmového záběr; filmový prostor má tedy rozměr aspoň v svých znacích (vlastní filmový prostor-význam ovšem rozměru, jak jsme viděli při detailu, rovněž nemá). Větší míra pouhé významovosti odlišuje tedy přes značnou příbuznost básnický prostor od filmového; s tím souvisí i to, že na rozdíl od filmu, kde je prostor vždy nezbytně dán, může od něho být v básnictví abstrahováno. Kromě toho má básnický prostor veškerou resumující moc slova. Odtud nemožnost mechanické transpozice básnického popisu do filmu; názorně ji vystihl G. Bofa: „Básník napsal, že fiakr jel poklusem. Režisér nám jej ukáže; je to fiakr autentický, ozdobený kočím v bílém klobouku, jehož kůň kluše během několika metrů filmu. Není vám ponechána možnost představit si jej, je to prémie na divákovu lenost.“

Dosud jsme mluvili tak, jako by celkový prostor, dávaný postupně souvislostí, byl v každém filmu jediný a neproměnný. Avšak je také třeba počítat s tím, že se prostor může během téhož filmu, a dokonce mnohokrát, proměňovat. Taková proměna znamená, vzhledem k významovému rázu tohoto prostoru, pokaždé přechod z jedné významové souvislosti do jiné. Změna dějiště je něco zcela jiného než přechod od záběru k záběru v témž prostoru. Přechod mezi záběry, i tehdy, je-li mezi nimi veliké rozpětí, není přerušením nepřetržité následnosti, kdežto výměna dějiště (změna celkového prostoru) takovým přerušením je. Proto je třeba věnovat změnám dějiště pozornost. Mohou se stát několika způsoby: skokem nebo nenáhlým přesunem nebo překlenujícím. V prvním případě (skok) se poslední záběr předešlého dějiště

a první následujícího položí prostě vedle sebe; je to značné porušení prostorové souvislosti, jehož krajní mez je úplná dezorientace; je proto přirozené, že tento druh přechodu je zatížen významem (sémantizován), tak např. může znamenati silné resumování děje. V druhém případě (přesun) se mezi obojí dějiště vloží nenáhlé zaclonění a opět odclonění nebo se konečný záběr prvního dějiště prolne do začátečního záběru dějiště druhého; každý z těchto postupů má své specifické významy; zaclonění může znamenat například časové oddálení scén jdoucích po sobě, prolnutí např. sen, vidění, vzpomínku; jsou ovšem u obojího i mnohé další významy. V třetím případě konečně (překlenutí) děje se přechod některým čistě významovým pochodem, např. filmovou metaforou (pohyb daný na jednom dějišti se opakuje v jiném významu na následujícím, např. vidíme hochy vyhazující do výše vůdce, kterého mají rádi — pak změna dějiště — a pohyb docela analogický, jenž však je vyhazováním vykopané země) nebo anakolutem („výšinem z vazby“: gesto strážníkovy, značící „volná cesta“ — pak změna dějiště — vidíme, jak letí do výše železný závěs krámu, jakoby na znamení dané strážníkem). Je ještě třeba dodat, že zvukový film rozmnožil možnosti přechodu; jednak umožnil nové varianty přechodu překlenutím (zvuk daný na jednom dějišti se na druhém opakuje s jiným významem), jednak dal možnost spojení pomocí řeči (v jedné scéně se naráží na to, že osoby půjdou do divadla, v následující pak, dané bez optického přechodu, vidíme divadelní sál). Každý ze způsobů přechodu, které jsme vyjmenovali, má svůj zvláštní ráz, jehož se v individuálních případech využívá ve smyslu struktury daného filmového díla. Obecně lze toliko říci, že čím více se film dobírá své vlastní podstaty, stává se základním způsobem přechodu nenáhlý přesun nebo překlenutí. Zejména příchod zvukového filmu znamenal etapu: dokud film pracoval s titulky, byl mezi nimi přechod skokem možný vždy, a proto nebyl pocíťován jako něco výjimečného ani v místech, kde titulků nebylo; od doby, kdy titulky zmizely, je pocit nepřetržitosti prostoru stále silnější. A tak není ani přechod od dějiště k dějišti vyňat z obecného rázu filmového prostoru: sukcesivní rozvíjení se při něm projevuje směřováním k nepřetržitosti.

Sukcesivnost filmového prostoru, ať jde o změnu záběru nebo dějiště, neznamená ovšem automaticky plynulé uplývání, naopak dynamiku tohoto rozvíjení prostoru tvoří napětí vznikající při

těchto změnách. Na takových místech filmu je totiž vždy třeba jistého úsilí divákova, aby pochopil prostorově významový vztah mezi sousedními obrazy. Míra tohoto napětí je od případu k případu proměnlivá, může však být vystupňována k takové intenzitě, že stačí sama o sobě jako nositel dynamiky celého filmu, zejména užíje-li se častých přechodů od dějiště k dějišti, které jsou dynamičtější a nápadnější než přechody mezi záběry. Jako příklad filmu budovaného jenom na tomto speciálně filmovém napětí lze uvést Vertovův film *Muž s kinoaparátom*, kde téma je téměř úplně potlačeno a dalo by se vyjádřit jediným titulkem: den v ulicích městských.

Tento případ však je výjimečný, obvykle ve filmu téma je, a to téma dějové. Položíme-li si otázku po podstatě tohoto tématu, shledáme, stejně jako při filmovém prostoru, že zde jde o jistý význam: třebaže „modely“ filmu jsou konkrétní lidé a objektivně skutečné věci (herci a scénérie), přece děj sám byl kýmsi (autorem libreta) dán a je konstruován při natáčení a montování (režisérem) tak, aby mu diváci jistým způsobem rozuměli, aby jej jistým způsobem pojímali. Tyto okolnosti činí z děje význam. Podobnost filmového děje s filmovým prostorem-významem jde však ještě dál: i filmový děj (stejně jako děj epický) je význam uskutečňovaný sukcesivně, jinými slovy, děj není dán jen kvalitou motivů, ale i jejich sledem; změní-li se sled motivů, změní se tím i děj. Na doklad cituji poznámku z denního listu:

„Bylo to před lety ve Švédsku. Cenzura nepustila tehdy [...] ruský film *Křižník Potěmkin*. Jak známo, začíná film scénou špatného zacházení s námořníky, pak mají být nespokojenci zastřeleni, ale vznikne revolta a povstání na lodi. I v městě se bojuje. Oděsa roku 1905! Objeví se flotila válečných lodí, ale nechá vzbouřence odplouti. Tento děj byl cenzuře příliš revoluční, a proto společnost film exploatující předložila jej znovu cenzuře. Na obrazech ani na titulech se ničeho nezměnilo. Jenom se film ‚přemontoval‘ a scény přeházely. Hle výsledek: film takto upravený začíná prostředkem. Vzpourou! (tedy po scéně přerušené popravy). — Oděsa 1905! Objeví se ruská flotila, již původní film končí, ale za ní následuje ihned první část filmu: po vzpouře stojí nyní námořníci v řadě, jsou spoutáni a postaveni před ústí pušek. Film se končí!“

Je-li však děj významem, a k tomu významem sukcesivně uskutečňovaným, jsou ve filmu, obsahujícím dějové pásmo, dvě význa-

mové řady sukcesivní, které probíhají současně, nikoli však souběžně, celým filmem: prostor a děj. Jejich vzájemný poměr je pocítován, ať k němu režisér přihlíží či nikoli. Zachází-li se s tímto poměrem jako s hodnotou, řídí se jeho umělecké využití v každém konkrétním případě strukturou daného filmu. Obecně lze říci jen toto: jako základní je z obou těchto významových řad pocítován děj, kdežto prostor sukcesivně uskutečňovaný se jeví jako činitel diferenciacní. Je to proto, že koneckonců je prostor předurčován dějem; tím však není řečeno, že by tato hierarchie nemohla být převrácena podřízením děje prostoru, nýbrž jenom, že její převrácení je pocítováno jako záměrná deformace. Úplné uskutečnění takového zvratu je ve filmu docela dobře možné, neboť se jím neporušuje, nýbrž spíše vyhrocuje specifický ráz filmu; dokladem může být *Muž s kinoaparátem*, již citovaný. Opačná krajnost je potlačení sukcesivního prostoru ve prospěch děje; její úplné uskutečnění znamenalo by však anulování prostoru specificky filmového nehybností aparátu při fotografování. Zbyl by jen prostor obrazový jako stín reálného prostoru, v kterém se děj při natáčení odehrával; proto případy takového radikálního odfilmování filmu mohli bychom najít v počátečním stadiu vývoje tohoto umění. Mezi oběma jmenovanými krajnostmi je bohatá stupnice možností. Obecných pravidel pro volbu nelze ovšem najít teoreticky, protože o ní rozhoduje nejen ráz zvoleného děje, ale také záměr režisérův. Bez nebezpečí dogmatickosti lze jen říci, že čím slaběji je děj spjat motivací (tj. čím více pracuje s pouhou souvislostí časovou a příčinnou), tím snáze se při něm může uplatnit dynamika prostoru; neznámá to ovšem, že by nebylo lze se pokusit o sepětí silné motivace se silnou dynamizací prostoru. Ostatně dynamizace prostoru ve filmu není, jak jsme viděli, pojem jednoduchý: jinak fungují v struktuře filmu záběry, jinak změny dějiště. Proto je možno rozlišovat mezi ději, které se snadno poddávají velkému rozpětí mezi jednotlivými záběry — jsou to takové, kde motivace je přenesena hlavně do nitra jednajících osob, takže neobyčejné přechody mezi záběry mohou být pojímány jako přesuny zorného pole samotných osob — a takovými, které se snadno smiřují s častou změnou dějiště — jsou to děje založené na vnějších činech osob. Ani zde však nevyslovujeme požadavek, nýbrž konstatujeme toliko cestu nejmenšího odporu; je jisto, že v konkrétním případě může být zvolena cesta odporu nejsilnějšího.

Vše, co bylo v této studii řečeno o noetických předpokladech filmového prostoru, činí si nárok na platnost jen velmi omezenou: již zítra může převrat strojové techniky tohoto umění dát nové předpoklady, docela nepředvídané.

(1933)

Film je umění mnohých vztahů: jsou nitě, které jej spojují s básnictvím (a to s epikou i s lyrikou), s dramatem, s malířstvím, s hudbou. S každým z těchto umění má jisté tvárné prostředky společné, každé z nich během vývoje projevilo svůj vliv na něj. Nejsilnější svazky však poutají film k epice a dramatu; to je očividně prokázáno množstvím zfilmovaných románů a dramát. Lze říci ještě více: noetické podmínky dané materiálem umísťují film *mezi* epiku a drama, takže má s každým z nich společné některé ze základních vlastností; všechna tři umění jsou pak spřízněna tím, že jsou to umění dějová, jejichž tématem je řada faktů spjatých časovou následností a svazkem příčinným (v nejširším slova smyslu). To má svůj význam pro praxi těchto umění i pro jejich teorii. V praxi je úzkou příbuzností dána snadnost transpozice tématu z každého z nich do obou ostatních, jakož i zvýšená možnost vzájemného působení: v počátcích svého rozvoje byl film pod vlivem epiky i dramatu, nyní se jim počíná odvděčovat vlivem opačným (srov. např. vliv filmové techniky záběru a panoramování na podávání prostoru v moderní epické próze). Pro teorii má vzájemná blízkost filmu s epikou a dramatem ten význam, že umožňuje srovnání: na tuto úzce spjatou trojici umění lze vhodně aplikovat obecné metodické pravidlo, že srovnávání materiálů, které mají mnoho rysů společných, je vědecky zajímavé, protože jednak skryté různosti vystoupí ostře právě na pozadí mnohých shod, jednak lze se dobrati spolehlivých závěrů obecných bez nebezpečí ukvapené generalizace. Chceme se pokusit v této črtě o srovnání času filmového s časem dramatickým a epickým, jednak proto,

aby film sám byl osvětlen srovnáním s uměními, která jsou teoreticky lépe prozkoumána, jednak i proto, abychom, bude-li lze, dospěli pomocí filmu k přesnější charakteristice času v uměních dějových vůbec, než jaká byla možná dosud.

Řekli jsme již, že nejzákladnější společný rys filmu, epiky a dramatu je dějový ráz jejich tématu. Děj lze nejelementárněji definovat jako řadu faktů spojených časovou následností; je tedy nezbytně spjat s časem. Proto je čas důležitou složkou výstavby ve všech třech jmenovaných uměních, přesto však každé z nich má jiné možnosti a nutnosti časové. Tak např. je v dramatu velmi omezena možnost podávání dějů současných, nebo dokonce přemístování úseků řady časové (předvádění toho, co se událo dříve, po tom, co se stalo později), kdežto v epice patří i využití simultánnosti i časové přesuny k případům normálním. Film po této stránce — jak uvidíme — stojí uprostřed mezi časovými možnostmi dramatu a epiky.

Chceme-li pochopit rozdíly mezi časovými konstrukcemi tří sousedních umění, je třeba uvědomit si, že v každém z nich je dvojitá časová vrstva: jedna daná dějem sledovým, druhá pak časem, který prožívá vnímající subjekt (divák, čtenář). V dramatu probíhá obojí tento čas souběžně: při otevřené scéně je uplynutí času stejné na jevišti jako v hledišti (nepřehlízíme-li k drobným neshodám, které neruší subjektivního dojmu stejnosti, tak např. k tomu, že úkony, jejichž průběh nemá významu pro jednání, se na jevišti zkracují, srov. psaní dopisu; také je možné, aby plynutí reálního času hlediště bylo na jevišti symbolicky promítáno do rozměrů mnohem větších, zůstává-li zachována souběžnost proporcí časových). Čas vnímajícího subjektu a čas děje probíhají tedy v dramatu souběžně, proto se děj dramatu odehrává v *přítomnosti* divákově, a to i tehdy, je-li téma dramatu lokalizováno časově do minulosti (drama historické). Odtud ona vlastnost dramatického času, kterou Zich označuje jako jeho tranzitornost, záležející v tom, že přítomným se nám jeví vždy jen onen úsek děje, který máme právě před očima, kdežto to, co předcházelo, je v daném okamžiku již pohlceno minulostí; přítomnost pak je v stálém pohybu směrem k budoucnosti. Postavme nyní proti dramatu epiku. I zde je ovšem děj dán jako časová řada. Avšak poměr tohoto dějového času k časovému plynutí, které prožívá vnímající

subjekt (čtenář), je tu docela jiný, nebo — přesněji řečeno — není mezi nimi poměru: kdežto v dramatu je uplývání času dějového do té míry spjato s plynutím času divákova, že i trvání dramatu je omezeno normální schopností napjaté pozornosti divákovy, nezáleží v epice vůbec na tom, mnoho-li času strávíme čtením, čteme-li např. román nepřetržitě nebo přerušovaně, týden nebo dvě hodiny. Čas, v kterém probíhá děj, je zcela odtržen od reálního času, v kterém žije čtenář. Časová lokalizace vnímajícího subjektu je v epice pocítována jako neurčitá přítomnost bez časového plynutí, odrážející se od plynoucí minulosti, v které probíhá děj. Odtržením času dějového od reálního času divákova je zde dána možnost — teoreticky vzato nekonečná — resumování děje v epice. Děj mnoha let, který by při dramatickém předvádění, i při velikých časových vynechávkách mezi jednotlivými akty, vyžadoval celého večera, může být v epice shrnut do jediné věty; srov. např. větu ze *Zářivých hlubin* bratří Čapků: „Kterýsi bohatý pán se oženil s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu malou dceru Helenu.“ (*Mezi dvěma polibky*.)

Postavíme-li nyní vedle těchto dvou typů časové konstrukce, kterými jsou drama a epika, umění filmové, uvidíme, že zde jde opět o jiné využití času. Na první pohled mohlo by se zdát, že film stojí po stránce časové do té míry blízko dramatu, že časová konstrukce obou je stejná. Pozornější zkoumání ukáže však, že filmový čas má také mnohé vlastnosti, které oddalují film od dramatu a sblížují jej s epikou. Tak zejména má film schopnost dějového resumování, docela obdobného resumování epickému. Několik příkladů: Jde o dlouhou cestu vlakem, jejíž průběh však nemá pro děj významu (uplyne „bez jakékoli příhody“); epický básník resumoval by ji jedinou větou, filmový režisér ukáže nám nádraží před odjezdem vlaku, vlak jedoucí krajinou, osobu sedící ve vagónovém oddělení, popřípadě příjezd vlaku na místo určení, a tak na několika metrech filmu a v několika málo minutách „vylíčí“ synekdochicky děj mnoha hodin nebo i dní. Ještě názornější příklad poskytuje Šklovského film *Zápisky z mrtvého domu*, kde pochod trestanecké kolony z Petrohradu do Sibíře je podán tímto způsobem: vidíme nohy trestanců a jejich strážců šlapající zmrzlý sníh a přitom slyšíme píseň, kterou si zpívají; píseň pokračuje a záběry se mění; zahlédneme zimní krajinu, pak průvod sám, opět detail nohou atd.; pojednou si uvědomujeme, že krajina, kterou prů-

vod kráčí, není již zimní, ale jarní; stejným postupem se mihne i krajina letní a podzimní; píseň zní nepřetržitě dál, a když je dozpívána, vidíme trestance již na místě; mnohoměsíční cesta byla tak resumována v několika minutách. — Rozchod dějového času s reálním časem divákovým je v těchto případech zřejmý: stejně jako epický básník mohl by dlouhou dobu cesty s pominutím všech drobných příhod stáhnout v krátkou rozlohu několika vět, shrne ji filmový scenárista několika záběry. Jiná vlastnost, kterou filmový čas sdílí s časem epickým, je možnost přechodu od jednoho časového plánu k jinému, tj. jednak možnost postupného podávání dějů současných, jednak schopnost časového návratu. Zde však obdoba filmu s epikou není již tak bezvýhradná jako v případě předešlém. O současných dějích ukázal v své studii v tomto sborníku Jakobson, že jsou přístupny toliko filmu s titulky, tedy takovému, do kterého vlastně zasahuje epičnost (slovní podání děje), ježto titulky typu „a zatím“, přiřazující k sobě děje současné, je prostředek epický. Také časový návrat má ve filmu omezenější možnosti než v epice, avšak není tak nemožný jako v dramatu. Jako příklad uvedeme výňatek z Dellucova scénáře *Ticho*:

52 — Petrova stažená tvář; vzpomíná si.

53 — Vidíme Petra z dálky, uprostřed pokoje. Zadíva se do vzpomínek. Pomalu; avšak pro nás následují obrazy velmi rychle za sebou.

54 — Milá ve večerní toaletě, uprostřed obrazu, klesá dopředu.

55 — Dým.

56 — Revolver.

57 — Milá roztažena na koberci.

58 — Petr stojí před ní.

Zahodí revolver.

59 — Petr se skloní a zvedá Milou.

60 — Přichází služebnictvo. Petr instinktivně couvá.

61 — Petrův obličej po vraždě.

62 — Petrův obličej ve vzpomínkách na tuto scénu.

63 — Objeví se Petr, z této doby, ve své pracovně. Píše. Milá se posadí na opěradlo klubovky a něžně ho políbí. Vchází návštěva. Je to Jan, mladý elegantní muž. Milá pohněvána odchází. Jan ji sleduje očima s napjatou pozorností. Petr to pozoruje a zneklidní.

- 64 — Oběd.
Zuzanka vedle Petra, mluví k němu vzrušeně, pokud jí to okolnosti dovolují. Jan vedle Milé, nesmírně se jí dvoří. Rozpaky Milé, jež je nucena zůstatí zdvořilou. Petr je neklidně pozoruje.
- 65 — Téhož večera v rohu salónu.
Zuzanka zneklidňuje Petra (který již nemyslí na svou žárlivost).
Avšak Petr je opatrný nebo věrný. Elegantně jí uniká.
- 66 — Jiný koutek pokoje.
Jan pronásleduje milostným šeptem Milou, jež neví, jak by se ho zbavila.
- 67 — Petr je pozoruje a znovu se rozzuří. Zuzanka se k němu znovu s úsměvem blíží, ale on ji suše odstrčí.
- 68 — Zuzančin obličej. Je uražena a strašlivě raněna ve své pýše.
- 69 — Petr v kuřáckém kabinetě. Ráno. Otevře svou poštu.
- 70 — Anonymní dopis: „Nechcete-li být úmyslně slepý, budete hájiti svou čest. Střežte svou ženu.“
- 71 — Petr nervózní a přísný. Odejde. Skryje se na ulici za dveře.
- 72 — Jan, velmi elegantní, oblečen na návštěvu, na ulici. Vchází k Petrovi. Petr vchází za ním.
- 73 — Jan v salóně. Vstupuje Milá. Činí mu výčitky, prosí jej, aby jí dal pokoj atd... On se směje, nechce o ničem vědět, volá, že je zamilován atd... atd...
- 74 — Petr za dveřmi.
- 75 — Jan naléhá na Milou. Ona se brání. Obejme ji násilím. Výstřel. Milá klesne. Jan uprchne.
- 76 — Milá leží na koberci.
- 77 — Petr stojí před ní, revolver v ruce.

Je zde zřetelný časový návrat: vražda a pak teprve vylíčení toho, jak k ní došlo; návrat je zde ovšem dán v časové řadě uvolněné, je totiž motivován volnou asociací vzpomínající osoby. V dramatech by takovéto přemístění dějových úseků bylo nutně chápáno jako zázrak (vzkříšení mrtvé osoby) nebo jako surrealistické rozbití jednoty tématu, nikdy však jako návrat do minulosti, a to proto, že dramatický čas je striktně jednosměrný vlivem těsného sepětí času dějového s časem vnímajícího subjektu. I ve zvukovém filmu bychom si dovedli stěží představit takový přechod z bližší-

ho časového plánu do vzdálenějšího, byť motivovaný vzpomínkou, protože zvuk (v daném případě výstřel a rozhovory jednáících osob), připojený k optickému dojmu, by znemožnil rozestup mezi časovými plány: nebylo by např. dobře možné, aby osoba, kterou vidíme mrtvou, v následující scéně se nejen pohybovala, ale i mluvila. Postupem od filmu němého s titulky přes film němý bez titulků k filmu zvukovému ubývá tedy možností časového přesunu. Přesto však není ani ve filmu zvukovém možnost takového přesunu potlačena úplně; např. návrat do minulosti motivovaný vzpomínkou může být podán tak, že se vzpomínková scéna podá toliko akusticky (reprodukce minulého rozhovoru, který divák již jednou slyšel) za současného promítání obrazu osoby vzpomínající.

Jaké je vysvětlení pro vlastnosti časové konstrukce ve filmu, které jsme právě konstatovali? Všimněme si nejdříve poměru mezi časem vnímajícího subjektu a časem obrazu promítaného na plátně. Je zřejmo, že časové plynutí, které prožívá divák, je ve filmu aktualizováno podobně jako v dramatech: čas filmového obrazu plyne souběžně s časem divákovým. To je podobnost filmu s dramatem, která vysvětluje, proč byl film ve svých počátcích a podruhé při zavádění filmu zvukového tak blízko dramatu. Avšak nyní otázka: je to, co před sebou na plátně vidíme, skutečně děj sám? Lze ztotožnit čas filmového obrazu s časem filmového děje? Odpověď podaly již příklady, které jsme uvedli: je-li možno, aby ve filmu byl, a to bez přerušení i bez jakéhokoli zjevného přeskočku časového, podán v několika minutách mnohaměsíční pochod z Petrohradu do Sibiře, je zřejmo, že předpokládaný děj (který ovšem ve skutečnosti ani souvisle sehrán být nemusil) probíhá v *jiném* čase než obraz. Také jeho časová lokalizace je jiná: jsme si vědomi, že děj sám náleží již minulosti, kdežto to, co před sebou na plátně vidíme, interpretujeme jako optickou (popř. opticko-akustickou) *zprávu* o tomto minulém ději. Toliko tato zpráva odehrává se v naší přítomnosti. Je tedy čas filmový složitější stavba než čas epický a dramatický: v čase epickém musíme počítat toliko s jedním časovým plynutím (s uplýváním děje), v čase dramatickém s dvojím (řada dějová a uplývání času divákového, obě řady nutně souběžně), kdežto ve filmu je časové plynutí trojí: děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou

předchozí. Touto složitou konstrukcí nabývá film bohatých možností časové diferenciaci. Využití vlastního divákovy pocitu časového plynutí poskytuje filmu životnost podobnou životnosti děje dramatického (zpřítomnění), avšak přitom řada času „obrazového“, vsunutá mezi děj a diváka, zabraňuje automatickému sepětí dějového plynutí s reálním časem, v kterém žije divák; tím je umožněna volná hra s dějovým časem, podobně jako v epice. Příklady jsme již uvedli, dodáváme jen ještě jeden, týkající se zastavení dějového plynutí ve filmu. Je známý zjev v epice, že vedle motivů seřazených dynamicky (tj. spjatých časovou následností) se vyskytují i skupiny motivů seskupených staticky, tj. že vedle časově postupného vypravování má epika možnost časově nepohyblivého popisu. V své studii o poetice filmu ukazuje J. Tyňanov, že i ve filmu se vyskytují popisy vypjaté z časové následnosti děje. Popisnou moc přisuzuje Tyňanov detailu; uvádí scénu, kdy mají být popsáni kozáci vyjíždějící na výpravu: děje se to pomocí detailů jejich výzbroje atp. V té chvíli se čas zastavil. Tyňanov generalizuje toto poznání na detail vůbec a prohlašuje jej za vyňatý z časového plynutí; bylo by však možno uvést i příklady detailů vpjatých velmi intenzivně do řady časové. Nesprávnost generalizace neznamena však nedůležitost Tyňanovova postřehu o citovaném případě: zde jde skutečně o zastavení časového plynutí, o filmový popis, umožněný jen tím, že plynutí obrazového času prostředkuje mezi časem divákovým a časem dějovým; čas dějový může se zastavit proto, že i ve chvíli jeho nehybnosti plyne, souběžně s časem divákovým (který zde, na rozdíl od epiky, je aktualizován), čas „obrazový“. Na předělu mezi časem „obrazovým“, který svým průběhem odpovídá času divákovu, a časem dějovým, který je uvolněn, vznikají i jiné možnosti filmové hry s časem, a to film zpomalený i zrychlený a film „obrácený“. Při filmu zrychleném nebo zpomaleném se deformuje poměr mezi rychlostí času dějového a „obrazového“: na jistý úsek času obrazového připadá mnohem větší (popřípadě mnohem menší) úsek času dějového, než jsme zvyklí. Při filmu obráceném probíhá řada dějová regresivně, kdežto uplývání času „obrazového“, spjatého s reálním časem divákovým, je přirozeně pocitováno jako progresivní.

Vrátíme se nyní závěrem k problému času v dějových uměních vůbec, abychom se na základě zkušeností získaných rozbořením filmu pokusili o přesnější jeho řešení, než jaké nám bylo možno na-

značit na začátku tohoto článku. Zjistili jsme při rozboru filmu trojí časovou řadu: jednu danou plynutím děje, druhou danou pohybem obrazů (objektivně dalo by se říci: pohybem filmové pásky v promítacím aparátu), třetí zakládající se na aktualizaci reálního času prožívaného divákem. Avšak stopy tohoto trojitého časového rozvrstvení lze shledat i v epice a dramatu. Co se týče dramatu, není zde, jak jsme již ukázali, pochyby o existenci dvou krajních časových pásem: času dějového a času vnímajícího subjektu; co se týče epiky, jde zde sice jen jedno zřetelné časové plynutí, a to dějové, avšak čas divákův je dán, jak jsme již poznamenali, aspoň jako nepohnutá přítomnost. V obou případech je tedy zřetelná existence dvojí časové vrstvy: to, co zdánlivě schází, je vrstva třetí, která ve filmu prostředkuje mezi oběma krajními; je to onen čas, který jsme vzhledem k materiálu filmu nazvali časem obrazovým. Čím je vlastně tento čas dán? Je to časová rozloha samého uměleckého díla jakožto znaku, kdežto oba ostatní časy jsou hodnoceny vzhledem k věcem, které jsou mimo samé dílo: čas dějový je vztahován k plynutí „skutečné“ události, která je obsahem (dějem) díla, čas vnímajícího subjektu je, jak jsme již několikrát poznamenali, pouhým promítnutím reálního času divákovy, popřípadě čtenářovy, do časové stavby díla. Odpovídá-li však čas „obrazový“, který bychom mohli snad obecněji označit jako čas „znakový“, časové rozložení díla, je zřejmo, že předpoklady pro něj jsou přítomny i v epice a dramatu, jejichž výtvoři se také rozvíjejí v čase. A skutečně, pohlédneme-li nyní na epiku a drama, shledáme, že se trvání samého díla i zde jistým způsobem obráží v jeho časové stavbě, a to tzv. tempem, kterýmžto termínem se v epické próze označuje spád vypravování v jednotlivých úsecích, v dramatu pak celkový spád jevištního výtvoři (určovaný režisérem). V obou případech se nám ovšem tempo jeví mnohem spíše jako kvalita než jako měřitelná časová kvantita; ve filmu však, kde časová rozloha díla je podložena strojově pravidelným pohybem aparátu, uplatňuje se kvantitativnost i při čase znakovém a tento čas vystupuje zřetelně jako součást časové výstavby. Přijmeme-li tedy jako nutný noetický předpoklad *trojí* časovou vrstvu ve všech uměních dějových, můžeme říci, že film je umění, kde se všechny tři vrstvy uplatňují rovnoměrně, kdežto v epice vystupuje do popředí vrstva času dějového a v dramate vrstva času vnímajícího subjektu (kdežto vrstva času dějového je

s ní pasivně spjata). Kdybychom si — a nejen pro symetrii — položili otázku, existuje-li takové umění, kde stojí v popředí sám čas znakový, musili bychom se obrátit k lyrice, kde bychom shledali úplné potlačení času vnímajícího subjektu (přítomnost bez příznaku časového uplývání) i času dějového (motivy zde nejsou spojeny časovou následností). Důkazem plné závažnosti času znakového je v lyrice důležitost, které zde nabývá rytmus, jev spjatý se znakovým časem, který se pomocí rytmu stává veličinou měřitelnou.

(1933)

POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR
HERECKÉHO ZJEVU

(Chaplin ve *Světlech velkoměsta*)

Pojetí uměleckého díla jakožto struktury, tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními, má dnes domovské právo v teorii několika umění. Hudebním a výtvarným teoretikům i historikům je již jasno, že jde-li o rozbor jistého díla, nebo dokonce o dějiny daného umění, nelze ani na místo strukturního rozboru vsouvat psychologii umělcevy osobnosti, ani zaměňovat vývoj daného umění dějinami kultury, popřípadě jen ideologie. Mnohé z toho je jasno i v teorii literatury, třebaže nikoli všude a všem. Přesto je dost riskantní užití metody strukturního rozboru pro umění herecké, zejména jde-li o filmového herce, který svým občanským jménem přikrývá i svůj jevištní výkon a přitom ještě prochází všemi rolemi v stejné typické masce. Teoretik, který se pokouší odtrhnout masku od člověka a studovat strukturní organizaci hereckého zjevu bez ohledu na psýchu i étos herce, je v nebezpečí, že bude pokládán za pohoršlivého cynika, upírajícího umělci jeho lidskou hodnotu. Necht se na svou obranu i pro názorné vysvětlení smí dovolat nedávné fotomontáže *Prager Presse*, která konfrontovala prošedivělého muže bystré fyziognomie s prostoduchým obličejem černovlasého mladíka v buřince... Kromě nevýhod má ovšem strukturní rozbor hereckého zjevu i jistou malou výhodu: tu, že v dramatickém umění je dnes spíše než v uměních jiných obecně připuštěna rovnocennost estetických kánonů i docela odlišných: Hamlet Kvapilův i Hilarův, Vojanův i Kohoutův jsou hodnoceni v historické perspektivě jeden bez snižování druhého. Proto

snad nebude ani tato studie obviňována z nedostatku hodnotícího zaměření.

První věc, na kterou je třeba upozornit, je ta, že struktura hereckého zjevu je struktura jen částečná, která nabývá jednoznačnosti teprve v celkové struktuře jevištního díla. Zde se ocitá v mnohonásobných vztazích, např. herec a jevištní prostor, herec a dramatický text, herec a herci ostatní. Přihlédneme jen k jednomu z těchto vztahů, k hierarchii osob v jevištním díle. Podle dob a prostředí a zčásti i v závislosti na dramatickém textu je tato hierarchie různá: někdy tvoří herci sice celek strukturně spjatý, v němž však nikdo nemá postavení dominující, není ohniskem všech vztahů mezi osobami díla, jindy zase jedna, popřípadě několik osob tvoří takové ohnisko dominující nad ostatními, kteří se zdají být tu jen proto, aby tvořili pozadí, doprovod osobě dominující (popř. osobám dominujícím); jindy konečně jsou všechny osoby vedle sebe na téže úrovni beze vztahů strukturních: poměr mezi nimi je jen ornamentálně kompoziční. Jinými slovy: v různých dobách a v různých prostředích jsou úkoly i práva divadelní režie oceňovány různě. Případ Chaplinův náleží zřejmě do kategorie druhé: Chaplin je osou, kolem které se ostatní osoby kupí, pro kterou tu jsou. Vystupují ze stínu jen potud, pokud je toho třeba osobě dominující. Toto tvrzení bude teprve později rozvinuto a doloženo.

Obrátíme nyní pozornost k vnitřní struktuře hereckého zjevu samého. Složky této struktury jsou mnohé a různotvárné; přesto je však možno rozložit je do tří zřetelně odlišných skupin. Především je tu komplex složek hlasových. Je značně složitý (výška hlasu a jeho melodické vlnění, síla a barva hlasu, tempo atd.), ale v daném případě nemá pro nás důležitosti. Chaplinovy filmy jsou totiž „pantomimy“ (tímto názvem odlišuje sám Chaplin svůj poslední film od filmu mluvícího); vysvětlíme později, proč nemohou nebýt němé. Druhou skupinu nelze označit jinak než trojitým označením: mimika, gesta, postoje. Nejen objektivně, ale i ze stanoviska strukturního jsou to tři různé složky: mohou být navzájem paralelní, ale mohou se i rozcházet, takže jejich vzájemný poměr je pocítován jako interference (účinný prostředek komiky); kromě toho je možno, že si jedna z nich podržuje ostatní nebo že jsou naopak všechny v rovnováze. Společně je však všem těmto třem složkám to, že jsou pocítovány jako expresivní, jako výraz

duševního stavu, zejména emocí jednající osoby; tato vlastnost spojuje je v jednotnou skupinu. Třetí skupinu tvoří ty pohyby těla, jimiž je vyjadřován a nesen herecův vztah k jevištnímu prostoru.¹⁾ Objektivně nemohou být mnohdy složky této skupiny rozlišeny od složek skupiny předešlé (tak např. chůze může být současně gestem, tj. expresí duševního stavu, i přivozovat změnu herecova vztahu k jevištnímu prostoru), avšak funkčně se, jak naznačeno, od předešlé skupiny zcela zřetelně odlišují a sdružují se ve skupinu samostatnou.

Není jistě třeba obšírného důkazu, vyslovíme-li tezi, že u Chaplina mají dominující postavení složky skupiny druhé, kterou pro jednoduchost budeme označovat jako gesta, rozšiřující tak bez velkého násilí toto označení i na mimiku a postoje. Skupina první (složky hlasové) je, jak již řečeno, u Chaplina úplně potlačena, skupina třetí (pohyby) má postavení zřejmě podřízené. I když k pohybům, měnícím herecův vztah k prostoru, dochází, jsou zatíženy až k mezím možnosti funkcí gest (Chaplinova chůze obráží citlivě každou změnu jeho duševního stavu). Dominující postavení přísluší tedy gestům (prvkům expresivním), tvořícím nepřetržitou řadu, plnou interferencí a neočekávaných point, jež nese všechnu dynamiku nejen Chaplinova výkonu, ale i celé hry vůbec. Gesta Chaplinova nejsou podřízena žádné jiné složce, nýbrž naopak si ostatní složky podržují; tím se Chaplinova hra zřetelně odlišuje od případů obvyklých a normálních. Obyčejně mívají gesta, i když jsou herecky odstíněna a zdůrazněna, za úkol službu slovu nebo pohybu nebo konečně i ději; jeví se jako řada pasivní, jejíž peripetie tkví svou motivací v řadách jiných. Jak je tomu u Chaplina? Slovo, které je nejvíce s to, aby ovlivňovalo gesta, musí být úplně potlačeno, mají-li se gesta uplatnit jako složka dominující. Každé zřetelné slovo by bylo ve filmu Chaplinově skvrnou: převracelo by úplně hierarchii složek. Proto nemluví sám Chaplin ani ostatní osoby. Typická je v tomto ohledu úvodní scéna filmu, odhalování pomníku, kde zřetelné slovo je nahrazeno zvuky, jimž se

1) I u Chaplina, třebaže typického filmového herce, lze mluvit o jevišti ve smyslu divadelním, tj. o jevišti statickém, protože kamera je zde téměř pasivní: i pokud projevuje pohyblivost, má roli služebnou — přiblížit detail. Na důkaz i objasnění toho, co řečeno, připomínám aktivnost kamery ve filmech ruských, kde proměnlivost stanovíšť a perspektiv má v celkové struktuře díla roli dominující, kdežto herecký zjev je strukturně podřízen.

slovem jsou společné toliko intonace a barva. Co se tkne pohybů v prostoru jevištním, řekl jsem, že jsou zatíženy funkcí gest, jsou vlastně gesty; kromě toho je Chaplin herecká postava velmi málo pohyblivá (její nepohyblivost je ještě zdůrazněna organickou vadou nohou). A nyní k ději — děj postrádá jakékoli dynamiky vlastní: je pouhou řadou příhod, spojených slabou nití; jeho funkce je být substrátem dynamické linie gest; předěly mezi jednotlivými příhodami slouží jen k tomu, aby udávaly pauzy v linii gest a činily ji přehlednou tímto členěním. Výrazem atomizace děje je i jeho neukončenost: Chaplinův kus se nekončí dějovým závěrem, ale gestem-pointou, a to gestem Chaplinovým (pohled a úsměv). To ovšem platí jen o evropské verzi, ale je charakteristické, že je takový způsob vyznění kusu možný.

Je nyní třeba, abychom, suponujeme-li za dominantu Chaplina hereckého zjevu linii gest, určili i ráz této linie. Negativně lze říci, že žádný ze tří prvků (mimika, gesta v užším slova smyslu, postoje) nepřevládá nad ostatními, ale uplatňují se stejnoměrně. Pozitivní určení samé podstaty této linie je takové: její dynamika je nesena interferencí (ať současnou, nebo postupnou) dvojího druhu gest: gest-znaků a gest-expresí. Na tomto místě je třeba vsunout krátkou úvahu o funkci gest vůbec. Bylo již řečeno, že tato funkce je v podstatě u *všech* gest expresivní. Ale expresivnost má své odstíny: může být bezprostřední a individuální, může však také nabýt platnosti nadindividuální. V takovém případě se stává gesto znakem obecně srozumitelným (buď vůbec, nebo v jistém prostředí) a konvenčním. Taková jsou např. gesta obřadní (typický příklad: gesta náboženského kultu) nebo zejména gesta společenská. Společenská gesta jsou znaky, které konvenčně — zcela tak jako slova — tlumočí jisté emoce nebo duševní stavy, např. srdečnou citovou účast, ochotu, úctu apod. Přitom není nikde záruka, že duševní stav osoby, která gesta užívá, odpovídá duševnímu nastrojení, jehož znakem je gesto. Proto všichni Alcestové světa se tolik zlobí na neupřímnost společenských konvencí. Individuální expresivnost („upřímnost“) společenského gesta lze spolehlivě poznat jen tehdy, je-li bezděky provázeno nějakým odstínem, jenž pozměňuje jeho konvenční průběh. Může se stát, že se individuální duševní hnutí kryje s duševním stavem, jehož znakem je gesto; v tom případě bude gesto-znak přehnáno nad konvenční míru své intenzity (sklon těla příliš hluboký, úsměv příliš

široký apod.). Ale může nastat i opak: že individuální duševní stav je jiný než nastrojení, které má být předstíráno gestem-znakem. V tom případě nastane interference buď *postupná*, tj. taková, že bude porušena koordinace řady gest časově se rozvíjející (náhlý vpád bezděkého gesta individuálně expresivního do řady gest-znaků), nebo *simultánní*, tj. taková, při které např. gesto-znak, dané mimikou obličejem, bude současně popíráno protikladnou gestikulací ruky, podloženou individuální expresí, nebo naopak. Případ Chaplinův je typický případ interference společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními. Vše v Chaplinově hře je zaměřeno k vyzdvižení a vyostření této interference, i jeho zvláštní maska: společenský úbor, který je rozedrán, rukavice bez prstů, ale hůl a tvrdý černý klobouk. K vyostření interference gest slouží však zejména i společenský paradox Chaplinův, obsažený v samém tématě: žebrák se společenskými aspiracemi. Tím je dána základna interference; společenská gesta mají za integrující citový příznak pocit sebejistoty a povýšenosti, kdežto expresivní gesta Chaplina-žebráka se kupí kolem citového komplexu méněcennosti. Celou hrou se proplétá tento dvojí plán gest ve stálých katachrech; charakterizovat toto prolínání v jednotlivostech znamenalo by podávat nekonečný výčet slovních parafrází jednotlivých momentů hry. Bylo by to jednotvárné a málo průkazné. Mnohem zajímavější je jiná okolnost: ta, že se dvojitost plánu gest obráží i v rozestavení pobočných osob Chaplinovy hry. Tyto pobočné postavy jsou dvě: slepá květinářka a opilý milionář. Všichni ostatní kromě nich jsou sníženi na úroveň statistů buď téměř (stařenka), nebo úplně (všichni ostatní). Každá z obou pobočných osob je uzpůsobena tak, že může vnímat jen jeden plán, jednu z interferujících řad Chaplinových gest; u dívky je toto jednostranné vnímání motivováno slepotou, u milionáře opojením. Dívka vnímá toliko společenská gesta-znaky; deformovaný obraz, který si o Chaplinovi tvoří, je — pozoruhodným postupem realizačním — dán ke konci hry: do obchodu květinářky, už vidoucí, přichází nakoupit květin muž, bezvýrazný společenský zjev, jehož odchod je komentován nápísem: „Myslila jsem, že to byl *on*.“ Všechny scény, kdy se Chaplin setkává s dívkou — je to vždy o samotě, aby přítomnost třetí, vidoucí osoby nemohla prolomit dívčinu iluzi —, jsou osnovány na polaritní oscilaci mezi oběma plány gest Chaplinových: gesty společenskými a individuálně expresivními. Kdykoli

se v těchto scénách Chaplin k dívce přiblíží, nabývají převahy gesta společenská, jakmile se však od ní o nějaký krok oddaluje, převažují pokaždé náhle gesta expresivní. Zřetelné je to zejména ve scéně, kdy Chaplin přináší dívce dary a pohybuje se střídavě od stolu, kde leží sáček s dary, k židli, na které sedí dívka. Náhlé proměny gest, přechod od plánu k plánu působí tu skoro jako pointy epigramů. V této souvislosti pochopíme také, proč Chaplinův kus nemůže mít obvyklý „happy end“. Šťastný konec znamenal by úplné popření dramatického protikladu mezi dvojím plánem gest, na kterém je hra osnována, nikoli jeho vyznění. Jsa dokončen sňatkem žebráka a dívky, jevil by se kus ve zpětné perspektivě jako nicotný, protože jeho dramatický protiklad by byl znehodnocen.

Nyní k poměru mezi žebrákem a milionářem: i milionáři, jak řečeno, je přístupna jen jediná z obou interferujících řad gest, a to gesta individuálně expresivní. K působnosti této deformace vidění je ovšem třeba, aby byl opilý. Jakmile se z opojení probere, vidí, jako všichni ostatní lidé, komickou interferenci řady obojí a chová se k Chaplinovi se stejným opovržením jako všichni ostatní. Kdežto však u dívky je deformace vnímání (schopnost vnímat jen jedinou řadu gest) trvalá a k rozřešení dochází až na konci kusu, střídají se u milionáře stavy deformovaného vidění se stavy vidění normálního. Tím je ovšem dána hierarchie obou pobočných osob: dívka vystupuje více do popředí, protože trvalá deformace vnímání poskytuje širší a pevnější základnu pro interferenci obojího plánu gest než přerušované opojení milionářovo. Milionář je však nutný jako protiklad k dívce; od prvního setkání s Chaplinem, kdy žebrák zpívá svými expresivními gesty před milionářem patetickou hymnu na krásu života (A zítra zase vyjde slunce), je jejich vzájemný styk pln výlevů přátelství: z objetí do objetí. A tak jsme od strukturního rozboru hereckého zjevu došli zcela nepozorovaně k struktuře celé hry: nový důkaz, do jaké míry je interference dvojího plánu gest osou Chaplinovy hry.

Zde skončíme, protože snad všechno podstatné už bylo řečeno. Závěrem — přece jen! — budiž nám dovoleno několik hodnotících slov. To, co vzbuzuje v diváku úžas před zjevem Chaplinovým, je nesmírné rozpětí mezi intenzitou efektu, kterého dosahuje, a jednoduchostí jeho tvárných prostředků. Za dominantu své struktury přijímá složku, která mívá obyčejně (i ve filmu) postavení služebné: gesta v širokém slova smyslu (mimika,

gesta vlastní, postoje). A této křehké, málo nosné dominantě dovede podříditi strukturu nejen svého vlastního hereckého zjevu, ale i celého filmového díla. To předpokládá ekonomii skoro neuvěřitelnou ve všech ostatních složkách. Kdyby některá z nich jen trochu důrazněji vystoupila, jen trochu více na sebe upozornila, nastane úplné zhroucení celé stavby. Struktura Chaplinova herectví podobá se prostorovému útvaru, který by spočíval na nejostřejší ze svých hran, a přesto byl v dokonalé rovnováze. Odtud iluze odhmotnění: čistá lyrika gest, osvobozených od závislosti na tělesném substrátu.

(1931)

IV) PŘEDCHŮDCI

Odchod F. X. Šaldy znamená netoliko odchod vůdce české kritiky, ale i odchod jednoho z reprezentativních mužů své doby, tj. jednoho z těch, jejichž jméno bylo synonymem některé z jejích základních tendencí. Postavy tohoto druhu jsou vždy vpředeny do tolika souvislostí, že každý pokus o úhrnný obraz některé z nich vyžadoval by vlastně vylíčení doby celé, viděné právě z onoho bodu, jež v půdoryse doby zaujímal charakterizovaná osobnost. Dvojnásob platí to o kritiku a polemikovi, kterým byl Šalda, neboť kritik a polemik definuje se stále znovu a znovu osobnostmi, situacemi, tendencemi, s kterými vstupuje ve styk, kladný nebo záporný. Šaldovo dílo není také z oněch, jež v jistém okamžiku dospívají k definitivnímu vyvrcholení, ustalujícímu smysl všeho, co předcházelo. Vědomým, mnohokrát zdůrazňovaným heslem i přirozenou tendencí Šaldovou byl neustálý vývoj: jen proto mohl zůstat až do poslední chvíle svého života současníkem. V předmluvě k své *Nejmladší poezii české* prohlašuje vyzývavě na adresu svých kritiků, že byl tak smělý a odvážil se i po padesátce vyvíjet se dál. Schopnost vývoje byla Šaldovi přímo synonymem umělecké mohoucnosti: „Tajemství talentu jest schopnost vývoje a růstu; čím větší byl vývoj básníkův, tím větší byl jeho talent“ (*Novina* 1, 1908, 385, v článku *Růžena Svobodová*); byla mu i příznakem vědecké pravdy: „Pravda! Co jiného než cíl stále unikající, dráždící křídla k letu závratnějšímu a závratnějšímu? Slovo podobenství pro tvorbu a její hrůzy a sladkosti!“ (*Vrby a vroubky na mé holi poutnické, Časové i nadčasové*, s. 331) Toliko smrt mohla uzavřít jeho dílo, když udusila nepoddajnou energii, která je vytvářela.

Teprve čas a vědecké zkoumání mohou odhalit definitivní tvář Šaldova díla. Zkoumání dosavadní, zejména studie A. Nováka (*F. X. Šalda jako kritik, Zvony domova*, Praha 1916), O. Fischera (*Šaldovo češství*, Praha 1936), F. Götze (*František Xaver Šalda*, Praha 1937), zabývalo se zejména proměnlivou linií kritického postoje Šaldova; byla tak narýsována noetická základna kritického úsilí Šaldova a její vývojové zvraty. Nyní je na řadě téma: Šalda jako vývojový činitel v české literatuře. Dráha, vylíčená již zevnitř, musí být znovu přehlédnuta zvenčí a pojata jako výslednice napětí stále vznikajících a zanikajících mezi kritikem a lidmi i díly, s kterými se cestou setkával, jako sled atrakcí i repulzí a zároveň jako jedna z nejmohutnějších sil, jež po dobu více než čtyřiceti let zápasily o vývojové směřování české literatury, ba kultury vůbec. Mnohdy bude třeba zkoumání monografického (např. vztahu Šalda – Masaryk), neboť i k jednotlivým zjevům býval Šaldův vztah dramaticky napjatý, mnohdy dokonce proměnlivý. Každý vztah, který bude v jednotlivých případech zjištěn, bude poučný pro poznání Šaldovy osobnosti, ať je to vztah kladný, záporný nebo indiferentní; tak např. zajímavé je už upozornění Götzovo, že ze symbolistů Šaldovi nejbližší nebyl Březina, nýbrž Sova (v uv. sp., s. 43). Současníci velkého kritika bývali leckdy nakloněni vidět v jeho vztazích k lidem odrazy osobních sympatií i antipatií; vědecké zkoumání však, i když by pro jednotlivé případy uznalo možnost osobní motivace, nezapomene platnost Hegelova výroku, že i tenkrát, sledují-li účastníci historického dění osobní zájmy, splňují tím zároveň cosi ještě dalšího: nadosobní vývojový záměr, který sice je v jejich činu obsažen, ale nemusí být přístupem jejich vědomému úmyslu. Úkol vytyčit řečiště Šaldova kritického vlivu připadá literární historii; jiný, neméně závažný úkol čeká lingvistiku. Třebaže o vývoji slohu Šaldova bylo již porůznu leccos závažného řečeno, nebyl dosud vykonán rozbor podrobný, který by přihlédl jak k jeho vývojové proměnlivosti, tak i k jeho prvkům konstantním (otázka: do jaké míry zůstal Šaldův sloh i v letech nejposlednějších věren slohovému kánonu let devadesátých?); bude dále třeba zjistit i simultánní rozrůzněnost slohu Šaldova: rozdíl mezi slohem jeho kritik, polemik, esejí a poměr Šaldova slohu sdělovacího k jeho slohu básnickému, jejich vzájemné napětí; zbývá konečně ještě otázka zásahu Šaldova do vývoje spisovné češtiny. Kromě těchto dvou základních úkolů vyno-

řují se četné další: Šalda v dějinách české filozofie a estetiky, Šalda a cizí literatury, Šaldova výtvarná kritika. Teprve až každá z těchto skupin problémů bude aspoň monograficky v nejdůležitějších detailech vysondována, ne-li dokonce zpracována i v celkovém obryse, bude lze přistoupit k vědeckému hodnocení Šaldova zjevu; dosud chybí i soubor materiálů, i jejich elementární seskupení a vzájemná konfrontace.

Tento výčet budoucích úkolů, který jistě by mohl být pojat i jinak a z jiného ústředního hlediska, byl podán jen proto, aby bylo vysvětleno, proč se naše krátká studie nebude pokoušet o žádné ze jmenovaných obširných témat, ani nebude věnována celkovému hodnocení Šaldova zjevu. Její záměr je přiměřený omezeným časovým možnostem přípravy: je-li vylíčení bohaté časové i simultánní různotvárnosti Šaldova díla i osobnosti tak složité, jak řečeno, nezbyvá než se pokusit o odpověď na otázku opačnou: bylo v této tak různotvárné a vývojově proměnlivé osobnosti něco trvalého, co ji vyznačovalo od mládí až do konce? Jinými slovy: je v Šaldovi, vysvětlovateli poválečné poezie poetistické, ještě něco ze symbolisty básnických a kritických počátků? — má strukturalista, za kterého se Šalda v *Zápisníku* mnohokrát prohlásil, něco společného s hennequinovcem let devadesátých? Kdyby odpověď na tuto otázku dopadla záporně, kdybychom musili přiznat, že se osobnost Šaldova během vývoje neustále v pravém slova smyslu přerозovala, měli by pravdu ti, kdo jej, jednoho z výslovných odpůrců eklekticismu generace předchozí, prohlásili za eklektika.

Není bez zajímavosti připomenout si při této příležitosti, že Šalda sám položil — a jakým způsobem položil — otázku trvalé identity tvůrčí osobnosti, která prošla dlouhou vývojovou drahou a více než jedním uměleckým směrem. Stalo se to při charakteristice iniciátora francouzského impresionistického malířství Maneta ve studii *Impressionism: jeho rozvoj, rezultáty i dědicové* (*Pokroková revue* 1907): „Teprve novější doba osvobozuje se před Manetem ode všech zřetelů utilitaristických [...] a hledá a cení v jeho díle ne (jak se říká málo vhodně) průkopníka nových směrů, nýbrž osobnost, geniální uměleckou osobnost, a v ní nalézá vyšší jednotu, která váže celé jeho dílo — i starší, v kterém dlouho převládá tmavá malba a jež působí na zběžného pozorovatele často ‚staromistrovsky‘, i novější, světlé a plenérové. Tato

osobnost byla v nejvyšším slova smysle velká organizující síla malířská, která zmocňovala se každého impulsu výtvarného, aby jej domyslně a přenesla do sféry zákonné čistoty a logické krásy.“ Je zde třeba položit důraz na poslední větu o osobnosti, organizující síle, jež se zmocňuje každého impulsu, aby jej domyslně a uvedla v soulad s jakousi zákonitostí; tak pojímal Šalda i jednotu svého vlastního vývoje. Není pochyby o tom, že Šalda od samého počátku své kritické činnosti záměrně a jako seizmograf velmi citlivý reagoval na impulsy, které k němu doléhaly, ba že tyto impulsy žíznivě vyhledával; nelze však přesto mluvit o eklekticismu, rozumíme-li tímto označením onen poměr k vnějším vlivům, jež zaujímal předchozí generace lumírovská a její doba. Rozdíl mezi obojím přijímáním popudů vyslovil za celou generaci (v širším slova smyslu), ke které Šalda náležel a jejíž kulturní program sdílel, klasicky Masaryk ve stati *Moderní člověk a náboženství* (knižní vydání Praha 1934, s. 127) takto: „Nestačí, abych si ty rozličné poznatky, ideje a tužby jinými lidmi a národy vypracované a prožité osvojil a jak tak ‚kombinoval‘; já musím to, co přejímám, se svým (a běda, neměl-li bych svého zhoľa nic!) zpracovat v celek; ‚kombinace‘ rozmanitých kulturních živlů je právě diletantismus a eklekticism, ale není žádný živý, žádný živící celek.“ A Šalda sám v článku *O umělecké kultuře, umělecké mravnosti a francouzském vlivu u nás* (*Novina* 1, 1908, s. 274) napsal: „V pravdě není žádný vliv škodlivý, škodlivé jest jen *koketování* s vlivem, koketování s cizí literaturou. Aby něco mohlo míti na mne vliv, jest podmínkou, aby bylo mezi mnou a tím, co na mne působí, vnitřní příbuzenství, společnost téhož duchového typu. Kde jest toto vnitřní spříznění, tam jest vliv vždycky dobrý: znamená jen, že hlouběji poznávám *sebe*, že se podřaduji pod duchový prapor, pod který patřím po zákonech svého srdce a své vnitřní bytosti. Nevytýkám tedy naší mladé literatuře, že podléhá vlivu francouzskému, vytýkám jí naopak, že mu nepodléhá dost *hluboce*.“ Jak z posledního citátu zřejmo, je i funkce tohoto dobového snažení jiná než funkce lumírovského eklekticismu: nejde již o „dohánění“ Evropy západní, ale o včlenění do jejího kulturního dění jako rovnorodý činitel: ne již napodobení — leckdy teprve dodatečné —, ale spolutvoření stává se programem. Nepřikládáme dnes již hanlivý přízvuk slovu „eklekticismus“, užíváme-li ho o období lumírovském, neboť jsme si sdostatek vědomi, že intenzivní přijímání

bylo již mnohokrát v dějinách umění a kultury vůbec předešlo k období samostatného tvoření, a že tedy eklekticismus má svou důležitou historickou funkci; avšak užije-li se tohoto slova nepřesně o období, které po eklekticismu následovalo a mělo již směrnicí jinou, vzniká nebezpečí, že v něm na úkor pojmové plnosti ožije opět příchut' emocionální, kterou toto slovo mívalo v dobách bojů.

Vzniká-li nyní vzhledem k Šaldovi samému otázka osobnosti jakožto organizující síly jednotné v čase, odpovídáme, že mnohdy lze na souvislost překlenující i velké časové rozlohy téměř ukázat prstem. Tak např. v pátém ročníku *Šaldova zápisníku*, tedy r. 1932–1933, čteme v článku *Něco o moderní kritice* (s. 256) slova: „[Moderní kritika] vyšetřuje, je-li pevná a nosná půda, po níž půjde brzy lidsvo za svými básníky, spisovateli, umělci slovesnými ve směru jejich postav, za jejich vidinami, přesvědčeními, tuchami.“ Nuže, ve své předmluvě k Hennequinovým *Spisovatelům ve Francii zdomácněným* z roku 1896, tedy 38 let předtím, napsal Šalda vykládaje názory Hennequinovy: „Dějiny národa jsou právě dějinami sugescí, popisem životných vln, které tryskají z jistých středů, reků, individuů, génů a zaplavují, podrobují si hromady.“ Není to ovšem toliko parafráze osobního názoru Hennequinova, nýbrž také výraz dobové renesance individualismu; zcela podobné pojetí absolutní nepředurčenosti vůdcích individuů shledáme např. u Šaldova vrstevníka O. Březiny (*Zástupové v Hudbě pramenů*): „Po zemi šarlatové staletými boji blížící se k nám z věků světelné postavy svatých šilenců, kteří i skrze dým nad spálenými městy dovedli viděti jinou, slavnější zemi a hlásati k jejímu dobytí křížovou výpravu lásky. Vůle jejich zasahuje magicky do naší, neboť vůle jsou v ustavičném nepřetržitěm dotyku z věku do věku...“ Šalda, příslušník své generace, podržel, jak z hořejšího citátu zřejmo, předpoklad monopolní důležitosti individua pro vývojový pohyb v umění i v pozdních dobách svého tvoření, kdy se setkával, a dokonce i souhlasil s pojetím vývoje jako objektivní linie nepřetržité a svézákonné. — Jiný příklad kontinuity Šaldových názorů: již v *Literárních listech* z r. 1897 (18. roč., s. 151) prohlásil Šalda v kteréési kritice, že zaujímá „stanovisko estetika formového“. Všechny podněty, které průběhem dalšího vývoje přinášely Šaldovi prohloubené poznání tvaru, ať vycházely z teoretické literatury, ať ze samé poezie, ať konečně z umění jiných, zejména výtvar-

ných, nacházely, jak tento výrok dosvědčuje, půdu již připravenou a navazovaly na pojetí tvaru již předem uchystané, k němuž se současně i připodobňovaly i přetvářely jej. Jestliže estetické rozборы vyspělého Šaldy překvapovaly mnohdy pochopením pro významový, znakový ráz *všech* složek básnického díla, tedy i tzv. složek formálních, je třeba mít na mysli, že již ve své studii *Syn-tetism v novém umění* (*Literární listy* 13, 1892) položil rovnítko mezi pojmy významu a formy.

Poslední příklad ukazuje zřetelně i zdánlivě protismyslný důsledek Šaldova setrvávání v identitě: právě tím, že Šalda po celý život promýšlel a dotvářel jisté myšlenkové prvky svých počátků, stával se schopným adekvátně pochopit, mnohdy anticipovat (třeba i jen marginálními poznámkami) nové směry a nové myšlenky nesené generacemi mladšími. Zčásti podává tu ovšem vysvětlení jednotnost umělecké problematiky v básnictví, počínajíc symbolismem, v jehož znamení Šalda počal svou dráhu. Tak např. právě symbolistická poezie a poetika učinily středem zájmu vztah mezi básnickým obrazem a skutečností, jenž sice cestou od symbolismu k surrealismu prošel mnohonásobnými přeměnami, ale nikdy nebyl ani básnickou praxí, ani teorií puštěn ze zřetele. Šalda, nazírán tímto způsobem, počíná se nám jevit jako typický zástupce své generace, který prodloužil svou činností její základní směrnice až do doby přítomné, neruše jejich totožnost a užívaje jich přitom jako nástrojů ke zvládnutí nových myšlenek a nového pojetí teorie i praxe umění.

V čem tedy záleželo neměnné jádro Šaldovy osobnosti a jaká byla jeho základní formule? Je nutno říci předem, že není myslitelné, aby osobnost, která totožnost stále i podržuje i porušuje, mohla být redukována na formuli jedinou. Žádná osobnost schopná vývoje nemůže být definována jednoznačně, což teprve jde-li o případ, kdy vývoj byl vědomým, stále zdůrazňovaným příkazem. Souhlasím proto s názorem Götzovým (v uv. sp., s. 70), že na dně Šaldovy osobnosti je velmi výrazná dialektická antinomie, která musí být formulována v obou svých pólech. Nemohu však přijmout jeho definici, která staví v protiklad filozofii života, čistých smyslů, instinktu a stupňovaný individualismus. Poslechněme vlastní Šaldova slova (*Lumír* 28, 1900, s. 418): „Vzdát se plně chvíli, vyslovit všecko, co v té chvíli cítím a jak to cítím — bez zřetele k tzv. důslednosti a k tzv. charakteru — není [...] dile-

tantismus, nýbrž naopak: celý a rozhodný individualismus.“ Nuže, do individualismu tak dynamického se vejde jakákoli filozofie života, smyslovost, instinktivnost. Také Šaldovo pojetí osobnosti jako mnohonásobné („každá bytost může se současně a zároveň pokládati za individuum, za jednotku nebo za kolektivnost“) nasvědčuje tomu, že osobnost, jak ji Šalda pojímá a zároveň záměrnou prací i v sobě samém buduje, je sám pohyb a změna.

Protikladem individua a individualismu, jejich proměnlivosti a tím i nahodilosti je u Šaldy směřování k trvalé, nadosobní hodnotě, která právě přesahuje jednotlivcovu proměnlivost. Svou potřebu trvalé hodnoty jako korektivu věčného plynutí vyjádřil Šalda v polemice s J. Laichterem (*Volné směry* 10, 1906, 114n.): „Ale obmezme se jen na krásu. Pan Laichter míní ušlechtilé, že jest to věčná transcendentní hodnota. Budiž. *Věřím* tomu také. Ale opakuju: *věřím*. Je to předmětem mojí *víry* nebo mé metafyzické *naděje* —, ale ne historického a empirického *poznání*. Nedá se to *dokazovat* [...] Pokud sledujeme cítění a tvoření umělecké, nemůžeme nevidět, že jest podrobena evoluci: trojice pravdy, krásy, dobra není sjednocena, nýbrž žalostně rozdělena a znesvářena. A stejně znesvářena jest i krásu sama. Přijde styl renesanční a krásy a veleby gotiky nikdo necítí, nikdo nevidí — jest pro posměch a opovržení [...] *A právě proto*, že jest představa krásy proměnlivá a krásu znesvářena s pravdou a dobrem, máme potřebí *metafyzické naděje* o jejich totožnosti a transcendentní neměnnosti.“ Jinde pak v téže polemice (s. 191): „Pan Laichter tvrdí, že jest transcendentní krásu (věčná, neměnná) a že člověk k ní *evoluje, dovívá se jí*. Nuže: nonsens, opakuju. O transcendentní krásu *nevím nic*, než že jest absurdností ze stanoviska empirického poznání — právě proto musím v ni *věřit* nebo *doufat* nábožensky (mohu-li). Nevím o ní nic: jest cosi mimo čas, mimo prostor, mimo kauzalitu, mimo dosah všeho a každého poznání; jak tedy mohu vědět, že se k ní člověk dovívá a *kdy* se k ní člověk dovívá: kdy se přibližuje, kdy se jí vzdaluje?!“

Protiklad je tedy ten: individuum jako věčný zrod a proti němu hodnota metafyzicky nadskutečná, nerealizovatelná, ale působící jako usměrňovatel nekonečné proměnlivosti individuální. K vyrovnání obou protikladů dochází občas během vývoje, tehdy, když se podaří dosáhnout trvalé, a tedy dokonale nadindividuální platnosti výtvaru jedinečného: „Část naší kritiky mluví o ‚pokroku‘

v umění s triviální pohodlností a sufisancí, která jest snad namísť v hovorech o technice [...], ale v umění jest prostě absurdní. Neboť v umění jest tomu právě naopak: sama krása a samo mysterium umění jest v tom, že žádný opravdový, veliký a celý čin nemůže zde býti překonán nikým a ničím a stojí pro věky, svět pro sebe a za sebe, celý a dovršený“ (*Volné směry* 9, 1905, s. 106). Protiklad mezi proměnlivostí individua a trvalostí hodnoty nese celý osobní vývoj Šaldův; svůj kořen má však netoliko v jeho vlastních dispozicích, ale také v duchu doby, v které Šalda prožil své mládí.

Pokusíme se nyní o genetické vysvětlení tohoto protikladu. Širší generační základnu má z obou jeho pólů úsilí o pevnou, trvalou hodnotu. Tato snaha tvoří společného jmenovatele Šaldy s Masarykem: v článku *T. G. Masaryk v moderní kultuře české* chválí Šalda Masaryka za poznání, že „člověk žije opravdový posvěcený život jen hodnotami nadosobními“ (*Novina* 3, 1910, s. 260). Touha po jistotě v hodnocení měla svůj pramen v předpokladech daných stavem soudobé české společnosti a kultury: v letech šedesátých jazykovou unifikací českého kolektiva (viz *Poznámky k sociologii básnického jazyka*) byly vyloučením živlu německého ztraceny vrstvy, které byly dosud nositeli hodnot a norem, totiž šlechta a patriciát. Období, které nato následovalo, léta sedmdesátá a zejména osmdesátá, bylo dobou neobyčejného vzruchu a překotné kulturní expanze, vedené však klamným domněním, že prostá lokalizace vysokých hodnot (viz Vrchlického překlady ze světového básnictví) stačí k jejich zdomácnění. Bylo tu neobyčejné rozpětí energie, ale také nejistota a tápání; ztrátou jistoty hodnocení byl oslabován i smysl pro konkrétní realitu. V té chvíli přichází Masaryk a vytyčuje požadavek přímého poměru ke skutečnosti (zdůrazňování faktů) i odpovědného vztahu k cizím podnětům a myšlenkám (viz citát uvedený na počátku této studie). Tím vším se snaží oživit smysl pro pevnou hodnotu i pro vztah mezi hodnotou a skutečností. Pociťuje však také potřebu, aby nově hledaná norma byla opřena o tradici domácí; odtud *Česká otázka* (1895), jejímž úkolem bylo odvodit z české minulosti základní princip systému hodnot a podchytit tak přítomnou snahu o upevnění hodnoty i normy v povědomí českého kolektiva. Celé toto snažení o novou jistotu prožívá Šalda jako student a mladý kritik. Plně pociťuje závažnost tohoto hledání a po celý život půjde s ním

přesvědčení, že se život nemůže obejít bez trvalých hodnot a že tyto hodnoty české společnosti dosud chybějí. Čím silněji se u něho bude ozývat hlas protichůdný, žádající změnu a vývoj, tím silněji se bude — mnohdy jako ironická ozvěna — hlásit i touha po jistotě, vyostřená až k metafyzičnosti.

Druhé základní směřování Šaldovo, individualismus, je původu mladšího, záležitost generace „devadesátníků“. I Masaryk má zde ovšem svůj podíl, třebaže právě exaltovaný individualismus mladých tvořil rozdíl mezi ním a touto mladší generací; ono konkrétní a reálné pojmání skutečnosti, které Masaryk hlásal a vyžadoval (např. stát: tolik a tolik obyvatelů s určitými vlastnostmi duchovními a fyzickými; viz *Českou otázku*, vyd. z r. 1936, s. 278), naznačovalo mladým jednu z cest k individualismu. Byli zde však ještě činitelé jiní: jednak diferenciací politická, která značně pokročila v letech osmdesátých a devadesátých zakládáním nových politických stran, jednak diferenciací kulturní jako následek rozdělení univerzity, dobudování Národního divadla a založení České akademie, jimiž kulturní život získal nové orgány a nové funkce, jednak konečně náběhy k diferenciaci sociální, dané netoliko zvýšením blahobytu vrstev zámožných, ale také konsolidací vrstev pracujících. Přistupuje i vliv světové situace v umění a ve filozofii, která stojí ve znamení obnoveného zájmu o individuum. A tak se vytváří v mládeži, která nastupuje v letech devadesátých, silný pocit individuálního odboje. *Manifest Moderny* (1895), který horuje pro „individualitu nade vše, žitím kypící a žití tvořící“, formuluje tento odboj nikoli jako záležitost hromadnou, ale jako revoltu synů proti otcům: „Podívali jsme se se skepsí na své otce. Trudný dojem. Za hlaholu trub vyrazili do světa — dnes je vidíme jako bezmocné parlamentární zastupitelstvo žurnálu, jemuž abonentní a různé jiné ohledy diktují pozici ve věcech literárních, politických, společenských.“ Individualnosti vzpoury nasvědčuje ostatně i sama historie manifestu: mezi těmi, kdo jej podepsali, byl souhlas toliko v negaci, v poměru ke generaci starší; rozešli se však dříve, než mohlo dojít ke kladné spolupráci. Šalda sám ostatně, kdykoli se stal pokus pojmát generaci let devadesátých jako skupinu, protestoval. Tak např. napsal v *České kultuře* (2, 1913–1914, s. 19): „Generace let devadesátých jest termín ryze vnějškový a náhodný; ze zcela prostého a zcela *negativního* faktu, že v letech devadesátých několik mladších literátů společně

bojovalo o volnost kritického slova a společně vystoupilo proti tyranii starších, kteří ji dusili, vzniklo označení, které nemá nic literárně kladného.“ Přesto, že Šalda takto protestoval proti svému zařadování do generační souvislosti, měl se svými vrstevníky společný právě onen individualismus, v jehož jménu svůj protest vyslovil, ba byl dokonce po této stránce jejím reprezentantem velmi typickým. Pojem individua a individualismu se ovšem u Šaldy vyvíjel a bylo by lze na důkaz toho uvést celou antologii citátů; nejde zde však o podrobné vylíčení této oscilace mezi transcendentním pojmáním osobnosti jako konstanty a imanentním jako reálního individua, stále se proměňujícího (srov. k této dvojitosti Šaldův rozbor osobnosti v článku *O dnešním položení tvorby básnické* (*Šaldův zápisník* 5, 1933, s. 332). Budiž toliko připomenuto, že vedle požadavku trvalé hodnoty byla individuálnost základním kritériem Šaldova hodnocení kritického; tak např. praví v kterémsi stati svého *Zápisníku* (5, 1933, s. 132): „Ani ve snu mne nenapadá předpisovat Závadovi, aby zaměnil toto své vidění za jiné, radostnější a slunnější. Nesmysl. Kde je pravý básník, tam je také takové nebo onaké charakteristické vidění, takový nebo onaký charakteristický zorný úhel vnitřní nutností. Nemůžeš říci básníkovi, co říká fotograf svému modelu: ‚Jen příjemně, pane; usmívejte se na svět, pane!‘ Nepíšeš knih, které bys chtěl napsat; píšeš, které musíš. Chci jen říci, že by měl Závada svou obrazivou metodu zintenzivnit, místo do extenze jít do intenzity.“ A právě toto individualistické vidění básnické struktury dovoľovalo Šaldovi překročit meze své generace, vcítovat se do nejrozličnějších básnických systémů, chápat i poezii generací o celou řadu desítekletí mladších. Šalda v takových případech nehodnotil sám princip básnického systému, nýbrž jej toliko konstatoval; žádal však, aby básník, který na základě vlastního systému tvořil, vyvodil z něho všechny důsledky.

Na hraně protikladu mezi proměnlivým individuem a trvalou hodnotou odehrávalo se celé drama Šaldovy činnosti kritické: její crux byla vždy snaha po zjištění hodnoty jedinečné a nadčasové zároveň, onoho průsečíku, kterého může být dosaženo jen mžikem a jenž nemůže být v trvalém držení žádného smrtelníka. Dílo, které překročilo mez časnosti, přestává v téže chvíli být majetkem a legitimací individua, které je vytvořilo. Odtud to, co bývá nazýváno Šaldovým kritickým maximalismem, doktrína věrná hodno-

tě, ale krutá k člověku: „Člověk, který ve dvanáct hodin v poledne má geniální odvalu a iniciativu, může být ve čtyři hodiny odpoledne hlupák a bačkora, který selže, který nedorostl situace a zklame.“ (*Šaldův zápisník* 7, 1935, s. 146) — I vlastní osobnost kritikovu pojímal Šalda jako soubor protikladů: „Kritik musí mít mnoho talentů, a ty talenty ještě v určitých dávkách přesně odvážených. Musí rozumět nejprve spisovatelskému řemeslu — proto musí být, alespoň virtuálně, dobrý spisovatel a umělec, ale nesmí jím být s vášnivou výlučností, neboť to by byla jednostrannost, kterou si nerad spojuješ s představou kritika. Musí mít zjemnělý sluch pro to, co přichází, smysl pro časovost, a přece zase poznání nadčasovosti a věčnosti; musí být poučen o minulosti, ale tak, aby to neotupilo jeho smysl přítomnostný a nezvrhlo se v akademism. Musí mít tuchu o tragičnosti tvořivosti, a přece musí v sobě cítit poslání osvětlné v nejlepším slova smyslu. Musí být Proteus, který se dovede vmyslit, vcítit, na chvíli proměnit v nejrozličnější osobnosti a útvary, a přece výrazná osobnost o pevném charakterovém jádře, která se vyvíjí i na cizích látkách po zákonu svého určení. Musí být vědecky zvědavý, a přece zasvěcenec určitého životního řádu, tovaryš určité životní kázně. Zvláštním způsobem musí slučovat v sobě vědění i obraznost, spravedlnost i entuziasm, pochopení i soud, epikurejství i heroism. Jak zřídka může splnit tyto požadavky určitá osoba lidská!“ (*Něco o moderní kritice*, *Šaldův zápisník* 5, 1933, s. 251)

Protiklad mezi individuem a hodnotou nadosobní, který pro Šaldu zůstával vždy otevřený a vyžadoval si stále nových a nových řešení, vytvářel také ovzduší, kterým musily procházet paprsky všech podnětů, jež k Šaldovi zvenčí doléhaly; jeho vlivem se přetvářely a nabývaly rázu osobních i osobitých tvrzení. Uvedeme jeden příklad za mnohé: pojem umělecké kultury, a to v podobě, jaké nabyl u Šaldy z počátku tohoto století, redaktora *Volných směrů*. Je to chvíle, kdy — právě do značné části zásluhou Šaldovou — pronikají k nám hesla uměleckého průmyslu a umělecké výchovy, jména Ruskinovo a Morrisovo. Běžné pojetí umělecké výchovy je s dostatek známo: jde hlavně o výchovu uměleckého vnímání, tedy aktu pasivního. Hranice mezi aktivitou uměleckého tvoření a pasivitou vnímání se nestírá. Šaldovi však je od počátku jasno, že jde o mnohem více: problémem je mu výchova k uměleckému *spoluvtvoření* vnímatelovu. Hodnota, právě proto, že je proti-

kladem individuálního chtění, musí být i vnímatelem aktivně dobývána, nespadne do klína. I píše Šalda prudkou polemiku proti popularizaci umělecké a vědecké; nezapomínejme, že to činí v době, kdy se právě u nás zdála popularizace nejvyšším příkazem: „Povznávejte k sobě obecnstvo! A nepovznesete-li ho, vaše vina [...] Nuže, myslím, není tak hned větší zvrácenosti, nebezpečnějšího, nekulturnějšího bludu, křivější a nasládlejší sentimentality, než je tato [...] Stará se výlučně o obecnstvo, o *reprodukcii* uměleckého díla v něm a jím — zanedbává moment hlavní: *produkcii, stvoření* uměleckého díla umělcem, tvůrcem [...] Vyčerpáváme se přemýšlením, jak usnadnit požívání a chápání davům — ale na tvůrčího ducha, na zápasícího básníka nebo myslitele, ohroženého tisícíerým nebezpečím vnitřním i vnějším, nevzpomene nikdo ani ve snu [...] Nebezpečí je v tom, že se dnes a speciálně u nás popularizuje *mnoho* a popularizuje *špatně*: popularizuje to, co popularizace nesnese [...] Dnes podává se mu všechno přímo do ruky a do úst. [Za doby renesanční] bylo jinak: člověk, který toužil po vědě, musil se obtěžovat, sebezapírat, činiti si mnohou újmu, přinášeti mnohou obět [...] Dnes řada institucí a lidí rozkousává a rozmělnuje obecnstvu potravu — a zapomíná se, že právě tím přichází o *svoji vlastní chuť a výživnou sílu* [...] A proto: vysoko vědu, a ještě výše umění! Nepopularizovat horempádem, a popularizovat-li již, tedy poctivě, čestně, pravdivě: to jest ne odstraňovat a zalhávat mysterium, nýbrž naopak, dáti je pročitit, uvědomit je. Ne zjednodušovat, ne zpohodlňovat!“ (Quidam, *Časové glosy a dokumenty, Volné směry* 10, 1906, s. 73–75)

Tato slova, byť formulovaná tvrdě vůči publiku, neznamenají jeho přehlížení, nýbrž požadavek aktivity divákovy. Jsou v podstatě uznáním důležitosti publika spolutvořícího pro uměleckou tvorbu. Šalda byl si dobře vědom, že umění ani kritika nemohou existovat bez skutečné účasti: v článku o Nerudovi-kritikovi (*Volné směry* 11, 1907, s. 370n.) praví: „Kritika, opravdová kritika, jest žánr luxusnější nad všechny žánry jiné, a jest podmíněna jako každé umění opravdovými milovníky: nedaří se tam, kde jich není.“ Avšak symbolista v Šaldovi uvědomoval si zároveň, že jen takový vnímátel má pro umění a umělce kladný význam, který dovede při vnímání znovu projít onou cestou, kterou prošel umělec při tvorbě; vnímátel, jenž dovede umělecké dílo pochopit jako *proces*, jako dění: „Rekonstruovat básníkův proces tvořivý, poznat v něm

vyšší zákonnost a typičnost, projít s ním znova tuhleto cestu tvořivosti od zárodků k dílu [...], to je vlastní cíl kritiky strukturálně. To je ovšem kritika ve vysokém pojetí slova, kritika jako nauka vědecká, kritika jako uměnověda“ (*Šaldův zápisník* 5, 1933, s. 254, *Něco o moderní kritice*). Toto pojmání diváka, čtenáře, zkrátka vnímatele, bylo však i nití, jež spojila Šaldu s poválečnou avantgardou uměleckou i vědeckou. Chceme-li slyšet pokračování slov pronesených o umělecké kultuře ve *Volných směrech*, stačí otevřít jeho *Nejmladší poezii českou* (1928, s. 96) a přečíst řádky, kterými vítal poetismus: „A myslím, že poslední slovo této metody [tj. poetismu, J. M.], která nechce ‚tvořit umění‘, nýbrž učiti žiti a požívatí, musí býti, aby padl rozdíl mezi čtenářem jako konzumentem a uměleckým profesionálem jako výrobcem; aby každý v dané situaci mohl a dovedl si opatřit takovou poetistickou šumivou limonádu à la Seifert, uvede-li se jen metodicky do takového položení, aby to v něm básnilo, vřelo, tryskalo, šeptalo a zpívalo... [...] Snad to bude někomu k smíchu, ale mně již dávno tane na mysli takový stav společnosti, který by obmezil co nejvíce dělbu práce i ve věcech tzv. kulturních. Každého člověka, pokud možno, uzpůsobit k tomu, aby dovedl ukójiti ne-li všechny, tož alespoň co nejvíce svých potřeb sám. Třeba-li, aby si dovedl nejeto ušít košili a střevíce, nýbrž i nakreslit kresbu a zazpívat písničku vlastní invence.“ Je-li mezi výrokem předválečným, výše citovaným, a těmito slovy poválečnými jaký rozdíl, záleží v tom, že po válce vzrostla Šaldova optimistická víra ve vychovatelnost *keréhokoli* jednotlivce i že vymizely poslední stopy symbolistického aristokratismu a exkluzivnosti. K historickému zařazení třeba ovšem dodat, že mluvil-li r. 1928 v *Nejmladší poezii české* Šalda ve shodě s tendencí nového básnického směru, mluvil r. 1906 ve *Volných směrech* právě jen za sebe, jako odbojník a iniciátor.

Zcela tak jako v tomto případě bylo tomu i při ostatních „vlivech“, které zvenčí zasahovaly osobní Šaldův vývoj: nelze prostě jen konstatovat Šaldovo setkání s Hennequinem, Ruskinem, Emersonem, Crocem, Diltheyem a jinými velkými zjevy; v každém z těchto případů musí být vyšetřeno, k čemu právě v dané chvíli osobní vývoj Šaldův tohoto setkání potřeboval, jak ho využil, jak se v kontextu dosavadního Šaldova vývoje názory ovlivňovatelovy obměnily a přetvořily, jak se změnila jejich perspektiva, jejich smysl. Každý vliv prošel výhni Šaldovy vnitřní antinomie, byl jí

stráven, vpiat do nových souvislostí. Také nezcela právem bývají vlivy, kterými Šalda prošel, omezovány na několik málo jmen. Byla by značná práce rekonstruovat dějiny Šaldovy četby; lze však říci s jistotou, že Šalda četl nesmírně mnoho a stále. Vedle velkých jmen vyskytují se zde (jak už referáty, např. ve *Volných směrech*, dosvědčují) i méně známá díla monografická jako předmět denního vědeckého konzumu. Fakta, která Šalda z těchto spisů čerpal, postřehy, které v nich nacházel, byly neustále konfrontovány s jeho vlastními názory a tyto drobné nárazy krystalizovaly kolem několika základních směrnic, jež byly vůdčími motivy a konstantami Šaldova vývoje. Kdybychom přihlíželi jen k několika velkým jménům, bude se nám Šaldův vývoj jevit jako čára několikrát zalomená; je však velmi dobře možné, že nedostatek její plynulosti nebude než promítnutím naší vlastní nedokonalé znalosti Šaldovy četby.

Šalda také nesmí být interpretován jako pouhý kritik, který by soudil na základě teorie odjinud přejaté. Byl v něm od počátku i silný element bezprostředního vědeckého poznávání. Ve svém *Zápisníku* (3, 1931, s. 18) o tom napsal: „Já subjektivistou nebyl a nejsem. Nic mně není nesympatičtější než subjektivní zvůle; šlo mně prostě o *poznání* a jemu jsem podřizoval svou metodu.“ A toto vědecké poznávání zjednávalo Šaldovi stále přímý styk s materiálem i pocit, že materiál není žádnou teorií zplna vystižen a vyčerpán. Kdo by chtěl hájit tezi o Šaldově eklekticismu, musil by ukázat v české literární historii předlohy, netoliko věcné, ale i metodologické, jeho jemných a průkopnických rozborů Nerudy, Máchy, Březiny, Čecha atd., mluvíme-li již jen o větších studiích a necháváme stranou nesčetné postřehy o básnickém tvaru roztroušené v jeho kritikách, zpravidla zcela objevitelské. Dialektická antinomie, na které byla osnována jeho osobnost, ve spojení s jemným hmatem pro konkrétní vlastnosti materiálu, jímž se zabýval, umožňovala mu absorbovat každý vliv, a nebýt jím absorbován.

Nebyl tedy Šalda toliko kritikem, ale zároveň i učencem-badačem. Cítil se jím a nejsou, právě v posledních letech, řídká jeho příznání k vědecké profesi. „Nám, literárním historikům, jsou dnes tyto věci zcela jasné,“ praví ve 4. sv. *Zápisníku* (1932, s. 363), chtěje pointovat, v článku o německém problému, své stanovisko odlišné od stanoviska politiků. Nebude snad proto bez zajímavosti přihlédnout pod zorným úhlem naší studie i k Šaldo-

vým názorům literárněhistorickým a estetickým. Pokusili jsme se kdysi již, ve sborníku k Šaldovým pětadesátinám, ukázat na citátech, do jaké míry Šalda předjal celý systém názorů dnešní vědy o výstavbě uměleckého díla, o jazykových funkcích, o autonomnosti básnického jazyka atd.; nebudeme zde tento důkaz opakovat, nýbrž pokusíme se ukázat na jediném příkladě, a to na pojmu literárního vývoje, do jaké míry bylo toto předjímání umožněno právě dialektickou antinomií, která byla na dně jeho osobnosti a postupovala jeho smýšlení.

Všechno v uměleckém díle jevílo se mu jako souhra sil, jako spínání disonancí ve vyšší harmonii; tak např. v článku *Nepokoj a nejistoty evropské* (*Šaldův zápisník* 2, 1930, s. 58) píše: „Toto nové umění harmonizační bude ovšem pracovat s polohami, kterých ani neznalo ani netušilo staré umění harmonizační; bude rozváděti kakofonie a disonance takové síly, o níž se ani nesnilo harmonizátorům starým.“ A na jiném místě (*Volné směry* 10, 1906, s. 192, v článku *Moralistické násilnictví*) praví: „Jest pravda, že umění nese se za harmonií a že harmonie jest konečným cílem jeho tvorby. Ale harmonie ta má cenu, jen *pokud překonává a zykupuje disonance a rozpory, a čím hlubší a vášnivější jsou rozpory ty, tím větší její cena.*“ Tyto disonance se ovšem časem otupí („Čím více do minulosti zapadá dílo, tím klidnějším, prostším, jednodušším a příjemnějším zdá se nám“ — *Boje o zítřek*, 1915, s. 120), avšak vznikají v nových dílech vždy znovu, neboť sám poměr mezi tvůrcem a uměleckou tradicí je dialektický spor: „Ať přibližuje se umělec některé umělecké minulosti a váže se k ní, ať se od ní odstřeďuje a vědomě od ní odlišuje, [...] vždycky k ní má poměr, a tento poměr rozhoduje vedle jiných činitelů o směru jeho tvořivé tendence, spolurozhoduje o jeho umělecké vůli.“ (Tamtéž, s. 218) Tím je ovšem již dáno schéma imanentního vývoje básnictví jako procesu neseného vnitřním napětím umělecké struktury. A právem bránil se Šalda (*Šaldův zápisník* 3, 1931, s. 18) proti námitce, že nemá sdostatek pochopení pro umělecké dílo jako fakt historický: „Nedostatek historického smyslu vývojového? Předně: Brunetiére již rozlišil mezi vývojeslovím a historismem, a není možno obojí slučovat. Za druhé: právě pro vývojesloví měli jsme smysl, neboť vývojesloví je tolik jako filiace základních útvarů a forem.“

Avšak netoliko časový postup vývojové linie, nýbrž i její simultánní rozrůznění na několik soudobých proudů vidí Šalda pod

zorným úhlem protikladů mezi jednotlivými básnickými zjevy. Bojuje proto proti příliš homofonnímu pojmání literárního vývoje těmito slovy: „Vždycky si vybírala se zálibou česká kritika *jen jediného* básníka, do něhož se jí soustřeďoval všecek soudobý život básnický. Ten jí byl *reprezentant* poezie v absolutním slova smyslu: mimo něj nebylo jí básnického života, ani tvorby. V šedesátých a sedmdesátých letech byl to Hálek; Nerudy jako by nebylo. V prvním a druhém desetiletí dvacátého století byl to pro realistickou kritiku Machar; Březina a Sova jako by neexistovali, nanejvýš byli jen předmětem soustavného snižování; dělali jen temný repoussoir, na němž by zjev Macharův tím více vynikl“ (*Šaldův zápisník* 1, 1929, s. 302, v článku *Centralism a partikularism v písemnictví našem i cizím*). Na jiném místě pak praví ještě důrazněji: „Kdy se konečně naučíme myslet dualisticky, jak je to ve věcech literární tradice jedině možné? [...] Ani ve své době není Vrchlický celým výrazem české tvořivé duše básnické a bude nutno doplnit ho ihned druhým pólem a říkat buď Jaroslav Vrchlický a Jan Neruda, nebo Jaroslav Vrchlický a Julius Zeyer, nebo posléze Jaroslav Vrchlický a Otokar Březina — jedním dechem jako jednotný symbol literárněhistorický“ (*Šaldův zápisník* 5, 1933, s. 312).

Také funkce literatury v národním životě jevila se mu jako dramatické dění odehrávající se v protikladech, jako napětí mezi generacemi po sobě jdoucími a napětí i mezi členy téže generace: „Není náhoda, že Vrchlický sám sebe stále s důrazem považoval a prohlašoval za umělce, že umění bylo mu nejvyšší cíl a sám smysl života. S Vrchlickým vstupuje na jeviště nová generace, která pojímá život mnohem svobodněji než generace starší. Cítí to jako potupu, že by poezie měla sloužit národní existenci, že by měla i nadále hráti úlohu chůvy nebo guvernanky, že by měla burcovat k národnímu uvědomění slabochy a opozdilce, kárat je a napomínat je; slovem: že by měla sloužit primitivním potřebám národního sebezachování. Nikoli: český národ je již dosti vyspělý, dosti životný, dosti mohutný, aby si mohl dopřát luxus *umění* svéprávného a soběstačného. Vrchlický je z téže generace, která dala výtvarnému umění Myslbeka a Hynaise a hudbě Fibicha, vesměs lidi, kteří se odpoutali od utilitářství obmezeně národního a sloužili umění jako mocnosti živototvorné, umění jako funkci duchového vladaření. Je poučná v tom směru polemika v sonetech, kterou vedl Vrchlický se Sládkem; Sládek stojí tu ještě na stanovisku

umění služebného, Vrchlický na stanovisku umění pro umění; u Sládka umění má sloužit vlasti a lidstvu, pomáhat utištěnému, bojovat za jeho svobodu — u Vrchlického jsou to však vesměs funkce druhotné, prvotné jest mu: vyslovit *krásu*.“ (*Šaldův zápisník* 4, 1932, s. 344, v článku *Dva básnické osudy: Josef V. Sládek a Jaroslav Vrchlický*)

Každý literární zjev je pro Šaldu faktem historickým, i básnictví dnešní: „Abys rozuměl dnešku, musíš znát včerejšek — o tuto samozřejmost jde a o nic jiného“ (*Šaldův zápisník* 8, 1936, s. 262, v článku *Radost přednášeti v Praze*). Nezná proto příkré přehradu mezi literární minulostí a přítomností: podobně jako moderní lingvistika vychází od jazyka současného, uvědomuje si Šalda, že teprve bezprostřední prožívání tvorby vrstevnické umožňuje nalezení klíče k výtvorům dob minulých, u nichž musí původní tvářnost a původní jejich pojmání být odhalovány prací rekonstrukční. „Zrak, zjemnělý studiem dnešní poezie a vlastní zkušeností básnickou, dovede se podívat i na minulost po svém a uvidět v ní něco, čeho neviděli jiní“ (*Šaldův zápisník* 5, 1933, s. 391, v článku *Otec Šmilovský*). Ví také, že staré dílo, přes které přešly již mnohé další směry a generace, může pojednou, v světle nového básnického citění, vydati své tajemství, zjevné kdysi vrstevníkům, ale od té doby zasuté změněným pojmáním poezie: „Kdyby byl nepřišel poetism, nebyly by nám některé stránky Máchova génia tak jasné, jako jsou nám jasné dnes. Přečtli jsme ho lépe až při plápolavé pochodni nebo při rozstříklých raketách poetismu, které zápalil až dnešek: v *jeho* osvětlení, z *jeho* perspektivy“ (*Šaldův zápisník* 5, 1933, s. 253, v článku *Něco o moderní kritice*).

To vše a mnoho jiného, čím Šalda příležitostně projevil svůj názor o vývoji a jeho dialektické dramatičnosti, bylo v dřívějších dobách (zejména v období vzniku *Bojů o zítřek* a *Duše a díla*) anticipací dnešního pojetí vývojové dynamiky, v posledních letech pak adekvátním pochopením současného vědeckého dění. Položíme-li si otázku, kde jsou kořeny takového, v své době a zejména v Čechách z počátku tohoto století osamělého pochopení pro dynamickou povahu básnické struktury, musíme — kromě symbolistické generační příslušnosti a dramatického, podvojného založení samé Šaldovy osobnosti — přihlídnout ještě k epizodě redaktorství Šaldova ve *Volných směrech*. Již Arne Novák v své studii *F. X. Šalda jako kritik* (*Zvony domova*, Praha 1916, s. 207) vyzdvihl

význam styku s výtvarným uměním pro další Šaldovu kritickou tvorbu slovy: „Šalda, pronikaje k formovému jazyku absolutních senzualistů, jakými na rozdíl od soudobých literátů jsou malíři a sochaři, občerstvoval a ozdravoval své umělecké pudy, jemnil a tříbil svou smyslovou polaritu, pěstil a vychovával svůj instinkt – a nebojme se slova, jež nemá dnes nejlepšího zvuku a v němž přece ukryt jest podstatný rozdíl mezi kritikem posvěceným a kritikem z řemesla, zdokonaloval *spolehlivost svého vkusu*.“ Zbývá snad jen dodat, že stykem s vědeckou literaturou o uměních výtvarných, o které ve *Volných směrech* pilně referoval, poznal Šalda jmeně vypracované metody rozboru umělecké výstavby, jimiž už v té době vládla teorie a historie výtvarných umění a kterých nemohla poskytnout soudobá historie a teorie literatury, aspoň daleko ne tak soustavných. Šalda, který si již ze své předchozí činnosti kritické a především z vlastního tvoření básnického přinesl nesmírně citlivý hmat pro všechny složky básnického díla, jazykový materiál v to počítajíc, přetvořil metodu rozboru výtvarného v metodu analýzy díla básnického. A tak se i zde, a právě zde snad nejzřetelněji, ukazuje, že Šaldův zjev nemůže být vysvětlen pasivním eklekticismem, nýbrž že je třeba pochopit jeho osobní vývoj jako stále dialektické napětí, zpracovávající a přetvářející všechny podněty: bylo Šaldovi třeba vystoupit z okruhu poezie, s níž byl osudově spjat, a stanout na chvíli na území umění výtvarného, aby v této *cizí* oblasti dokončil i vyvrcholil svůj zápas o zvládnutí básnictví.

Zůstává ve základě synem období let devadesátých, které jej odchovalo, dovedl Šalda – právě pomocí vlastností, jež si ze svých „let učení“ přinesl – netoliko stačit proudu doby, ale i předbíhat jej rozvojem svých teoretických názorů. Není proto snadné říci, v čem se jeho základní noetické principy lišily od dnešního pojetí. Zdá se, že rozdíl nejcitelnější je ten, že – na rozdíl od dnešního strukturalismu – nikdy zcela neopustil předpoklad o převaze individua nad objektivní podmíněností umělecké tvorby. Charakteristická po této stránce je např. studie *Osobnost a dílo (Boje o zítřek, 1915, s. 39n.)*, jejíž teze zní: „Veliké umělecké dílo, i největší, je jen odštěpkem, který odletěl od dláta geniovi, od té krásné vnitřní sochy, již tesá ve tmě ze sebe a pro sebe veliký duch.“ V podobném smyslu vyjadřuje se Šalda ještě v *Zápisníku* (2, 1930, s. 18, v článku *Básníkovo dílo a básníkovo soukromí*),

když praví: „Z díla básníkova musí tedy v první řadě býti činěny závěry na jeho osobnost. Závěry ty budou velmi často nepřímé, poněvadž dílo básníkovo skoro nikdy není zpovědí a skoro vždycky přenáší jeho životní empirii do útvarů vyšší oblasti, ale nevdá to, poněvadž koneckonců při *poznání literárněvědném* jde o typičnost. [...] Co mohu vysvětliti z díla, nemám práva vysvětlovati ze života.“ Zde se již, na rozdíl od citátu předchozího, klade vedle subjektivní podmíněnosti důraz na objektivní povahu uměleckého výtvaru: za vědecky závažné se z osobnosti umělce prohlašuje to, co je v uměleckém díle obsaženo, nikoli to, co umělecké dílo přesahuje. Ještě dalšího omezení doznává vliv individua v takových výrocích *Zápisníku*, kde je individuum konfrontováno s vývojem umění. Tak např. v článku *Rádlova kapucínáda* (5, 1933, s. 155) se praví: „Umění je ovšem sociálně vázané, poněvadž je to společenská instituce, ale zespolečnění není možno zdroj umění a poezie, inspiraci vnitřního života. Kdyby tato inspirace byla zespolečněna, kdyby i ona byla sociálně vázána, nehnulo by se umění a poezie z místa, běhaly by stále v bludném kruhu dnešní vyježděné společenskosti a záhy by se vyžily a ustrnuly úplně. Ten kvas tvořivosti, ta meliorační řízeň, kterou je právem třeba žádat od umění, jsou možny jen tím, že umění tryská ze zdroje vnitřního života individuálního nebo, libo-li, soukromého.“ A na jiném místě: „Osobnost lidská jako element dějetvorný. Zde je něco, co není možno anulovat žádnou retrográdností. Osobnost stala se již jednou konstitutivním prvkem novodobé dějetvornosti; záhada její může být jinak kladena a jinak řešena, ale nemůže býti prostě škrtnuta. Není mně pochyby, že vedle složky kolektivistické ponese ona i v budoucnosti vývoj lidského myšlení a jednání“ (*Šaldův zápisník* 2, 1930, s. 57, v článku *Nepokoj a nejistoty evropské*). V žádném z těchto citátů není stavěna osobnost nad dílo ani nad objektivní, nadindividuální vývoj umění, nýbrž je toliko prohlašována za zdroj obnovy, za ohnisko změn. Rýsuje se dokonce dialektické napětí mezi individuem a tímto vývojem. Věta, která praví, že se osobnost stala konstitutivním prvkem novodobé dějetvornosti, jehož záhada vyžaduje řešení, dotýká se neaktuálnějšího problému dnešního uměnovědného strukturalismu: právě o to dnes jde, pochopit osobnost jako objektivního činitele objektivního vývojového dění, činitele, jehož vliv musí být určen prostředky vědecky kontrolovatelnými.

A tak ani tato hranice mezi Šaldou a dnešním strukturalismem není nepřekročitelná; i zde Šalda, třebaže neopustil individualismus svého mládí a své generace, vycítil směr nového vědeckého snažení. Jestliže se nedovedl a snad ani nechtěl nikdy úplně zřítí názoru, že individuum přesahuje dílo, byla toho snad příčina ta, že jeho vlastní osobnost převážila každý podnět, který přijal, a nevydala se ze všech svých možností žádnou myšlenkou, kterou vyslovil. O něm samém je možno opakovat slova, jimiž před několika lety (*Šaldův zápisník* 4, 1932, s. 107) charakterizoval Sainte-Beuva: „Jak nepoznat, že v tomto případě tryská všechno z jediného tvořivě pohnutého ohniska bytosti dějepiscovy?“

(1937)

OTAKAR ZICH

I

Prof. O. Zich byl žákem O. Hostinského. Býti žákem neznamenal pro něj náhodu, ale vědomé a závažné rozhodnutí platící nejen učitelově osobnosti, ale i vědeckému učení jím zastávanému. Směr, kterým šel Hostinský a po něm O. Zich, pokládá — vymezí — jej co nejdříve — za přední úkol estetiky porozumění výstavbě uměleckého díla: badatel má si být vědom, že zkoumá umělecké dílo vzhledem k specifické vlastnosti, která umění odlišuje od ostatních jevů. Kromě tohoto obecného zaměření měly názory Hostinského i konkrétní znaky vyplývající jednak ze soudobého stavu vědy, jednak z osobnosti původcovy. I z těch Zich vycházel a mnohé z nich přijímal. Mnoho však také, zejména během svého vývoje vlastního, na nich měnil. On, který byl — v duchu doby — svým učitelem habilitován na estetiku experimentální, určenou zejména zkoumáním vnějších, čistě formálních vlastností uměleckého díla, tj. vzájemných vztahů složek smysly vnímatelných, dospíval čím dále vědoměji ke zkoumání stránky významové v umění: uvědomuje si, že esteticky působí netoliko to, co z uměleckého díla je přístupno bezprostřednímu smyslovému vnímání, ale i to, co složky díla a dané jich spojení v mysli vnímajícího kolektiva znamenají. Jeho *Estetika dramatického umění* je plna tvrzení tohoto druhu; tak např. herec není Zichovi jen souhrn zrakových a akustických dojmů, nýbrž — jako složka dramatického díla — i mnoh násobně zvrstvený význam: každá ze složek hercovy osobnosti má netoliko obvyklou platnost charakterizační vzhledem k svému nositeli, ale nabývá také zvláštního osvětlení (významu) vlivem celkové výstavby dramatické, do které je vpjata: scénický prostor

není jen výsek trojrozměrného prostoru, v kterém se pohybuje-me a žijeme, ale je zároveň nositelem nehmotné dramatické dynamiky atd.

O. Zich nebyl tedy jen žákem svého učitele, ale i vědeckou osobností v plném toho slova smyslu, osobností rozvíjející se zákonitě, bez eklektických skoků a neklidu. Nedovedl a nechtěl měnit svých názorů bez přísné kontroly. To se týká již netoliko jeho vlastní vědecké osobnosti a jejího vývoje, ale i poměru k žákům. Byl z těch vzácných učitelů, kteří dovedou netoliko připustiti samostatnou cizí myšlenku, ale vyžadují ji, kladouce jedinou podmínku: aby neskrývala nejmenší nepoctivosti vůči materiálu, z kterého vzešla, ani nejmenší logické nepřesnosti v postupu, kterým byla vyvozena. Materiál a abstraktní logické myšlení byly dva body, o které se současně opírala Zichova badatelská práce: Zich se stejně stranil nezávazné spekulace jako sběratelství nezvládnutých detailů. Úcta k materiálu byla dědictví pozitivistického školní (Zich stál i osobně blízko nejvýraznějšímu z českých pozitivistických filozofů F. Krejčímu), snaha o myšlenkovou koncepci materiálu se zmocňující byla jeho vlastním přínosem; bylo jeho hrdostí — poznamenal kdysi v hovoru —, že dovede „myslit o věcech umění“.

Zobecnující tendence se v jeho díle projevila nejen studii věnovanými obecným otázkám filozofie umění (srov. studii o estetické hodnotě), ale i tím, že v úvahách věnovaných konkrétním vědám o jednotlivých uměních jeví stálý zřetel k obecným výsledkům, stálou snahu dospět od singulárních a individuálních uměleckých jevů k závěrům aplikovatelným na široké oblasti. Odtud zvláštní ráz Zichových studií a knih: věty, formulované s přesností matematických pouček a koncizností sentencí, otvírají mnohdy širé průhledy do oblastí vzdálených vlastnímu tématu pojednání. Oscilace mezi snahou o obecné závěry i láskou ke konkrétnímu umění nebyla Zichovi, badateli vyrovnanému a soustavnému, zneklidňující polaritou; neznamenal u něho kolísání mezi dvěma krajnostmi, ale pevně dodržovanou výslednou směrnicí. Zichovo pole působnosti bylo hlavně v jednotlivých vědách o umění, z nichž pěstoval zejména vědu hudební, poetiku, teorii dramatu a výtvarných umění. Sestupoval takto ke konkrétnosti, jsa si dobře vědom, že bez přihlížení k specifickým vlastnostem materiálu, s kterým pracuje dané umění, není možno pojednávat

ani o otázkách nejobecnějších; že v té věci šel opravdu do krajnosti, toho názorným dokladem jsou jeho studie o básnictví: zkoumaje podstatu básnického rytmu, napsal Zich, matematik školním, článek o českém přízvuku, citovaný podnes lingvisty pro originální postřehy a spolehlivé výsledky. Přístup k uměleckým materiálům (jako jsou slovo v básnictví, tónová výška, síla, barva a trvání v hudbě, plocha, linie a barevná skvrna v malířství) a cit pro ně zjednávalo mu jistě i jeho vlastní tvoření umělecké.

Přesto přese všechno si Zich uvědomoval, že zkoumání jdoucí do jednotlivostí a na jednotlivosti zaměřené není úkolem estetickým, nýbrž historiků jednotlivých umění; chápal, že estetika, i když sestoupí z oblastí čistě abstraktního filozofického myšlení, zůstává naukou filozofickou, jejímž úkolem je stavět cesty, po kterých půjde zkoumání historické. Proto byla mu estetika, byť ve formě vědy o umění, především noetikou umění, odhalující noetické rámce, dané jak bytostným určením umění vůbec, tak i osobitými vlastnostmi materiálu, s kterým pracuje každé z umění; i o tom zřetelně svědčí jeho nejsoustavnější kniha, *Estetika dramatického umění*, kde jevištní dílo je fenomenologicky rozebráno v jednotlivé složky, takže je připravena půda pro historika dramatu, aby ukázal, jak se sklad složek a jejich vzájemné působení během vývoje měnily. O. Zich, který počal vědeckou dráhu ve znamení estetiky psychologické, poznával čím dále tím jasněji, že objektivní vlastnosti uměleckého díla jsou na individuální psychologii nezávislé, a měnil se stále výrazněji v estetiku strukturalistu. Vidět stavbu uměleckého díla, a to nikoli jako statický ornament (jak tomu rádi rozuměli herbartovci a s nimi do jisté míry i Zichův učitel Hostinský), ale jako dynamický celek plný stálého napětí, bylo mu touhou čím dále uvědomělejší (srov. na doklad pojednání o dramatickém prostoru v *Estetice dramatického umění*).

Teze, které jsme se pokusili naznačit, nebyly pro Zicha neměnnou a hotovou pravdou, kterou by byl od jiných přejal, ale předmětem i ziskem neustálého a úporného boje. Zich se vyvíjel do poslední chvíle svého tvoření, a nemůže být sporu o tom, že smrt nebyla přirozeným uzavřením jeho díla, nýbrž násilným a bolestným přerváním dráhy vzestupné. Je to zřejmo i z vnějších osudů jeho práce: jestliže donedávna měly Zichovy studie ráz obezřetných pokusných sond v nejrůznějších provinciích estetiky, přikročil v posledních letech k soustavnému budování, které smrt

překazila v samých začátcích; spis o dramatech měl být jen první ze spisů vyčerpávajících celou problematiku dané oblasti. Přesto však nezůstalo Zichovo dílo torzem: jeho jednota je zajištěna ústředním zaměřením na maximální objektivnost estetického zkoumání, nesoucím každý detail jeho prací. Česká estetika měla štěstí, že ve chvíli, kdy po celém světě teorie a filozofie umění zahajovaly nový postup, byla její vývojová linie v rukou badatele tak dynamického při vši vyrovnanosti. Srovnáme-li Zichovy práce se souběžnými výboji evropské vědy o umění, vidíme, že mnohdy Zich docházel vlastní cestou a na vlastní odpovědnost k závěrům, ke kterým současně dospívala věda cizí; připomínáme např. jeho pojednání *O typech básnických* (z r. 1917), které pro českou vědu literární mělo obdobně podnětný význam (zejména postranními perspektivami, které otvíralo) jako pro ruskou teorii literatury první pokusy školy formalistické.

(1935)

II

Otakar Zich byl učencem i umělcem zároveň. Toto spojení není v dějinách české vědy výjimkou. Hned od začátků jejího novodobého vývoje vyskytují se jména, a to velika, která dosvědčovala, že věda a umění jsou dvě činnosti sobě blízké a navzájem se posilující. Tvůrce novočeské spisovné řeči nemohl být jen učencem. Bylo třeba, aby složení řeči dovedl vyhmátnout jemnou rukou básníka — a J. Jungmann byl skutečně obojí. Zakladatel novodobého dějepisectví českého F. Palacký dal celému českému dějepisectví do vínku tradici velkého umění vypravěčského. Zich měl po této stránce veliký vzor ve svém předchůdci O. Hostinském, který se pokoušel v umění výtvarném, v hudbě i v básnictví.

Působilo nějak u Zicha jeho umělectví na činnost vědeckou, obráželo se v ní? Podíváme-li se na slohovou a skladebnou stránku jeho prací, zdá se nám, že nikoli. Zich nikdy neobětoval ani jediné slovo přesně vystihující pojem zřetelům slohového libozvuku. Řídícím principem skladebným byl u něho jen a jen úzkostlivě přesně dodržovaný logický řetěz. Bylo to proto, že Zich úzkostlivě dodržoval hranici mezi vědou a uměním, odlišoval odpovědnost vědeckou od umělecké. Bylo by na doklad lze uvést i přemnohé jeho výroky. Zato však nelze téměř dosti ocenit, co vše dal

Zich umělec Zichovi estetikovi v neklamném a jemném citění materiálu. Kromě toho — a hlavně — zachránil Zich umělec Zicha učence před nebezpečími soudobého vývoje estetiky, nedopustil, aby se badatelův zřetel odvrátil od objektivního rozboru uměleckého díla do mlžin výrazové estetiky. O tom o všem ještě promluvíme. Chtěl bych však dříve upozornit ještě na jednu dvojitost vědecké Zichovy osobnosti. Můžeme ji označit slovy: empirik-filozof. Zich vyšel ze školy, která si empirismus estetického zkoumání učinila základním heslem. Jeho učitel Hostinský šel v své lásce k čisté empirii i proti čistému herbartismu. V nekrologu Hostinského charakterizuje Z. Nejedlý Hostinského sklon k empirii asi takto: Pro Hostinského neexistovala estetická hodnota konsonance jako pojem obecný, ale existovala jako vědecký problém toliko estetická hodnota toho a toho akordu. Zcela stejně přísným empirikem zůstal po celou dobu své vědecké činnosti i autor *Estetiky dramatického umění*, spisu přeplněného konkrétními postřehy. A přece — kolik filozofického temperamentu bylo v učenici, který dovedl např. pochopit prostor dramatický jako jednotku významovou, který do něho dovedl postavit herce jako dynamický náboj sémantické energie, který dovedl jít tak hluboko pod viditelný a vůbec vnímatelný povrch věcí. Tento odpůrce spekulace v estetice byl samou svou podstatou filozof. Jestliže dnešní konkrétní vědy volají po obnovení styku s filozofií, tedy tento zapřísáhlý empirik šel do té míry před svou dobou, že ho nikdy nepozbyl. Po konkrétní *Estetice dramatického umění* chystal — a bohužel nedopsal — velmi složitou noetiku hudby. — A konečně třetí ještě dvojitost, která nás uvede již do samého jádra Zichova vědeckého vývoje. Jde o protiklad dvojího vědeckého zaměření: jednak k psychologii umění, jednak k dílu. Zich počal svou vědeckou dráhu ve chvíli, kdy estetika silně vplula do vod psychologických. Byla to přirozená reakce proti estetikám vpjatým do filozofických systémů a jimi předurčených, které pro hloubání de principiis ztrácely umění úplně z dohledu. Tato estetika „shora“, jejímž posledním velikým útvarem byla Hartmannova *Filozofie krásna*, dožila. Badatelé o umění byli uchváteni konkrétností psychologie. Zdálo se také, že psychologie, vedená cestou pozorování, a dokonce experimentu, dovede vbrzku odhalit základní zákony duševního života lidského, zákony platné obecně pro všechny lidi. Nelze se tedy divit, že estetika byla dokonce chvílemi ochotna

vzdát se své svébytnosti, být „ancilla psychologiae“. To dosvědčují některá díla, vznikající v prvních dvou desetiletích nového století, nazvaná „psychologie umění“, která si činí nárok nahradit to, čemu se říkalo dosud estetika. Je přirozené, že i mladý Zich, podporován v tom svým učitelem, šel cestou, která se mu jevila jako pokrok. Avšak umělec a filozof promlouvali do jeho vědeckého vývoje také své slovo: umělec bránil empirikovi, aby ztratil ze zřetele svůj vlastní materiál, umění. A tak nikdy se nedostal Zich tam, aby místo umění si činil cílem zkoumání duševního života, jako např. německý badatel Müller-Freienfels, k jehož spisům vyjadřoval vždy Zich, ač vyznáním rovněž psychologický estetik, krajní nedůvěru. Filozof pak empirika v Zichovi vždy udržoval při vědomí, že prostředky zpřesnění, jako statistika nebo pokus, jsou vždy při zkoumání umění toliko pomůckami řízenými cílevědomou myšlenkou a že nejsou také výsledky, ke kterým se pomocí jich dochází, vlastním cílem zkoumání, nýbrž že jich musí být užíváno k vyvození závěrů obecných. A tak se stalo, že uprostřed prudké krize své vědy se Zich sám vyvíjel vědecky bez krize zákonitě, mezi dvěma póly: estetikou psychologickou a strukturální estetikou, kterou v mnohých bodech anticipoval svým zkoumáním, stejně smělým jako obezřelým. Již první jeho krok na této dráze dosvědčoval tento základní vývojový postoj. Ve své velké práci o psychologii hudby z r. 1910 zvolil si Zich nikoli psychologii tvůrce uměleckého (ačkoli jím byl sám), nýbrž, zdánlivě sebezapíravě, psychologii estetického vnímání. Máme na mysli spis o *Estetickém vnímání hudby*. To byl krok důležitý. Psychologie uměleckého tvoření je právě plna nebezpečí, poněvadž vede k maximálnímu individualizování. Psychologie vnímání, ač zdánlivě vzdálenější dílo, dávala možnost (ovšem toliko možnost, nikoli nutnost) neztratit ze zřetele dílo, jeho objektivní stavbu, která stmeluje při zkoumání uměleckého vnímání pestrost, až chaotickou, psychiky vnímajících jednotlivců. A pak šel vývoj zákonitě dál stále blíže k výstavbě uměleckého díla. Pohlédneme-li na poslední Zichovu velkou práci, *Estetiku dramatického umění*, je již zcela zřejmé, že psychologické termíny jako např. představa jsou tu zbaveny své původní psychologické náplně. Představa, kterou Zich nazývá „obrazová“ a s kterou tolik v své knize pracuje, nemá na sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, sémiolo-

gickým. Je však snad důležité připomenout, že silné náběhy k tomuto vývoji byly např. v knize o estetickém vnímání hudby, právě jmenované. Zich tam uvažuje o „obsahové“ stránce hudby a dochází výsledků krajně zajímavých, namnoze definitivních. Pracuje při tom s pojmem „významové představy“, tedy pojmem zřetelně nepsychologickým. Ukazuje složitou spekulací noetickou, stále však dotvrzovanou empiricky, ba experimentálně, že jediný možný čistě hudební „obsah“ je dán tím, že opětovaný např. úsek melodie při druhém vnímání vztahujeme k vnímání prvnímu — čímž spínáme skladbu ve významový celek, třebaže bez jakéhokoli obsahu konkrétního. Toto pojetí významu je tak překvapující v době, kdy Zich svou práci psal, že vzbuzuje naši bezvýhradnou úctu. To není u Zicha však případ nikterak ojedinělý. Mohl bych z vlastní zkušenosti citovat spoustu případů, kdy pojem, podle běžného mínění zcela nedávno vzniklý, lze shledat u Zicha v některé starší studii, kde žije v skrytu. Často věta, která pro celkový kontext studie byla pouhou pobočnou poznámkou, skrývá tušení objevu. Uvedu několik případů. Jeden z nejnápadnějších podává studie o dramatickém prostoru, otištěná r. 1923 v *Moravskoslezské revui*. Tam Zich poprvé vyslovil své pojetí dramatického prostoru jakožto nehmotného dynamického pole dramatických silokřivek. Vzpomeneme-li, že toto pojetí vyslovil skromný český učenec asi současně s dobou, kdy slavní ruští režiséři se pokoušeli o jeho scénickou realizaci, lze změřit bystrozrak Zichův. Nedávno, při prohlížení studie o estetické přípravě mysli, všiml jsem si poprvé slov (která necituji pro jejich příliš odborný ráz), podávajících r. 1921 přesnou definici pojmu tzv. rytmického impulsu. Jde o pojetí rytmické řady jako celku, které Zich objevil pro sebe nezávisle na současných výzkumech metriky, zejména francouzské (Meillet) a ruské (formalisté). Takový způsob nepředvídaného, aspoň pro Zichova čtenáře, odhalování nových stránek věci souvisel těsně se zvláštním způsobem Zichovy práce. Již ráz Zichova slohu je po této stránce charakteristický. Svrchované úsporný; podle vlastního doznání Zich stylisticky upravoval své věty tak, že v nich škrtal. Vznikl tak útvar podivný: na nejmenší rozloze co nejvíce obsahu. Následek byl ten, že mnohdy výsledek dlouhého uvažování zabral v díle jednu dvě věty, někdy také pouhou větnou vsuvku, kterou dovede odhalit jen velmi pozorný čtenář. Ale na to Zich nepomýšlel, aby čtenáři práci usnadnil. Mám podezření, že

čtenář byl mu vůbec na samém okraji obzoru. Zichova vědecká práce byla tvrdošíjná diskuse se samým sebou, boj o každou píď. To, co napsal, byly zpravidla marginálie k tomu, co vskutku promyslel. Proto často s úžasem zjišťujeme, že jistá myšlenka, vyslovená kdesi jako nahodilá poznámka, se pojednou v některé mnohem pozdější práci vrací jako důležitý člen důkazu atp. To je třeba chápat tak, že Zichovo přemýšlení bylo soustředěné. Nikdy nemyslel toliko na úsek, o kterém psal. Vždy měl na mysli celý systém své vědy, stále kontroloval niti, které spojují jednotlivé problémy. Byl sám se sebou důsledný: vyvíjeje se doplňoval se, ale nebyl se sebou v rozporech. Odtud silný dojem zákonitosti, který na nás vane ze Zichova díla. Jen tak bylo možno, aby vyrostl v zjev silný a v důležitý vývojový článek v době krize a přechodu. (1934)

K ČESKÉMU PŘEKLADU ŠKLOVSKÉHO
TEORIE PRÓZY

Spis Šklovského přichází k nám se značným opožděním, a včleňuje se tak do zcela jiné situace vědecké, literární i obecně kulturní, než s jakou se setkal ve chvíli svého vzniku; kromě toho padá na váhu i rozdílnost ruského a českého prostředí. Odtud nesnadný přístup k němu i pro ty, kdo se s ním touží poctivě vyrovnat, protože chápou, že toto dílo nelze minout bez povšimnutí, ať již soud o něm dopadne kladně nebo záporně; jsou ovšem i jiní, kteří z dětského nedostatku soudnosti a stoudnosti bez rozpaků zařikávají Šklovského i „formalism“ argumenty ze školských učebnic — avšak o těch je lépe pomlčeti. Máme-li být ke knize Šklovského spravedliví a chceme-li vylézt užitek, který je i dnes schopna vydat, musíme si být současně vědomi obojí její tvářnosti: té, kterou měla jednak pro autorovo publikum, jednak ze stanoviska soudobého stavu vědy, i oné, které nabývá dnes u nás vlivem změněného prostředí a vědeckého vývojového kontextu.

Pokusme se proto nejdříve nastínit původní její podobu. Vyšla roku 1925, avšak všechny její studie vznikly a byly uveřejněny dávno před tímto datem, počínaje již rokem 1917. Dějištěm jejího vzniku je tedy Rusko za revoluce a těsně po ní, plné neklidu a kvasu. V evropském zkoumání literárním mají až do této chvíle téměř neomezenou vládu směry, jejichž společným jmenovatelem je přezírání důležitosti umělecké stránky díla: jedny pojmají dějiny literatury jako pouhý odraz dějin ideologie nebo kultury v širokém slova smyslu, jiné interpretují básnické dílo jako dokument o vnějším nebo vnitřním životě básníkově, jiné mu konečně přiznávají toliko platnost pouhého komentáře dění společenského

nebo i hospodářského. V Rusku, kde je stará tradice zájmu o uměleckou výstavbu, má ovšem silnou pozici škola Potebņova, která — vyrostší z vědeckého zaměření souběžného s básnickým hnutím symbolistickým — interpretuje umělecké dílo jako obraz; tím však i ona redukuje uměleckou stránku na cosi druhotného, činí umělecké dílo pasivním odleskem čehosi, co je mimo umění, neodlišuje dostatečně specifickou funkci básnického jazyka od funkce projevu sdělovacího. Šklovskij však je členem celé skupiny mladých učenců, většinou lingvisticky zaměřených, kteří — opět v těsném společenství se svými vrstevníky mezi umělci — hájí princip, že ona vlastnost, která básnické dílo činí výtvozem uměleckým, odlišuje je podstatně od jakéhokoli projevu sdělovacího a že právě ona musí být ústředním zájmem a osou vědeckého zkoumání literatury.

Teorie prózy je bojovná výzva adresovaná těm, kdo nečiní rozdíl mezi básnickým jazykem a projevem, který slouží sdělení. Je to kniha útočná, psaná tak, aby její hlas nebyl přeslechnut ani za obecného rozruchu dní. Přesto je plodem pečlivé přípravy; kterákoli bibliografie „formalistického“ hnutí ruského ukáže, že již před ní předcházela a současně s ní pokračovala řada odborných a detailních studií celé jmenované skupiny pracovníků. Ve chvíli, kdy Šklovského kniha byla psána, bylo již možno odvážít se jistě, byť intelektuálně značně náročné popularizace výsledků odborného bádání: proto úhrnná přehledka základních principů přijala vzhled kanonády paradoxů, jejichž úhel dopadu byl předem přesně vypočten. Spisovatel se obrací spíše k literární veřejnosti než k odborníkům; přitom však žádá od publika, aby z úryvkovitých narážek uhadlo celkový plán a směr útoku. Místo obširných důkazů podány u něho synekdochické ilustrace. Básnický materiál k nim vybral Šklovskij bez něžného ohledu ke konvenčnímu vkusu, spíše se snahou po plakátové výraznosti: z děl — starších i současných — dává přednost těm, která dráždí a překvapují, před takovými, jejichž hrany byly obroušeny ať rukou původce, ať dlouhou poutí po příručkách a antologiích. Ani s protivníkem se Šklovskij nemazlí: neváhá protivné mínění uvést ad absurdum. Říká tak vyhroceně a vyzývavě, jak jen možno, že umění není k ničemu jinému než k tomu, aby bylo uměním; s nadšením vypráví anekdotu o princí, který dal tanci po rukou přednost před krásnou nevěstou. Kompozice a stylizace *Teorie prózy* jsou založeny na slabě spo-

jitě souřadnosti vět i celých odstavců, nikoli na plynulém spojování podřadujícím. Jak záliba v paradoxu, tak i úryvkovitá formulace mohou dezorientovat v českém prostředí, kde již sám ráz jazyka vede k vyjadřování explicitnímu, dovolujícímu zdrženlivé výhrady a opatrná omezení.

Avšak hlavní závadou, která se dnes u nás staví v cestu adekvátnímu pochopení knihy Šklovského, je její „formalism“, lépe řečeno fantom formalismu. Nezapomínáme, že toto jméno bylo bojovným heslem při nástupu skupiny, ke které Šklovskij náležel, a že proto má i nárok na úctu prokazovanou praporům, jež prošly bitvami. Jestliže však svou jednostranností křivdí — zejména v očích naší veřejnosti, pro kterou asociace slova „formalism“ s herbartovskou estetikou je dosud živá — věci samé, musí být demaskováno jako pouhé slovo: je nutno ukázat, že se ani v době, kdy bylo přijímáno za formulaci programu, nekrylo se skutečností.

Nelze popírat: v *Teorii prózy* je několik míst, z kterých by se radovalo srdce ortodoxních formalistů herbartovských, tak například toto (s. 223): „Literární dílo je čistá forma, není to věc, není to materiál, ale poměr materiálů. Jako žádný poměr nemá ani tento poměr rozměrů. Proto je měřítko díla, aritmetická hodnota jeho čitatele a jmenovatele, věcí lhostejnou, důležitý je jen jejich poměr. Díla žertovná, tragická, světová, pokojová, postavení světa proti světu či kočky proti kameni jsou mezi sebou rovna.“ — Musíme však uvážiti, že Šklovskému šlo nejdříve o to, aby v „hmotném“ díle vyhmatal obrysy estetického objektu (struktury), který je sice s dílem spjat, ale existuje v povědomí kolektiva; odtud výrok, že „literární dílo není věc“. Sáhł při tom k terminologii a pojmům, které byly po ruce, užil herbartovského formalismu jako můstku k rozběhu.¹⁾ V podstatě je však jeho práce prvním krokem k překonání formalismu a její zdánlivá jednostrannost pramení z polemického rázu: proti bezvýhradnému zdůraznění „obsahu“ musila být postavena stejně radikální antiteze zdůrazňující „formu“, aby bylo možno se dobrat syntézy obou, strukturalismu. Šklovskij k němu směřoval od začátku. Tak například důležitý a charakteristický je výrok (s. 225), že obsah díla se rovná

1) Pravím-li „herbartovský formalism“, označují tímto názvem jistý typ pojetí umělecké výstavby, nechávám však stranou otázku, zda existoval skutečně bezprostřední styk Šklovského s estetickými názory Herbartovými.

součtu jeho stylistických metod. Pojem „formy“, do jehož obsahu bývají stylistické metody (postupy) zahrnovány, zachovává totiž skutečně „formalistický“ ráz jen potud, pokud se činí rozdíl mezi formou jakožto slupkou a obsahem jakožto jádrem. Jakmile přestaneme toto obojí stavět v protiklad, to je, jakmile za formu prohlásíme vše, co v díle je, změnil se její pojem a mělo by se změnit i slovní označení. Avšak je-li tomu tak, jak pravíme, není správné vytýkat Šklovskému, že se omezuje na pouhou část díla, a to dokonce méně podstatnou (neboť slupka platí za méně důležitou než jádro, které obaluje). Nepravíme, že by stanovisko zastávané v *Teorii prózy* bylo nedostupné námitkám: jsme si vědomi, že proti tezi „vše v díle je forma“ je možno, ba nutno postavit antitezi „vše v díle je obsah“, která se týká rovněž všech složek, a pak hledati syntézu obou, jak se o ni pokouší dnešní strukturalismus; snažíme se však ukázat, že pověra formalismu zastírá kritikům nejpodstatnější přínos Šklovského a jeho druhů. Toto zjištění je důležité, protože většina námitek adresovaných u nás Šklovskému zasahuje nikoli jeho specifické názory, ale fantom — a to ještě vulgarizovaný — estetického herbartovství.

Na doklad toho, že Šklovského pojetí „formy“ se vlastně týká celé rozlohy básnického díla, bylo by lze uvést nesčetná místa z jednotlivých článků jeho knihy: spokojíme se několika ukázkami. Na straně 117 se uvádí (při rozboru Cervantesova *Dona Quijota*) citové přehodnocení jako kompoziční prvek v románě. Nuže, termín „kompozice“, je-li pochopen skutečně formalisticky, znamená architekturu díla, to je vzájemný poměr a sklad jeho částí daný například různou nebo stejnou rozlohou, pravidelností nebo zpřeházením jejich sledu a tak podobně. Označí-li se však jako kompoziční prvek citové hodnocení, přestává být forma sama sebou: citové hodnocení je zřejmě jedna z příslušností obsahu. Jindy je řeč o kompozičním využití času nebo tajemství v epickém ději (s. 120), nebo dokonce o kompozičním zdůvodnění volby tématu; tak například na stránce 225 se vykládá, že při směnách básnických škol bývají pro tu, která nově přichází, zakázána témata oblíbená školou předešlou, zřejmě nikoli proto, že by se situace jim odpovídající přestaly již v „životě“ vyskytovat, ale proto, že jde o obnovu stavby díla. Jindy (s. 110) se vykládá o pocitu reálnosti jako činiteli kompozičním. Tím vším nabývá pojem kompozice zabarvení neformalistického: nejde již o architekturu (pro-

porce a sled částí), nýbrž o organizaci významové stránky díla. Ve smyslu Šklovského bylo by lze pronést definici: „Kompozice je soubor prostředků charakterizujících básnické dílo jako významový celek.“ Význam je však i podle běžného pojetí součástí obsahu, nikoli formy. A proto lze Šklovského knihu, naplňující pojem kompozice novým obsahem, označit jako první krok k vývojovému překonání protikladu mezi formálním a obsahovým pojmáním umění.

Důležitost, kterou mělo překonání tradičního pojetí formy jako pouhého obalu, vysvitne zřetelně při srovnání s teorií (a dějinami) umění výtvarného. Tato věda mnohem dříve než teorie a historie literatury pochopila, že nesmí být přezíráno to, co umělecké dílo uměním činí, totiž jeho zvláštní výstavba. Ulpěla však příliš na herbartovském pojmání formy, a proto se jí podnes — přes skvělé výsledky, kterých dosáhla — nedostává pochopení jak pro funkci tématu jakožto významu v celkové výstavbě díla, tak i pro ocenění významové (sémantické) platnosti oněch složek, kterým se říká formální. Tento nedostatek je méně citelný při zkoumání netematického umění, jakým je architektura, než při studiu výrazně tematického malířství, zejména pak některých jeho druhů, jako například ilustrace nebo portréty, jejichž specifický ráz je dán právě jistými vlastnostmi významovými. Pochopením struktury uměleckého díla jako složité stavby významové věda o literatuře teorii umění výtvarného netoliko dostihla, ale předstihla.

Tolik bylo nutno říci na objasnění nepokojné a znepokojující knihy Šklovského a zčásti i celého údobí literární teorie a historie, které bývá nazýváno „formalistickým“. Snažili jsme se vylíčit, jak kniha Šklovského fungovala v prostředí, pro které byla napsána, a ve vývojové situaci vědní, do které náleží datem svého vzniku. Nyní je však třeba konfrontovat ji s výsledky dalšího vědeckého vývoje. Pravíme-li: vývoj, naznačujeme již předem, že není možno ani nutno přijímat dnes bez výhrady a bez rozdílu všechna tvrzení Šklovského, i shodujeme-li se s ním v základním zaměření. Hodnota jeho knihy záleží nejen v tom, co řekl trvale platného, ale i v tom, co formuloval s nekompromisní jednostranností jako protiklad k opačné jednostrannosti předchůdců: jen radikální zdůraznění protikladů umožňuje překonání jich.

Vyjdeme od slov pronesených Šklovským v závěru předmluvy: „Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejich vnitřních zá-

konů. Mám-li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní.“ – Rozdíl mezi hlediskem dnešního strukturalismu a citovanou formalistickou tezí dal by se vyjádřit takto: „způsob tkaní“ je sice i dnes středem zájmu, ale je zároveň již jasno, že nelze odmýšlet ani „situaci na světovém bavlnářském trhu“, ježto vývoj tkaní – i ve smyslu neobrazném – je řízen nejen rozvojem tkalcovské techniky (vnitřní zákonitostí vyvíjející se řady), ale současně i potřebami trhu, poptávkou a nabídkou; o literatuře platí mutatis mutandis totéž. Tím se otvírá nový výhled historii literatury: je jí umožněno přihlížet současně i k souvislému vývoji básnické struktury danému stálým přeskupováním prvků, i k zásahům z vnějška, které sice vývoj nenesou, ale každou z jeho fází teprve jednoznačně určují. Každý literární fakt se z tohoto hlediska jeví jako výslednice dvojí síly: vnitřní dynamiky struktury a vnějšího zásahu. Omyl tradiční literární historie byl v tom, že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umísťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru. Stanovisko formalismu, byť jednostranné, bylo podstatným výbojem, ježto odhalilo specifický ráz literární evoluce a osvobodilo dějiny literatury od parazitní závislosti na obecných dějinách kultury, popřípadě na dějinách ideologie nebo společnosti. Strukturalism, jakožto syntéza obou jmenovaných protikladů, podržuje sice postulát autonomního vývoje, avšak neochuzuje literaturu o vztahy k vnějšku; poskytuje proto možnost zachytit vývoj literatury v celé jeho šíři, ale i zákonitosti.

Vracíme se ještě jednou k citátu o výrobě látek, abychom podotkli, že ani „situace na bavlnářském trhu“, to je to, co je vně literatury, ale ve vztahu k ní, není sama o sobě chaos, nýbrž že je řízena pevným řádem a má svůj zákonitý vývoj stejně jako „způsob tkaní“, to je vnitřní sklad básnického díla. Oblast sociálních jevů, jejíž složkou je literatura, skládá se z množství řad (struktur), z nichž každá má svůj autonomní vývoj; jsou to například věda, politika, ekonomie, společenské rozvrstvení, jazyk, morálka, náboženství a tak dále; přes svou autonomnost však jednotlivé řady na sebe navzájem působí. Vezmeme-li za východisko kteroukoli z nich, abychom zkoumali její funkce, to je působení na řady jiné, ukáže se, že i tyto funkce tvoří strukturu, že se stále přeskupují

a navzájem vyvažují. Nesmí proto žádná z nich být apriorně nadřazována ostatním, neboť v jejich vzájemných vztazích nastávají vývojem nejrůznější přesuny; ale nesmí také být přezírána základní důležitost a zvláštní charakter specifické funkce dané řady (v případě básnictví je to funkce estetická, vížící se k básnickému dílu jako estetickému objektu), protože při jejím úplném potlačení by řada přestala být sama sebou (tedy například básnictví uměním). Specifická funkce kterékoli řady není dána jejím působením na řady jiné, ale naopak směřováním k autonomnosti řady samé. Nelze na tomto místě vykládat podrobně principy, které strukturální pojetí naší do zkoumání funkcí; snažili jsme se jen naznačit, že strukturalismu je dokonale přístupné i pole literární sociologie.²⁾

Strukturalism neomezuje tedy literární historii toliko na rozbor „formy“, ani není v nejmenším rozporu se sociologickým bádáním o literatuře; nezužuje rozsah materiálu ani bohatství problémů, ale trvá na požadavku, aby vědecké zkoumání nepohlíželo na svůj materiál jako na statický a rozdrobený chaos jevů, nýbrž aby pojímalo každý jev jako výslednici i zdroj dynamických impulsů a celek jako složitou souhru sil. Připomínáme konečně, že strukturalism v literární teorii a historii není osamělou výjimkou: dospívajíc k němu připojuje se literární zkoumání jen k obecné tendenci současného vědeckého myšlení; téměř na celém území současné vědy se odhalování dynamických vztahů, kterými je vědecký materiál protkán, osvědčuje jako účinný pracovní postup, tak například ve vědách o umění i v obecné estetice, v psychologii, sociologii, jazykovědě, národním hospodářství, ba i ve vědách přírodních.

Mluvili jsme nyní o strukturalismu a odbočili tak zdánlivě od knihy Šklovského a od formalismu. Šklovskij si totiž záměrně uzavřel výhledy za hranice struktury literární a zakázal si kategoricky tyto hranice překročit. Bylo to zcela přirozené a nutné: nejprve musila být soustředěna všechna pozornost na bod, který byl dosavadnímu zájmu literární historie nejvzdálenější, totiž na vnitřní stavbu a specifickou funkci básnického díla, neboť jen při tomto omezení a z tohoto bodu bylo možno pohnouti celým systémem

2) Nezapomeňme, že sám Šklovskij napsal již roku 1927 článek *Na obranu sociologické metody (V zaščitú sociologičeskogo metoda)* v časopise *Novyj Lef* a že podal v speciálních monografiích sociologický rozbor *Vojny a míru* L. N. Tolstého i několika ruských děl 18. století.

vědeckých pojmů. Teprve později, když bylo nové noetické zaměření upevněno, bylo lze vracet se poněnáhu k tradičním problémům literárního zkoumání, již bez obavy, že dosavadní automatizovaný způsob pojmání jich svede badatele ke kompromisnímu metodickému eklekticismu. Šklovského kniha a práce jeho druhů však plně vykonaly svůj průkopnický úkol: objevily — souběžně s literární vědou jiných zemí, také naší³⁾ — novou oblast zkoumání a kromě toho zaujaly noetickou pozici, z které se materiál literárního zkoumání i celá jeho problematika objevily v novém světle.

(1934)

3) Mám na mysli zejména práce Šaldovy (články ve spise *Duše a dílo* z roku 1913) a Zichovy (*O typech básnických*, *Časopis pro moderní filologii*, 1917 a *O rytmu české prózy*, *Živé slovo* 1, 1920–1921).

Dvousvazková publikace, kterou tu předkládáme (druhý svazek ponese název *Studie II*), je výběrem z vědeckých prací Jana Mukařovského (1891-1975), profesora Karlovy univerzity, člena Pražského lingvistického kroužku a jednoho ze zakládajících a čelných představitelů strukturalismu v oblasti humanitních věd. Mnohé z těchto prací jsou předmětem trvalého zájmu ve světovém měřítku a byly přeloženy do řady jazyků.

První svazek výboru obsahuje studie z estetiky a obecné teorie umění a z teorie literatury, pokud mají obecně uměnovědný dosah; k tomu jsou připojeny stati o divadle a filmu a tři studie. (Vymezený už soubor textů věnovaných výtvarnému umění jsme pro nedostatek místa byli nuceni vypustit.)

Druhý svazek zahrne práce z oblasti, které se Mukařovský věnoval podrobně jako specialista, to jest z teorie literatury a zejména z jejího oddílu, poetiky; přirozeně sem patří i metodologicky průbojně rozborů básnických děl českého písemnictví.

Soustředili jsme se k pracím z 30. let a první poloviny 40. let, v nichž je jádro Mukařovského vědeckého přínosu. Tyto hranice jsme překročili jen u několika prací, v nichž se strukturalismus buď ohlašuje, nebo — dosud plodně — doznívá.

Nechtěli jsme překročit rozsah, daný mj. i orientací dvojsvazku na širší okruh zájemců o literaturu a umění, a proto jsme museli nechat stranou desítky významných a přínosných prací ze všech shora jmenovaných oblastí. Vedle článků o výtvarném umění se např. nedostalo na četné — byť i literárně dopracované — texty vysokoškolských přednášek uchovaných v rukopisech a dosud jen

zčásti vydaných tiskem. Naším cílem je po mnoha letech znovu zpřístupnit novým generacím to, co navrhujeme pokládat za kanonické texty Mukařovského vědeckého odkazu a co je namnoze významné i pro specialisty jiných humanitních oborů (filozofy, sémiotiky, lingvisty, sociology, historiky), než je náš vlastní.

Podobně jako jiné soubory, vydané autorem nebo za jeho života, je i náš rozvržen do tematických oddílů: v prvním jsou formulace metodologického postoje, v druhém, ústředním, stati reprezentující Mukařovského hlavní přínos k obecně estetické a uměnovědné problematice, třetí obsahuje ukázky z prací o divadle a filmu a poslední zprostředkuje pohled na vědeckou tradici, do které se Mukařovský sám zařazoval. Také v rámci oddílů se řídíme souvislostmi mezi dílčími problémy a tématy, nikoli chronologií.

S obdobnou orientací na to základní přistupoval ostatně ke knižnímu souboru svých prací sám autor, když koncipoval *Kapitoly z české poetiky* (1. vyd. ve dvou dílech 1941, 2. vyd. třídílné 1948). Dílo, které po dlouhá léta v české kultuře formovalo představu o Mukařovského vědecké osobnosti, prezentovalo nicméně jen jednu její polovinu, tj. badatelovu poetologickou teorii i praxi: to, co jen málo přesahuje profil našeho obdobně zaměřeného druhého svazku.

Zásadní obohacení znamenalo proto vydání *Studií z estetiky* (1966), na jehož realizaci měla hlavní podíl iniciativa Květoslava Chvatíka. Dokonce i odborníci, jimž přirozeně byly známy četné estetické a uměnovědné studie kdysi otištěné v časopisech apod. a ponechané mimo tematický rámec *Kapitol*, s překvapením hleděli na zásadní práce, otištěné ve *Studiích z estetiky* zhruba čtvrt století po svém vzniku, a to podle nikdy nepublikovaných rukopisů. Ze studií jako *Místo estetické funkce mezi ostatními*, *Individuum a literární vývoj* nebo *Záměrnost a nezáměrnost v umění* vystaly netušené filozoficko-antropologické kontury Mukařovského teorie, jakož i jeho kontakty s novodobým myšlením, jmenovitě s Husserlovou fenomenologií, k nimž došlo nedlouho před autorovým sebezáhubným příklonem k marxismu sovětského typu. Intenzivní a podnětný aspekt Mukařovského tvorby, s nímž nás seznámily *Studie z estetiky*, byl ještě doplněn počátkem 70. let dalším souborem méně známých nebo neznámých textů, nazvaným *Cestami poetiky a estetiky*.

V době normalizace, která byla strukturalistickému Mukařov-

ského odkazu pochopitelně nepřátelská, mohla povědomí o jeho přínosu udržovat jen ideologicky méně ohrožená část jeho díla, tedy opět poetologie; zásluhou Miloše Pohorského a ve vzorné textologické přípravě Rudolfa Havla byly vydány *Studie z poetiky* (1982), které znovu uvádějí a o několik zajímavých příspěvků doplňují repertoár *Kapitol z české poetiky*.

Vyzváni k přípravě nového velkého Mukařovského souboru, spojujícího konečně a poprvé obě stránky tvorby našeho učitele a majícího aspoň v tom nejnужnějším vyplnit mezeru po dávno rozebraných starších edicích, věděli jsme hned od počátku, že ve stopách předchůdců (vedle R. Havla je to Jiřina Zumrová, která řešila obtížné úkoly při zvládání rukopisných pramenů pro *Studie z estetiky*) musíme provést důkladnou revizi všech zařazených textů. Znamenalo to především srovnávání dosavadních knižních textů s časopiseckými otisky a u prací tištěných až ve *Studiích z estetiky* s původními rukopisy; byla identifikována a napravena místa, kde ve kterékoli z fází došlo k omylu. U jakkoli pečlivě otištěných předloh se taková kontrola musí periodicky opakovat, jinak se chyby hromadí (i my jsme dojista místo napravených přidali svoje nové) a text postupně pustne a upadá.

Rozhodli jsme se také, že vydáme počet z výsledků kontroly a uveřejníme u každé studie v tomto komentáři seznam aspoň obsahově relevantních rozdílů oproti těm textům, kterých se dosud používá, aby i čtenář, jenž se už dříve s Mukařovským seznámil ze starších zdrojů, byl informován bez svízelného srovnávání o novém stavu věcí. U některých rukopisů dáváme také zprávu o vnitřním pohybu textu, či aspoň o větších pasážích, které autor při dodatečné práci na studii nebo při jejím pozdním uveřejnění vypustil.

V případě textů psaných původně ve francouzštině využíváme dosavadních překladů, které pořídil sám autor (v jednom případě též Jan Patočka). Vztahem těchto českých textů k francouzským originálům se zabývala a zprávu o něm uveřejnila romanistka Zdeňka Šubrtová (*Česká literatura* 48, 2000).

Trvalou pomocí nám byl *Soupis díla Jana Mukařovského*, zpracovaný Emanuelem Mackem a uveřejněný ve *Studiích z poetiky* (s. 835–902). V následujícím komentáři odkazujeme k této bibliografii u každé studie číslem příslušných bibliografických údajů, což nám mj. dovoluje, abychom při naší vlastní informaci o otiskování dané studie nezachovávali všechny regule normovaného

bibliografického popisu. Po tomto záznamu okolností vzniku a publikace následují v odstavcích o jednotlivých pracích údaje o případných opravách a proměnách textu. Poslední část každého komentáře napomáhá orientaci čtenáře formulací ústředního problému dané stati a jejího zařazení do úhrnu Mukařovského díla.

Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře (s. 5)

(Macek č. 149, 150, 157)

Studie ustavena poprvé jako metodologický vstup 1. svazku *Kapitol z české poetiky* (obě vyd.). 1. část byla přitom napsána nově pro *Kapitoly*, 2. část je zevrubným přepracováním hesla *Strukturální estetika* z *Ottova slovníku naučného nové doby* (1940), 3. část byla přepracována z hesla *Strukturální věda o literatuře* z téhož slovníku. — V závěru 2. i 3. části se autor v 2. vyd. *Kapitol* odhodlal k dobově podmíněným výpustkám (viz níže), proto zde tiskneme podle 1. vyd. *Kapitol*. S těmito odchylkami:

- s. 20, ř. 6 zd. *tiskneme* každá (podle 2. vyd. KČP) místo každé
 21, 10 zd. *místo textu* Husserlova (výstavba... a barevného) je v 2. vyd. KČP. Husserlovy a Bühlerovy poznatky o výstavbě znaku vůbec a jazykového především.
 22, 6 *tiskneme* literatury (ed.) místo literatury
 23, 9 a 3 zd. *tiskneme* strukturální (OSNND) místo strukturální
 25, 14 zd. *tiskneme* první světovou (podle 2. vyd. KČP) místo světovou
 25 *Poslední řádky* (počínaje slovy Z cizích směrů... jsou v 2. vyd. KČP vypuštěny).

Stat' je významná zásadním rozlišením sumativního a naproti tomu strukturálního, tj. energetického a dynamického pojetí celku. Strukturální estetika je v ní představena ve výkladu několika ústředních pojmů: estetický objekt, materiál — umělecký postup, znak a význam, individuum v umění, problémy vývojeslovné, sémiologie umění. Připojená třetí část vytyčuje zásady strukturální teorie literatury.

O strukturalismu (s. 26)

(Macek č. 495)

Přednáška v Institut des études slaves v Paříži 1946. Z původního francouzského textu přeložil autor. Tiskem poprvé až ve *Studiích z estetiky*. Tento text přejímáme s editorskými opravami:

- s. 27, ř. 10 a 7 zd. *tiskneme* ocitl místo neocitl, stalo místo nestalo
 1 zd. *tiskneme* vždyť místo vždy
 29, 1 *tiskneme* snaží se specifickými místo snaží se dosáhnout specifickými
 31, 14 *tiskneme* do nejvlastnějšího místo co nejvlastnějšího
 13 zd. *tiskneme* ne libovůli místo na libovůli
 36, 3 *tiskneme* s určitými místo určitými

Strukturu nelze vymezit pouze souvztažností celku a částí, jíž se zabývala tvarová psychologie. Představuje labilní rovnováhu vztahů — odtud její energetičnost. Jsou vyloženy pojmy znak a funkce s ohledem na specifický vztah uměleckého díla ke skutečnosti. Blíže o něm pojednávají studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, *Místo estetické funkce mezi ostatními a Umění*.

Pojem celku v teorii umění (s. 39)

(Macek č. 522 a 529)

Z prvního, autorem upraveného otisku v časopise *Estetika* (1968, s komentářem K. Chvatíka) a z knihy *Cestami poetiky a estetiky* (dále CPE) přejímáme několik změn proti původnímu textu, pokud se vztahují ke konání přednášky (Pražský lingvistický kroužek, 10. 12. 1945). Ve všem ostatním se vracíme k původnímu strojopisu (R): jednak tím opravujeme omyly předchozích otisků, jednak nepokládáme za užitečné přijmout některé pozdní zásahy autorovy. Protože tentokrát je mezi prvním a naším knižním otiskem velké množství rozdílů, rezignujeme na jejich záznam s výjimkou případů, které se týkají myšlenkového obsahu.

- s. 39, ř. 3 *K Bělehrádkovu jménu připojena poznámka pod čarou*: Jan Bělehrádek přednášel v Pražském lingvistickém kroužku 9. 10. 1945 na téma Struktura a holismus. (R)
 42, 20 *tiskneme* významových (R) místo významných (CPE)
 43, 8 zd. *tiskneme* díla jako celku tak a tak složeného (R) místo díla tak a tak složeného jako celku (CPE)
 45, 20 zd. *tiskneme* jistá složka místo jisté složky (CPE); v R je jistá složky
 11 zd. *místo našeho* není kvalitativně... obojaká; i (podle R) je v CPE není nezbytně kladná, neboť i

- 5 zd. *tiskneme* v rozporu, který si hledá (*R*) místo ve stále obnovovaných rozporech, které si vždy znovu hledají (*CPE*)
- 46, 13 *tiskneme* podkladem (*R*) místo nositeli (*CPE*)
- 11 zd. *tiskneme* trvalá (*R*) místo umělecká, přesahující svým trváním jednotlivé dílo, proměňující se v čase (*CPE*)
- 7 zd. – 47, 2 *Místo našeho textu od Vlastní realitou... po ...velice podstatnou (podle R) stojí v CPE: bezprostředním nositelem struktury je tu realita hmotná. Struktura biologická (organismus) se proto mění méně plynule než struktura umělecká. Popudy k proměnám zasahují v oblasti biologické hmotnou realitu přímo. Po této stránce se zdá charakteristické, že na rozdíl od věd sociálních zdůrazňujících nepřetržitou plynulost struktury se biologie kloní spíše k uznávání emergence, tj. náhlého vynořování nových struktur.*
- 47, 4 zd. *Výraz v závorce v CPE není.*
- 49 *Za posledními tištěnými slovy je v R ještě fragment věty, podle něhož lze soudit, že závěr přednášky měl pokračovat: Při vší nehmotnosti však a plynulosti*

Specifikace pojmů tvar (útvár), kontext a struktura. Celkovost struktury neznamena její uzavřenost. Strukturní vztahy kladné a záporné, setrvačnost a odchylování od živé umělecké tradice. I struktura jediného díla je dění, nikoli statický celek. Struktury, jimiž se zabývají vědy sociální, jsou nehmotné, jsou energetického rázu.

Člověk ve světě funkcí (s. 50)

(Macek č. 188, 495)

Poprvé uveřejněno s názvem *Předmluva* v knize Karla Honzíkova *Tvorba životního slohu* (Praha: Petr, 1946 (2. vyd. 1947; v 3. vyd., 1976 Mukařovského text není). Zařazeno a pojmenováno ve *Studiích z estetiky* (SE). Náš otisk využívá drobných jazykových úprav SE, podle původního textu (H) však opravuje deformace, ke kterým v SE došlo.

- s. 50, ř. 7 *tiskneme* jen (*ed.*) místo jen toliko (*SE*)
- 51, 9 *tiskneme* tlaku: stroj (*H*) místo tlaku stroje (*SE*)

- 10 *tiskneme* činnost jedinou (*H*) místo jedinou činnost (*SE*)
- 15 *místo našeho* funkcí... přizpůsobení (*H*) je v *SE* čím dokonalejší je přizpůsobení, kterému tato věc slouží,
- 18 zd. *tiskneme* funkčním (*H*) místo dílčím (*SE*)
- 53, 11 *slova* nejen... života, ale jsou v *SE* vypuštěna
- 57, 8 *tiskneme* prostoty (*ed.*) místo prostoty (*R, SE*)
- Celý odstavec počínající slovy* Lidská přirozenost... v *SE* chybí.
- 58 *Honzíkova* stat' citovaná Mukařovským jako Architektura jako tvorba prostředí a klimatu má ve 3. vyd. Tvorby životního slohu *nadpis* Tvorba prostředí.

Jednostranný funkcionalismus v architektuře vybízel k domyšlení: funkce přizpůsobuje věc účelu, středem funkcí však zůstává člověk neredukovatelný na účel žádné z nich.

Význam estetiky (s. 63)

(Macek č. 495)

Přednáška z r. 1942 se dochovala v rukopisu (R; menší část psána na stroji), z něhož vychází otisk ve *Studiích z estetiky* i v naší knize. Nadpis byl do rukopisu vepsán dodatečně.

- s. 63 *Před tím, co je dnes počátkem studie, předcházel v R ještě následující — později vyškrtnutý — text:*
- Dámy a pánové, téma, o kterém mám dnes promluvit, jsem si nevymyslel: byl jsem o ně požádán. Byla mi tedy položena otázka, a přicházím, abych na ni odpověděl. Když jsem o tématu přemýšlel, poznal jsem, že není jen užitečné pro tazajícího se, dostane-li se mu odpovědi, ale i pro dotázaného, že odpovídá. Byla mi položena vlastně otázka vztahu estetiky ke všemu tomu, co je mimo ni: k praktickému životu, k umělecké tvorbě, k vědeckému zkoumání. Odborníku, který je zavrtán uvnitř své vědy jako červotoč ve dřevě, zřídka napadne, aby se vyběhl podívat na ulici, jak zvenčí vypadá fasáda jeho domu. Byl jsem k tomu donucen otázkou a chtěl jsem jen říci úvodem, že i mne samého tento pohled poučil.

Další věc, kterou je třeba říci dříve, než začneme, je tato. Otázka týkala se významu české estetiky v českém životě. Bylo by však nesnadno odpovědět na ni, kdybychom se předem nedohodli o předpokladech, z kterých chceme vycházet, o způsobu, jakým chceme pojímat vztah estetiky jako jistého vědeckého odvětví k životu vůbec. Promyšlení zásad musí tedy předcházet před úvahou speciální, a tomuto promyšlení chtěl bych, věnujete-li mi svou laskavou pozornost, věnovat celou dnešní přednášku.

Jdeť o úvahu rázu zásadního a značně složitou. Význam estetiky, dobrá. Ale je jisté, že jsme, jak tu sedíme, tak zcela jednotni o tom, co vůbec estetika je?

- 69, 7 zd. *Slova i naopak... funkcí v SE omylem vypadla*
 70, 6 zd. *tiskneme narážkou (R) místo narážku (SE)*
 73, 18–20 zd. *tiskneme kdy se... pevně opřela (podle R, kde však omylem vypadlo se) místo kdy je... opřena (SE)*
 74, 14 zd. *tiskneme připlavuje (R) místo připravuje (SE)*
 74 *Za tištěným závěrem následuje v R ještě tento — později škrtnutý — text:*

Tím, dámy a pánové, pro dnešek končím. Šlo mi v této přednášce jen o to, abych osvětlil položení estetiky na průsečíku nejrůznějších druhů lidské činnosti a tvorby. Mají nám tak být dány předpoklady k tomu, abychom si položili otázku, jak se estetika dosud v českém životě uplatňovala a jak si přejeme, aby se uplatňovala v přítomnosti. Snažil jsem se ukázat, že i tehdy, nevzdává-li se věda nikterak své autonomie, svého směřování k čistému nežitkovému zkoumání, nemusí tím nikterak být oslaben její praktický dosah.

Popularizační výklad problematiky estetického postoje a estetické funkce, rozvinutý v jiných statích obsažených v tomto výboru, zejména ve studii *Místo estetické funkce mezi ostatními*.

Úkoly obecné estetiky (s. 75)

(Macek č. 495)

Rozhlasová přednáška z počátku 40. let se uchovala ve strojopisu, podle něho byla uveřejněna ve *Studiích z estetiky*. Dostala tam své dnešní jméno (vepsané i do strojopisu), původní titul zněl: *S čím zápasí dnešní estetika* a podtitul: *(Text rozhlasové přednášky)*. Vycházíme z téže předlohy jako SE a náš text se od SE liší jen v bezvýznamných jednotlivostech.

Zde se počítá jen se třemi základními funkcemi, praktickou, teoretickou a estetickou. Funkce „magicko-náboženská“, zmíněná ve *Významu estetiky*, zůstává stranou, objevuje se však znovu ve stati *Místo estetické funkce mezi ostatními* jako „funkce symbolická“.

Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (s. 81)

(Macek č. 92, 495)

Samostatně knižně vydanou práci z r. 1936 tiskneme podle 1. vydání; využíváme přitom i jejího 2. vydání ve *Studiích z estetiky*, které text vyrovnalo se soudobou pravopisnou normou včetně interpunkce. Jednotlivá místa, kde se naše řešení liší od postupu editorky SE, zaznamenáváme, s pomínutím detailů:

- s. 90, ř. 6 zd. *Zavádíme odstavce (ed., podle předchozího textu)*
 101, 13 *tiskneme symbolistické (podle 1. vyd.) místo symbolické (SE)*
 104, 12 zd. *tiskneme vzcházejí (podle 1. vyd.) místo vycházejí (SE)*
 111, 6 *tiskneme a mladší (podle SE) místo i mladší (1. vyd.)*
 137, 2 zd. *tiskneme malířství bezpředmětného (ed.) místo malířsky bezpředmětných (SE); v 1. vyd.: malířství bezpředmětného*
 140, 13 *tiskneme jako (v 1. vyd. jen zkratka j.) místo tj. (SE)*
 142, 21 *tiskneme společnost (ed.) místo podoba (R, SE)*
 26 *tiskneme kolektiv (podle 1. vyd.; u JM jde o slovo kolektivum) místo kolektivů (SE)*
 27 *tiskneme teoreticky (podle 1. vyd.) místo teoretický (SE)*
 145, 2 *tiskneme navozovat (ed.) místo navazovat (1. vyd., SE)*
 148, 19 zd. *tiskneme umožňujíc (ed.) místo umožnily (1. vyd., SE)*

Nejsystematičtější výklad dané problematiky z období, v němž převládal autorův zájem o sociální zakotvení tří základních, v životě společnosti i jednotlivce nezastupitelných a navzájem spjatých aspektů estetická. Estetická funkce (v oblasti umění i mimo ně) byla definována především schopností izolovat předmět jí dotčený, upoutávat pozornost k samotné věci nebo znaku, k jeho formě nebo aktu. Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Tu může vyvolat kterákoli věc nebo děj. Jisté předpoklady v jejich objektivním ustrojení však vznik takové libosti usnadňují. To neznamená, že estetická potence je inherentní objektu. Musí v něm cosi odpovídat ustrojení subjektu. Subjektivní předpoklady pak jsou individuální, sociální a antropologické, dané přirozeností člověka jako druhu. — Estetická norma a její proměnlivost je po všech stránkách jevem sociálním. — Naproti tomu estetickou hodnotu, ač je i ona vpjata do života společnosti a do její historie, charakterizuje především náboj osvobodivě lidské tvořivosti, která překračuje své determinace. Tato vlastní intence estetické hodnoty se realizuje v uměleckém díle ve svazcích s funkcemi a hodnotami mimoestetickými, na něž vykonává svůj vliv. Předpokládá se zvláštním způsobem: ne tak, že by ostatní hodnoty pohlcovala, ale tak, že je vytrhuje z jejich jednostranných účelových vazeb a uvádí je do nových strukturních vztahů. Věcný vztah uměleckého znaku slouží pak spíše navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé (o tom pojednává též stať *Umění*).

Estetická norma (s. 149)

(Macek č. 109, 495)

Prosloveno francouzsky na 9. mezinárodním filozofickém kongresu v Paříži a publikováno r. 1937 v jeho *Travaux*. Česky poprvé v autorově překladu až ve *Studiiích z estetiky*. Odtud přetiskujeme s jedinou emendací —

s. 154, ř. 17 zd. *tiskneme* norma (*ed.*) místo funkce (*lapsus SE*)

Estetická norma byla definována jako regulující energetický princip, tedy nikoliv jen jako kodifikovaný systém pravidel. Působí i normy slovem nevyjádřitelné. Estetické normy jsou dynamičtější než ostatní. V uměleckém díle se uplatňují normy různého druhu a mohou zde být aplikovány pozitivně i negativně. Historie umění má ráz stále revolty proti normě, ustaluje se v ní však a působí (někdy nevypočitatelně) mnohonásobně zvrstvená paměť žánrů a útvarů, tradice, s níž se každý umělecký čin vyrovnává po svém.

Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? (s. 157)

(Macek č. 135, 495)

Stať publikovaná poprvé francouzsky ve sborníku pařížského Institut international de collaboration philosophique. Autorův český překlad v *České mysli* 1941. Poslední slovo titulu tam znělo ...*obecnou*, jeho konečná podoba námi též užitá se objevuje až ve *Studiiích z estetiky*. Francouzský titul byl zase ještě jiný, jeho překlad zní *Může být estetická hodnota v umění univerzální?* — Znění *Studii z estetiky* přejímá s opravami drobností text časopiseckého překladu, a my děláme totéž s textem *SE*.

Univerzální platnost estetické hodnoty postihujeme jen vnějškově kritériem jejího rozšíření v prostoru, její odolnosti vůči času nebo problematickým nárokem na evidenci a priori. Jejím základem je antropologické ustrojení člověka, jehož se umění dobírá stále novými cestami. Estetické realizace návratů k němu jsou nevyčerpatelné; společným jmenovatelem je nicméně vždy znovu jejich aspirace na platnost pro „člověka vůbec“, v historických proměnách ustavičně přehodnocovaná. O tzv. „životnosti“ uměleckého díla spolurozhodují ovšem vždy hodnoty mimoestetické a přesuny v jejich hierarchii. V jejich sjednocujícím účinku se může tou či onou měrou prosazovat též trvaleji platná hodnota estetická (také k tomu se vrací stať *Umění*).

Místo estetické funkce mezi ostatními (s. 169)

(Macek č. 495)

Protože strojopis z doby války, podle něhož byla tato zásadní přednáška (Pražský lingvistický kroužek 1942) poprvé otištěna ve *Studiiích z estetiky*, je v přítomnosti nezvěstný, jsme nuceni spokojit se s přetiskem z uvedené knihy. S následujícími změnami:

s. 172, ř. 13 *tiskneme* jednak v intelektuálním (*ed.*) místo v intelektuálním (*SE*)

176, 3 zd. *tiskneme* funkce (*ed.*) místo funkci (*SE*)

178, 18 zd. *tiskneme* státní (*ed.*) místo stát (*SE*)

179, 15 zd. *tiskneme* je jí (*ed.*) místo její (*SE*)

Rozlišení různých postojů, které může člověk vůči skutečnosti zaujímat, je zde základem rozlišení funkce praktické, teoretické, symbolické a estetické. Estetická funkce spolu se symbolickou je přiřazena k funkcím znakovým. Funkce znaková, stavějící do popředí subjekt, je funkce estetická. Skutečnost je v estetickém znaku sjednocována „podle obrazu jednoty

subjektu“: estetický znak navozuje — přímo způsobem své výstavby — jednotící postoj k ní jako k celku, a zdůvodňuje tak své vlastní poslání.

Umění (s. 185)

(Macek č. 172, 495)

Studie z estetiky přejímají jako základní text slovníkového hesla (otištěného v kratší verzi v *Ottově slovníku naučném nové doby, dodatky*, dále OSNND) strojopisnou širší verzi (R) zachovanou v pozůstalosti. Činíme stejně, s vědomím, že kromě částí navíc představuje znění tištěné v OSNND definitivní verzi, která nevznikla jen krácením, ale i zdokonalováním některých formulací směrem k větší jasnosti a výraznosti. Členění na odstavce přejímáme s drobnými obměnami z SE.

- s. 185 *VR je stať dodatečně nadepsána*: Umění, jeho funkce, rozčlenění a vývoj. — *Úvodní odstavec je v R škrtnut; SE ho ponechává, dosazuje však jeho pozměněné znění z OSNND. My i v tomto případě se kontaminaci textů vyhýbáme a otiskujeme verzi R.*
- 186, 18 *tiskneme* jej v přímou (R) místo jejich přímou (SE)
- 187, 4 zd. *tiskneme* vystřídávat funkce (R) místo vystřídát i funkce (SE)
- 199, 4 *tiskneme* i hugovskému romantismu (R) místo i romantismu (SE)
- 205, 12 zd. *Místo* struktury umělcovy... umění (R) je v SE jen struktury umění.

Umění je tou oblastí lidské tvorby, v níž se může nejzřetelněji projevit převaha estetické funkce. Tato „převaha“ nemusí znamenat její izolaci od ostatních funkcí. Právě v uměleckém díle dochází k nejmocnějšímu napětí mezi ní a funkcemi mimoestetickými. Estetická funkce činí z věcí nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak vyvázaný z jednoznačného vztahu ke skutečnosti a poutající nás ke své vnitřní výstavbě. Tím však může působit i jako účinná protiváha funkční jednostrannosti, jednoznačného směřování k určitému cíli, které je příznačné pro všechny ostatní funkce. V porovnání s jejich konkrétními obsahy se jeví estetická funkce v uměleckém díle jako „průhledná“. Je dána rolí organizovat vzájemné vztahy a napětí funkcí mimoestetických. Její dosah je v první části studie spatřován především v tom, že čelí schematizujícímu a spoutávajícímu vlivu životní praxe. V závěru druhé části studie je poslání estetické funkce ve vztahu k funkcím mimoestetickým domyšleno hloub. Jejím

vlastním určením je — jak o tom pojednala též stať *Místo estetické funkce mezi ostatními* — zprostředkovat způsobem utváření uměleckého díla jako znaku (tedy „formálně“) jistý způsob pojmání a prožívání skutečnosti vůbec. — V informativních pasážích je podrobněji probrána mnohost uměleckých projevů, plynoucí jednak z různosti materiálů, jednak z rozličnosti speciálních cílů jednotlivých uměleckých odvětví. Je popsáno jejich historicky proměnlivé třídění, jejich diferenciaci horizontální (umění městské — venkovské) i vertikální (umění vysoké — periferní) a sepětí této diferenciaci s jednotlivými národy a kraji. — Ve druhé části je věnována pozornost vývojové imanenci umění a naproti tomu iniciativě individua (tvůrce i vnímatele). Je pojednána problematika artefaktu a na něm založených proměnlivých estetických objektů.

Umění jako sémiologický fakt (s. 208)

(Macek č. 94, 495)

Předneseno francouzsky na 8. mezinárodním filozofickém kongresu v Praze r. 1934 a publikováno tamtéž v jeho *Aktech*. Pro *Studie z estetiky* přeložil Jan Patočka. Přetiskujeme tento překlad, přičemž za účelem dosažení shody s jinými texty měníme několik termínů, a také nějaké mluvnické detaily. Zajímavý překladatelův nález (signifiant — značitel) z piety ponecháváme. Upozorňujeme, že slovo *komunikativní* je nutno vždy chápat jako synonymum slova *sdělovací*, jak to naznačují i jejich juxtaopozice v textu.

- s. 208, ř. 10 *tiskneme* jazykové místo lingvistické (SE)
- 209, 11 *tiskneme* estetický objekt místo ...předmět (SE)
- 15 zd. *tiskneme* klasicistického místo klasického (SE)
- 13 zd. *tiskneme* klasicistická místo klasická (SE)
- 210, 10 *tiskneme* kolektiva místo kolektivu (SE)
- 11 zd. *tiskneme* kolektivum místo kolektiv (SE)
- 1 zd. *tiskneme* uměleckého díla místo umělecké dílo (SE)
- 211, 7 *jako 209, ř. 11*
- 17 zd. *tiskneme* naklonění místo náklonni (SE)
- 15 zd. *tiskneme* jazykovou místo lingvistickou (SE)
- 10 zd. *tiskneme* složka místo komponenta (SE)
- 213, 10 *tiskneme* vnější místo vnějškový (SE)
- 3 zd. *tiskneme* nehmotnému místo imateriálnímu (SE)
- 214, 12 *tiskneme* složkami místo komponentami (SE)

Náčrt sémiologického přístupu k uměleckému dílu jako znaku inspirovaný Saussurem a Bühlerem. Dílo působí jako smyslový symbol, jemuž ve

vědomí členů určitého kolektivu odpovídá určitý význam. Umělecké dílo je však autonomní znak (s oslabeným věcným vztahem), jehož označované nemá zřetelnou určitost. Neurčitá realita, na kterou dílo míří, je celkový společenský kontext. Lze rozlišit autonomní a komunikativní význam díla, ale i ten je specifickým vztahem díla ke skutečnosti zbaven existenciální závaznosti. Obě sémiologické funkce, komunikativní a autonomní, existují společně v syžetových uměních, mohou se však také rozcházet. Jejich vzájemné napětí se projevuje ve výkyvech vztahu umění k realitě.

Estetika jazyka (s. 215)

(Macek č. 147, 157)

Vyšlo časopisecky ve *Slovu a slovesnosti* 1940 (dále SaS), vzápětí zařazeno do 1. a posléze i 2. vydání *Kapitol z české poetiky* 1. Rozdíly těchto tří otisků jsou nepatrné. Tiskneme podle 1. vyd. *Kapitol* s ojedinělými opravami omylů, k čemuž využíváme ostatních verzí, jakož i jazykové redakce R. Havla ve *Studíích z poetiky*.

- s. 219, ř. 2 zd. *Zavádíme mezeru mezi řádky vyznačující novou část studie (podle SaS).*
 221, 20 *tiskneme básnické využití (podle SaS) místo využití (KČP)*
 222, 6 *tiskneme diagnostikoval (ed.) místo diagnostoval (SaS, KČP)*
 227, 12 *Obnovujeme údaj o místě otištění masarykovské studie (podle SaS), vypuštěný pravděpodobně z cenzurních důvodů ve válečném vyd. KČP.*
 235, 17 zd. *tiskneme funkcím ostatním (podle SaS) místo funkcím (KČP)*
 238, 11 zd. *tiskneme toliko (ed.) místo tolika*
 241, 16 zd. *tiskneme přenášen (podle SaS a KČP 1. vyd.) místo přenešen*
 244, 11 *tiskneme normované (ed.) místo nenormované*
 249, 11 *tiskneme jenž bývá označován (ed.) místo jež bývá označován (KČP 1. vyd.); v 2. vyd. jež bývá označována*

V esteticku nenormovaném se představuje estetická funkce nespoutaná estetickou normou, v esteticku normovaném je tomu naopak. Estetickou hodnotu chápe Mukařovský jako dialektickou (labilní a stále obnovovanou) syntézu mezi obojím. — Esteticku nenormované se uplatňuje hlav-

ně v jedinečném jazykovém projevu, v promluvě. V ní dochází nejčastěji k nezvyklým setkáním slov a k nepředvídaným vzájemným narážům významovým. Už jimi může jazykový projev upoutávat pozornost k sobě samému. I přitom se mísí esteticku nenormované se zaměřením mimoestetickým (dětská hra, onomatopoeie, náznakost či citová naléhavost projevu, nadávky, nesourodost cizího prvku s okolním kontextem, reklama, umělá řeč). — Předpokladem normy není její vyjádřitelnost, ale souhlas příslušníků jistého společenství. Nadindividuální mluva není jednotná, je rozvrstvená ve funkční útvary (jazyk intelektuální, emocionální, spisovný, hovorový, psaný, mluvený). Ve vztazích mezi nimi vládne tendence k rozhranění (týká se i dialektů). Z hlediska esteticku normovaného je porušování normy pocítováno jako esteticku záporné. Zušlechťování jazykového výrazu zde není projevem jedinečnosti: je normotvorné. Míra estetického normování je v různých funkčních jazycích nestejná (větší v jazyci spisovném a psaném, menší v jazyci nespisovném a mluveném). Tendence k estetickému normování jazyka vrcholí v klasicismu, v předstávě rovnováhy všech funkcí a norem. — Nenormované esteticku působí proti automatizaci mluvního aktu, individualizuje jej, obnovuje napětí mezi řečí a skutečností. Esteticku normované posiluje a obohacuje obecnost způsobů vyjádření, jeho nezávislost na přechodných situacích, jeho kultivovanost. Protiklad (a zároveň nutné soubytí) těchto dvou tendencí charakterizuje esteticku jazyka vůbec, v básnickém jazyci se však stává činitelem zvláště významným: staví vždy znovu proti sobě postupy přecházející v normu (a trvalejší zásobu) a ty, které znamenají iniciativní tvůrčí čin.

Individuum v umění (s. 255)

(Macek č. 107, 495)

Předneseno na 2. mezinárodním kongresu estetiky a uměnovědy r. 1937 a publikováno francouzsky v souboru jeho referátů (Paříž). Česky až ve *Studíích z estetiky* v autorově vlastním překladu. Publikujeme beze změn podle SE.

Individuum se uplatňuje v umění v roli tvůrce i vnímatele, jejich vztah si lze představit jako nepřetržitý dialog. Individuum může rozrušovat imanentní vývoj struktury, v tom však také spoluvytvářet její pohyb. Samo individuum nepředstavuje konstantu, ale proměňuje se; je třeba se ptát i na vliv, který vykonává umění na tvůrčí individuum. — Kromě individua autorského a vnímatelského musíme počítat ještě se subjektem obsaženým v samé struktuře díla. Ten nesplývá ani s osobností autora, ani vnímatele: představuje jen možnost jejich promítnutí do vnitřní struktury díla. Problematika načrtnutá v této přednášce byla rozvinuta v dalších statích obsažených v našem výboru, nejhutněji ve studii *Individuum a literární vývoj*.

Básník (s. 259)

(Macek č. 495)

Slovníkové heslo bylo napsáno r. 1941 pro nerealizovanou *Literární encyklopedii*, chystanou v nakladatelství ELK. Dochovalo se ve dvojí sloupcové korektuře, definitivnější verze se stala podkladem zveřejnění ve *Studiích z estetiky*. Některé pasáže této verze jsou do starší korektury vepsány rukou. Obě verze měly původně stejný dvouodstavcový závěr, ten však byl ve starším znění škrtnut a formulován jinak, pak však znovu škrtnut. Tiskneme stejně jako SE podle pozdější z obou korektur, přičemž starší z nich (K1) užíváme ke kritice textu. Odkazy k jiným heslům proponovaného slovníku vypouštíme. Rozdíl naší edice oproti SE:

- s. 259, ř. 7 zd. *tiskneme* znal jen z doslechu (*podle K1*) místo znal z doslechu (*SE*)
- 260, 19 zd. *tiskneme* exotická krajinná i kulturní (*podle K1*) místo exotická i krajinná (*SE*)
- 261, 8 zd. *tiskneme* dopovědí (*podle K1*) místo odpovědí (*SE*)
- 262, 13 zd. *tiskneme* Máchových literárními náčrty místo Máchových, literární náčrty (*SE*). *V K1 bez čárky, místo literárními jen zkratka lit.*
- 266, 1 zd. *tiskneme* motivy (*podle K1*) místo motiv (*SE*)
- 269, 3 *tiskneme* které místo kterému (*SE*). *V zákl. textu jen zkratka kt.*
- 274, 2 zd. *tiskneme* kolektiva“ (Václavek) (*podle K1*) místo kolektiva“ (*SE*)

V řadě aspektů je probrán vztah mezi básníkovým životem a dílem: dílo je vždy znakem, ať přímým nebo nepřímým, ať zprostředkujícím autorovy vlastní nebo přejaté zážitky a zkušenosti. Dílo podává jistý obraz osobnosti svého autora, ten však není jednoznačnou výpovědí o něm samém. V díle se mohou uplatnit vrozené i získané dispozice básnickovy, i ty jsou však promítnuty do určitého stavu básnické struktury. Subjektem díla není přímo básník, je to bod, z něhož lze nahlédnout složitost díla v jeho sjednocení. Úhrnem je vyzvednuto pojetí básnické osobnosti jako průsečíku sil daných směřováním vyvíjející se národní literatury, podnětů z cizích literatur i z ostatních oblastí kultury, podnětů společenského vývoje — a básníkovu zásahu do nadosobního vývoje těchto struktur.

Osobnost v umění (s. 275)

(Macek č. 495)

Přednášku proslovenou v Mánesu r. 1944 tiskneme stejně jako editoři *Studií z estetiky*, kde tiskem vyšla poprvé, podle strojopisu připraveného přímo pro Mánes (R). Na počátku strojopisu je několik škrtnů neznámého data. Tiskneme autorem pozměněný text bez škrtnutých úryvků, zde však uvádíme vypuštěný úvodní odstavec:

Otázka „Osobnosti v umění“, o které bych, věnujete-li mi svou laskavou pozornost, chtěl dnes říci několik poznámek, nebyla vybrána náhodou. Vědecky je to dnes problémem jeden z nejnaléhavějších, ne proto, že by — jak se někteří malomyslně domnívají — objektivistická, tj. k uměleckému dílu zaměřená estetika se ocitala ve slepé uličce a pocítovala potřebu bezhlavého útěku do minulosti, k opuštěným metodám a názorům estetiky psychologické nebo i „psychologické“ v uvozovkách, ale právě naopak proto, že objektivistická estetika se cítí dobře životnou, aby se mohla vyrovnat s problémy, které dosud ležely stranou její cesty. Zdá se mi však, a pokusím se to ihned ukázat, aspoň v náznaku, že k přemýšlení o otázce osobnosti v umění nutí dnes i situace samého umění a požadavky umělecké praxe.

- s. 275, ř. 7 *místo* v hodnotu *bylo původně* v metafyzickou hodnotu
- 284, 19 *tiskneme* ze Šumavy (německého území) *podle R před škrty místo* ze Šumavy
- 288, 10 zd. *Slova* a zachází *byla vepsána dodatečně*.

Pojetí osobnosti v umění je historicky proměnlivé. Středověk nezná ani její pojem. Ani renesanční představa o umělcově osobnosti nesplyvá s dnešní. Teprve romantismus se svým pojmem génia znamená v tomto směru obrat. Na konci devatenáctého století je už cílem uměleckého tvoření osobnost sama a tento stav se stává krizovým. Na počátku našeho století ustupuje estetika psychologická estetice objektivistické. V této situaci promýšlí Mukařovský nově některé otázky osobnosti v umění. Specifikuje pojem původce a vnímatele, mezi nimiž prostředkuje dílo jako znak, nikoli jako výraz. Znovu je definován subjekt obsažený v díle:

je dán záměrností jeho výstavby. — Umělcovo dílo není v přímém poměru k jeho osobnosti. Není však ani mechanickým následkem vnějších vlivů. Vlivy společenské, obecně kulturní, umělecké zasahují tvůrčí osobnost jen potud, pokud to sama připouští.

Básník a dílo (s. 291)

(Macek č. 519, 529)

„Přednáška z cyklu o literární kritice z poloviny 40. let“ (tak připsáno na konci rukopisu, přesnější datování neznáme) vyšla knižně — po souběžném časopiseckém otisku v *Orientaci* 1968 — v souboru *Cestami poetiky a estetiky* (1971; dále CPE). Podkladem otisku byl strojopis (některé pasáže jsou psány ručně), včetně vepsaných autorských úprav, které nemusí pocházet z doby vzniku přednášky. Tyto úpravy byly provedeny už v otisku *Orientace*; rozdíly nejsou významné. — Zde publikujeme podle stejné předlohy, přičemž níže informujeme jednak o našich diferencích oproti předchozímu knižnímu vydání v CPE, jednak o několika autorových obsahově relevantních zásazích do původního strojopisu. Věci podružné přitom zůstávají nezaznamenány.

- s. 293, ř. 7 *tiskneme* nadřízeností i podřízeností *podle R místo* nadřízenosti i podřízenosti *v CPE*
 293, 12 *tiskneme* přerušení a řízený *podle R místo* přerušení, i řízený *v CPE*
 2 zd. *tiskneme* jeví se přitom *podle R místo* se přitom jeví *v CPE*
 294, 4 *místo* tato krajní reakce *bylo původně* tato chvíle krajní reakce
 9 *tiskneme* zjev *podle R místo* zjev *v CPE*
 13 zd. *tiskneme* ztavují se *podle R místo* splývají *v CPE*
 3 zd. *tiskneme* tvořícímu *podle R místo* tvůrčímu *v CPE*
 295, 6 *tiskneme* nebyla snad však *podle R místo* nebyla však *v CPE*
 10 *Přejímáme* z *CPE* rozepsání jen *heslovitého* autorova *záznamu*.
 14 zd. *tiskneme* jak si již Vlček všiml *podle R místo* jak si všiml již J. Vlček *v CPE*
 296, 19 *tiskneme* může účinně *podle R místo* může do vývoje účinně *v CPE*
 15 zd. *tiskneme* však ještě jiná *podle R místo* však jiná *v CPE*

- 297, 6 *tiskneme* se slova *podle R místo* se toho slova *v CPE*
 299, 1 *tiskneme* jakožto původce *podle R místo* původce *v CPE*
 5 zd. *tiskneme* je právě ona *podle R místo* jsou... ony *v CPE*
 301 *Odstavec o talentu* byl *původně* zapsán jen *heslovitě* a *teprve* *dodatečně* — asi při *úpravě* rukopisu pro tisk — *rozepsán* do *ucelených vět*.
 301, 20 *tiskneme* za vlastní básnictví *podle R místo* za náležitost básnictví *v CPE*
 302, 9 *tiskneme* jak to činili *podle R místo* jako činili *v CPE*
 302 *Poslední odstavec* *podle R* *oddělujeme* *mezerou*.

Přednáška začíná kritikou voluntaristického individualismu vneseného do literární vědy T. Carlylem a E. Hennequinem. Je připomenut estetický objektivismus českého herbartismu a jeho pokračování u O. Hostinského a O. Zicha, tradice, na niž mohl navázat náš strukturalismus. Otázka tvořícího individua mu není nedostupná. Imanentní vývoj předpokládá aktivního činitele, iniciativu osobnosti. U té se jistě nemůžeme spokojit jen funkcí, jakou zaujímá ve vývojovém dění. Měla by nás zajímat v celé své mnohostrannosti, ne ovšem tak, jak to pojímalo období psychologismu. Také básnická osobnost představuje strukturu, ta ale není totožná s psychickou strukturou autora. Ani při rozboru básnické osobnosti se strukturalismus nevzdává objektivismu.

Problémy individua v umění (s. 303)

(Macek č. 529)

Rukopis fakultní přednášky z let 1946–1947 (taková je datace v knize, vzhledem k obsahu spíše překvapivá), podle něhož byl text poprvé publikován v knize *Cestami poetiky a estetiky*, je nyní nezvěstný. Proto můžeme pouze přetisknout edici K. Chvatíka a B. Svozila z uvedené knihy. Ojediněle a s vyznačením rozepisujeme do věty myšlenku, kterou si autor zaznamenal heslovitě.

- s. 303, ř. 9 zd. *tiskneme* že by problémy (*ed.*) *místo* že problémy *v CPE*
 305, 1 a 3 *tiskneme* sylabotónické (*ed.*) *místo* tónické *v CPE*
 308, 2 *tiskneme* v díle epickém (*ed.*) *místo* v epickém *v CPE*
 324, 4 zd. *tiskneme* jisté (*ed.*) *místo* jiné *v CPE*

Strukturalismus v estetice se obracel nejprve k vnitřní výstavbě uměleckého díla, potom k souvislostem literárního vývoje. Jdeme-li po stopách

náhody ve vývoji, vynoří se otázka osobnosti. Individuum je nositelem vývojového dění v kultuře. Prostřednictvím individua-původce vstupuje do uměleckého díla i objektivní determinace. Individuum-vnímatel je spolutvůrcem díla. — Pojem individua se nekryje s pojmem subjektu. (Jejich rozlišení navazuje na výklad tohoto pojmu ve stati *Básník*.) Bohatěji je představen problém osobnosti jako struktury, osobnosti jako symbolu jisté doby. — Přibyl výklad individuálnosti uměleckého díla jakožto hodnoty: individuálnost, odlišnost, novost může být v různé době vyzvedána i odmítána. Domyšleněji než v úvodní části je prezentována role náhody ve vývoji struktury. Je teď představena jako dynamizující protiklad zákonitosti. Individuum se nejvíce jeví jako osamělý bod, nýbrž neustále působící činitel. Význam individua pro vývoj umění je shledáván především v tom, že je ve své jedinečnosti pojitkem mezi objektivním vývojem umění a lidskou přirozeností, antropologickým ustrojením člověka. Ani novost není tedy posledním principem změny v umění, nýbrž je jím nikdy nekončící úsilí o přiblížení se všelidské podstatě člověka.

Individuum a literární vývoj (s. 336)

(Macek č. 495)

Přednáška Pražského lingvistického kroužku z ledna 1943 se dochovala ve strojopisu (a rukopisu), který byl autorem upraven pro *Studie z estetiky*, přičemž větší zásahy se soustředily na počátek studie. Podobně jako vydavatelé SE přetiskujeme opravenou verzi (R); původního (Rp) i opraveného rukopisu používáme k ověření textu tištěného v SE a závažnější rozdíly registrujeme níže. Zároveň informujeme o obsahově zajímavých změnách mezi Rp a R. (Kde není vyznačeno jinak, R = Rp.)

- s. 336, ř. 2 *Za první větou celé studie následuje v Rp:*
Ztroskotal úplný determinismus, který osobnost rozložil v trs nutných následků zjistitelných příčin, i indeterminismus, který příkládal osobnosti jedinečnost, neopakovatelnost a nepodmíněnost. Nestálo ani stanovisko objektivistické, nepopírající přímo osobnosti, ale ponechávající ji mimo zorné pole bádání.
- 1 zd. *tiskneme* systémem *podle R místo* systém (SE)
- 337, 13 *tiskneme* dynamickým *podle R místo* dynamickými (SE)
- 12 zd. *místo* podnět tohoto aktu *je v Rp* podnět a opora tohoto duševního aktu. *V této pasáži všude místo* psychický *je v Rp* duševní.

- 338, 3 *místo* vnímatelova... i jinak: *je v Rp* pozorovatelova při vnímání uměleckého díla mimo pozorovatelovo nitro. Abstraktněji lze touž věc vyjádřit takto:
- 5 *za* kolektiva *je v Rp:* (srov. tezi z filozofického kongresu); *jde o studii* Umění jako sémiologický fakt
- 339, pozn. 1 *místo* monografisté *je v Rp* oficiální monografisté
- 7 zd. *za* slozy ke kontrastu *je v Rp navíc:* (Nietzsche)
- 5 zd. *tiskneme* o moderním básnictví ve stati *Co je poezie? podle Rp a ed. místo* ve stati o moderním básnictví *Co je poezie* (R, SE)
- 340, 16 *Za* slovem básnictví *je v Rp* *vpisek* tužkou:
Abnormality duševní — zvláštnosti psychol. struktury — opět musí být viděny ze stanov. vývoje (Bal-densp. 117). *Za* týmž slovem *podle R obnovujeme odstavec.*
- před ř. 19 *V Rp* *původně předcházel* (a již zde byl vyškrtnut) *odstavček o vývoji jako takovém — jako* jednotě změny a zachování identity.
- 1 zd. *místo* řádu *bylo v Rp* zákona
- 341, 2 *tiskneme* A v opačném *podle Rp místo* V opačném (R, SE)
- 5 *Na konci odstavce je v Rp ještě:* Stanovisko toto má velmi neurčitou noetickou základnu. *A následující odstavec navazuje:* Má-li být zpevněna, je třeba...
- 10 *Za* slovem řady. *je v Rp ještě:* Vyjdeme od té z obou řad, která je pro historické zkoumání základem, totiž od vývoje.
- 17–13 zd. *Text za závorkou v Rp zněl:* ,dále z organizace společnosti a konečně z osobnosti tvůrcovy. Je především třeba připomenout, že tyto „náhody“ jsou absolutními náhodami jen ze stanoviska oné řady, kterou v daném případě máme na zřeteli. Ze stanoviska...
- 342, 7 *tiskneme* společenská (ed.) *místo* společenské (SE)
- Podobně ř. 11
- 14 *tiskneme* ovšem (podle R) *místo* všem (SE)
- 16 *místo* členem společenského *bylo v Rp* členem kolektiva, tedy společenského
- 11 zd. *místo* zdrojem a nositelem *bylo v Rp* jen nositelem

- 344, 6 *tiskneme* naprostou náhodou (*podle R*), *v SE* mylným výkladem *vpisku pouze* naprostou; *v Rp jen*: zdá se nejryzejší náhodou
- 22 *tiskneme* veršového systému *místo* verše (*SE*); *v R stálo* veršového, *druhé slovo doplňujeme*
- 345, 22 zd. *tiskneme* vybíhající (*SE*) *místo* vybíhající (*R*)
- 8 zd. *tiskneme* zážitku (*podle R*) *místo* zážitků (*SE*)
- 346, 3 zd. *tiskneme* dochází (*ed.*) *místo* se projevuje (*R, SE*)
- 349, 19 *tiskneme* byly do té míry (*podle R*) *místo* byly by... (*SE*)
- 2 zd. *tiskneme* různých (*ed.*) *místo* různého (*SE*); *v R je zkratka* růz.
- 350, 2–3 *tiskneme* v přímém spojení (*podle R*) *místo* přímo určena v přímém spojení (*SE, kde alternationí doplnění byla mylně pochopena jako souřadná*)
- 6 *tiskneme* básníkově *místo* básníka (*SE*); *v R je zkratka* básník.
- 19–18 zd. *tiskneme* mohla být vykonána *místo* mohl být vykonán (*SE*); *v R je* mohl být vykonána
- 7 zd. *tiskneme* několika (*podle R*) *místo* z několika (*SE*)
- 351, 10 *tiskneme* prosvitne (*podle R*) *místo* pronikne (*SE*)
- 10 zd. *tiskneme* mělo (*podle R*) *místo* musilo (*Rp, SE*)
- 352, 2 zd. *Před poslední větou v Rp neúplná věta*: Tak např. Neruda — (viz *Sociol. bás. jaz.*)

Při vnímání díla vystupuje do popředí sám percepční akt v své celistvosti. V dojmu jednoty, který je jím vyvoláván, dochází ke znakovému zprostředkování mezi individuem původce a vnímatele. Co je takto zprostředkováno, je hypotetický tvůrčí subjekt, který se nekryje s psychofyzickou osobností umělcovou. Osobnost autorova je odraz či projekce struktury díla do mysli vnímatele. — Psychofyzická osobnost umělce je svazek dispozic vrozených i získaných, z nichž nejzávažnější jsou ty, které představují přirozenou jednotu jeho osobnosti, v podstatě ahistorickou. Právě v tom se jeví osobnost, charakterizovaná tendencí k jedinečnosti, nutným protikladem imanentního vývoje každé kulturní řady. Osobnost je méně předurčena historickými předpoklady, a tím více povolána k volbě mezi nabízejícími se i dosud neobjevenými možnostmi. Tvoří průsečík, v němž se protínají všechny vnější vlivy. Antinomie literatura versus osobnost je nejzákladnější a také nejsložitější. Historie básnictví je boj setrvačnosti básnické struktury s násilnými zásahy osobnosti; biografie básníka líčí jeho zápas s touž setrvačností. Kauzální pojmá-

ní vývoje nepostačuje. Imanentní vývojová linie je vždy otevřena náhodě: individu. I o jeho zařazení lze ovšem usilovat (psychologickým popisem, typologickým zařazením, genezí básnickovy osobnosti). Podstatné je však uplatnění jeho jedinečnosti (jež sama může být pojata dynamicky, ne jako ustrnulý útvar) v literatuře jakožto dění.

Záměrnost a nezáměrnost v umění (s. 353)

(Macek č. 495)

Je zachován strojopis (částečně rukopis) z r. 1943 s četnými škrtky a opravami, jimiž byl text měněn jednak v době blízké svému vzniku, jednak při přípravě do tisku ve *Studiích z estetiky (SE)*. Stejně jako *SE* přijímáme text po všech úpravách, přičemž pomocí rukopisu opravujeme drobné omyly. Níže zaznamenáváme závažnější rozdíly našeho otisku oproti *SE* a nadto otiskujeme obsahově významná místa, jež byla v původním rukopisu vyškrtuta, apod.

- s. 353, ř. 8 *tiskneme* shledáváme (*R*) *místo* shledáme (*SE*)
- 357, 1 *tiskneme* hermou (*R*) *místo* helmou (*SE*)
- 358, (pozn. 5) 10 zd. *tiskneme* skupinu (*ed.*) *místo* skupiny (*R, SE*)
- 359, 14 *tiskneme* sdělovací jazykový projev (*R*) *místo* jazykový projev (*SE*)
- 362, 13–14 zd. *tiskneme* mimo záměr — to (*R*) *místo* mimo. To (*SE*)
- 22 *Odstavec měl ještě následující — ve strojopisu škrtnuté — pokračování:*

Může se ovšem záměrnost, pocítovaná v díle, také plně objektivovat a tím zdánlivě přijímat ráz stability: takové objektivace záměrnosti jsou jednak individuální řád, jež vnímatel z díla vycítuje promítaje jej do záměru autorova (podle toho, jaký řád vnímatel do díla promítá, bývá i dílo kritizováno a autor tak může být obviňován i ze „zpronevěření sobě samému“), jednak obecně závazná norma. Leč i tyto objektivace, právě proto, že se uplatňují jen při konfrontaci s konkrétním záměrem určitého díla, stávají se při ní energiemi: shody i neshody díla s nimi působí jako dynamická napětí; již sama jejich aplikace (popř. i konstrukce, jak je tomu při

- individuálním řádu promítaném do jistého díla) je projevem aktivity vnímatelovy.
- 363, 6 zd. *tiskneme* původcem (*ed. podle souvislosti*) místo vnímatelem (*lapsus calami R, SE*)
- 3 zd. *tiskneme* privátní (*R*) místo pozitivní (*SE*)
- 364, 2 *tiskneme* otázky (*ed.*) místo otázka (*R, SE*)
- 5 *Místo tohoto — perem později připsaného — odstavce* (Stojí nám...vyloučit.) *byl ve strojopisu původně následující, nyní škrtnutý text:*
- Již v úvodě jsme poukázali k tomu, že dokud na záměrnost nazíráme ze stanoviska umělce, jeví se nám „nezáměrným“ vše, co svým původem netkví ve vědomé vůli umělcově. Také jsme se však již zmínili o obtížích takového řešení: je i podvědomá záměrnost. Dodejme ještě, že v hotovém díle bývá — bez přímých svědectví — nesmírně nesnadné, ba nemožné rozlišit záměrnost vědomou od podvědomé: mnohdy týž umělecký postup mohl být v různých fázích tvoření postupně záměrný i nezáměrný atd. Protiklad záměrnosti a nezáměrnosti sám však není těmito obtížemi nikterak odstraněn ze zorného pole vědeckého zkoumání. Vnímatel, i když mu není nic známo o psychice původce vnímaného díla, ba když k ní ani neobrací zřetel, spontánně pojímá některé rysy díla jako záměrné, jiné jako nezáměrné: jinými slovy: dílo na něho působí i jako znak i jako bezprostřední životní fakt.
- Jaký je však rozdíl mezi touto dvojí stránkou pojímání uměleckého díla? Je opravdu v našem poměru k němu obsažena nutná nějaká dvojitost? Nemáme se prostě spokojit tím, že bychom na nezáměrnost pohlíželi jen jako na záležitost psychologie umělce a dílo samo prohlásili za výtvar jen a jen záměrný? *Na tento text pak přímo, bez odstavce navazovalo pokračování studie* (Pojetí uměleckého díla...)
- 11 *tiskneme* které se nezáměrnost (*R*) místo které se záměrnost (*SE*)
- 10 zd. *Za slovem* dynamičnosti *ve strojopisu škrtnuto:*
Jak důležitá úloha připadla pojmu deformace ve vě-

- decké estetiky směru zvaného novoformalistickým, je obecně známo z minulosti zcela nedávné; sami jsme pracovali s tímto pojmem v pracích, které na stanovisku formalistickém stály.
- 366, 20 zd. *Následující konec odstavce* (Toto „stržení“... skutečností.) *byl do strojopisu dodatečně vepsán rukou, a to místo následujícího škrtnutého textu:*
- Je-li již řeč o divadle, nelze nepřipomenout, že tuto nutnou polaritu uměleckého vnímání velmi zřetelně vystihl již Aristoteles na onom místě své *Poetiky*, kde pojednává o katarzi. Praví se tam, že „tragédie jest napodobení děje vážného..., napodobení, jež soustrastí a strachem působí očištění takových vášní“ (překl. Grohův, 1929, s. 17). Je celá literatura o tomto místě *Poetiky* a mnoho bylo podniknuto pokusů o jeho výklad; budiž nám v souvislosti této studie dovoleno poznamenat, že podle našeho názoru je zde výrazy „strast“ a „strach“ z jedné strany i výrazem „očista“ ze strany druhé zdůrazněna nutnost současného působení záměrnosti i nezáměrnosti při vnímání uměleckého díla; podmínky pro tuto polaritu musí ovšem být dány — potenciálně a aspoň zčásti — již v díle samém. A to, jak ještě podrobněji uvidíme, [platí, *ed.*] o umění veškerém. Prozatím šlo nám jen o to, abychom si uvědomili, že vedle otázek záměrnosti, tak zřetelně objasněných a probraných zkoumáním posledních let, musí teorie umění věnovat pozornost i způsobu, jakým se ve vnímání uměleckého díla i v díle samém uplatňuje prvek nezáměrnosti.
- 8 zd. *Věta končící zde ...nikterak nezáměrné ve strojopisu pokračovala textem, později škrtnutým:*
, musíme však dodat, že výsledky podvědomých duševních pochodů mohou jednou být ve shodě s normou, ať individuální, nebo obecnou, kterou se výstavba díla řídí, jindy naopak v rozporu: v prvním případě budou se jevit zákonitými (a nejvýš jen autor bude si moci dodatečně uvědomit jejich „nahodilý“ vznik), v druhém se budou jevit odchylnou buď nahodilou nebo i úmyslnou (o tom, nastane-li

- to či ono, rozhodne pro vnímatele jejich poměr k celku díla). Nelze tedy o záměrnosti či nezáměrnosti podvědomých prvků tvoření říci nic určitého a obecně platného, pokud na ně nazíráme ze stanoviska autorova.
- 367, 3 *tiskneme* mnohdy vědomá (*R* po škrtu) místo mnohdy zcela vědomá (*SE*)
- 6 *Od* K nezáměrnosti nevědomí... až do konce odstavce jde o rukou psaný text, dodatečně vložený do strojopisu.
- 6 *tiskneme* sluší (*R*) místo stačí (*SE*)
- 368, 8 *Odstavec ještě pokračoval větou, později škrtnutou:*
Není také jisté nedůležité, aby záměrnost ze stanoviska původce byla vědecky sledována, jde-li o genezi díla. Dále ještě, kromě s přímým navázáním na další odstavce.
- 370, 10 *Ke slovu kaz byla původně připojena poznámka pod čarou:*
Zjev, že nezáměrnost nově vzniklého díla je diváky cítěna jako úhona, je v dějinách umění velmi častý: každé dílo, které nějakým způsobem porušuje dosavadní umělecké konvence, jež vnímatelům srostly se samotnou představou umění a s pocitem umělecké záměrnosti, bývá odsuzováno, přičemž argumenty velmi často bývají vyvozovány z pojmu nezáměrná: umělec učinil tak, poněvadž lépe udělat nedovedl, umělec pracoval nedbale, umělec není duševně normální atd.; hledá-li se v tom, co diváka dráždí, záměr, je umělec obviňován ze záměrů mimouměleckých, které, promítnuty do umění, působí ovšem rovněž jako porušení vlastního záměru, tedy ze stanoviska vnímatelova jako *umělecká* nezáměrnost — v takových případech bývá umělec obviňován, že dělá schválně, aby na sebe upozornil, že si tropí z publika žerty atp. Je ovšem zajímavé, že takováto vyzývavá nezáměrnost nevadí tomu, aby dílo hluboce působilo; časem pak, když zapůsobí návyk, stává se dokonce to, co původně působilo jako nezáměrné, součástí konvence a tedy i záměrnosti.

- 372, 13 *tiskneme* her (*R*) místo děl (*SE*)
- 375, 8 *tiskneme* které (*R*) místo která (*SE*)
- 376, 10 zd. *tiskneme* nezáměrnou (*ed.*) místo nezáměrným (*R, SE*)
- 379, 11 *tiskneme* co se jeví (*ed.*) místo se jeví (*R; SE* mylně co se jevílo)
- 12 zd. *tiskneme* pro autora (*R*) místo generaci (*SE* nepochopením škrtu)
- 19 *tiskneme* úkolem umění je (*R*) místo úkolem je (*SE*)
- 380, 16 *Před* citátem z Paulhana ilustrován předchozí odkaz též dvěma citáty z K. Langeho; později vyškrtnuto. Též na konci odstavce, v případě Paulhanově, byl původně v rukopisu jeden citát navíc.
- 9 zd. *tiskneme* taktó pozorovat (*R*) místo pozorovat (*SE*)
- 381, 14 *Těž* z Witaseka připojen původně ještě jeden citát.
- 383, 3 *Na konci odstavce ještě* cložena věta, původně škrtnutá: Umění potřebuje k svému působení dojmů částečné nezáměrnosti a vývoj dosahuje jí leckdy i složitými cestami: nezáměrnost „racionální“, např. komplikace barokního prostoru (Frey), významová nesjednocenost tématu zdánlivá (symbolismus).
- 385, 19 *tiskneme* umělým (*R*) místo uměleckým (*SE*)
- 386, 2 *tiskneme* je snad odstraněno (*R*) místo je odstraněno (*SE*)
- 387, 16 zd. *tiskneme* žádná (*SE*) místo nijaká (*R*)

Důsledným domýšlením záměrné povahy estetického znaku dospíval Mukařovský k potřebě teoretického objasnění síly, která se v aktu přijetí významovému sjednocení vzpírá. Vycházel při tom především ze své zkušenosti s moderním uměním, ale doložil potřebu přihlédnout k protikladu záměrnost/nezáměrnost také příklady z dějin umění a literatury, estetického myšlení od antiky až po současnost. Řečený protiklad byl pojímán různě, často jako záležitost umělcova chtění a naproti tomu podvědomých nebo náhodných prvků, které o výsledku jeho tvorby spolurozhodují. Pro Mukařovského se stalo rozhodujícím nikoli hledisko tvůrce, ale vnímatele, z jehož perspektivy se jeví otázka nezáměrnosti jinak. — Teprve pozornost obrácená k prvkům nezáměrnosti nás posouvá tam, kde se pro nás něco estetickým znakem teprve může stát. Jakkoli relativní a pomíjivé je vždy takové rozlišení, uchovává v sobě předpoklad stálého napětí, oscilace mezi přijetím díla jako znaku a ne-znaku. Umělecké dílo chápáno jen jako znak je ochuzováno o své přímé včlenění do

skutečnosti. Není jen znakem, ale i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka. Právě jakožto věc je schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského. Jako znak apeluje naopak především na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněné. Umělecké dílo je tedy věcí i znakem. Vnitřní sjednocenost daná záměrností tvoří pevnou osu, kolem které se mohou nakupit asociované představy a city. Ve své významové neusměrňenosti může dílo vejít ve styk i s tím, co je vlastní jen vnímatelem samému, může zasahovat a obměňovat jeho celý osobní vztah ke skutečnosti. — Prvky nezáměrnosti se ve vyvolaném dojmu z díla dostávají nejednou do rozporu s city estetické libosti, nejsou však esteticky indiferentní. Zvyšují naléhavost výzvy ke sjednocení a přispívají zároveň k tomu, že je umělecké dílo pocíťováno jako záležitost životního dosahu. — Z tohoto hlediska, s podstatně větším důrazem na aktivitu vnímatele, je ve studii vyložen též ústřední pojem záměrnosti, sémantické gesto.

K dnešnímu stavu teorie divadla (s. 391)

(Macek č. 160, 495)

První otisk v *Programu D 41* má podtitul: (*Text přednášky v Kruhu přátel D 41*). Bez dalších autorských zásahů. Textu v *Programu D 41* (dále: Č) užíváme k opravě drobných omylů ve *Studiích z estetiky*.

- s. 393, ř. 5 *tiskneme* teoretikův (Č) místo teoretický (SE)
 8 zd. *tiskneme* nedořešená (ed.) místo nedořešení (Č, SE)
 8 zd. *tiskneme* opouštěna (Č) místo opuštěna (SE)
 395, 11 zd. *tiskneme* buduje (Č) místo bojuje o (SE)
 396, 9 zd. *tiskneme* vystřídávají (Č) místo vystřídají (SE)
 397, 21 *tiskneme* vyvoláváno (Č) místo vyvoláno (SE)
 399, 6 *tiskneme* i hranice (Č) místo v hranici (SE)
 401, 14 *tiskneme* přednesu i hry (Č) místo i přednesu hry (SE)
 405, 19 zd. *tiskneme* nástupu (Č) místo nástupů (SE)

Mukařovského stati věnované specifické problematice divadla ukazují nejednou k obecným estetickým východiskům. Divadelní výkon jej jako teoretika zaujal mnohonásobnou složitostí své výstavby a možností dynamického vyvažování všech složek. Divadlo je přes hmotnou hmatatelnost svých prostředků především nehmotná struktura, souhra sil, podléhajících se na divadelním představení. Spolupůsobící silou divadelního výkonu je i divák, jeho vtažení do hry. — Divadlo je souhrn několika umění, jež v něm splývají v novou jednotu. Každá jeho složka může být dále rozrůzněna (například v hereckém zjevu hlas, mimika, gestikulace, po-

hyb, kostým) a každá z těch složek může mít sama o sobě i ve svazku s jinými složkami několikerou funkci. Podstatou divadla je podle Mukařovského proměnlivé pásmo přeskupujících se vztahů, stále navazované napětí, které se liší od napětí dějového. — Podrobněji jsou pojednány čtyři základní složky divadla: dramatický text, dramatický prostor, herec a publikum. V závěru stati je výstavba jevištního díla definována jako struktura udržovaná v pohybu mnoha činnými protiklady mezi složkami, nepřipoutaná žádnou z nich jednoznačně k životní skutečnosti, znameňující však pro diváka obrazně celou jeho skutečnost.

K jevištnímu dialogu (s. 407)

(Macek č. 112, 157)

První zveřejnění v *Programu D 37* mělo název *O jevištním dialogu*, do dnešní podoby změněn už v 1. vyd. *Kapitol z české poetiky* 1. Jiné změny jen v bezvýznamných detailech. Tiskneme podle obou vyd. *Kapitol*.

Moderní jevištní dílo je mimořádně složitá struktura s proměňující se dominantou a s otevřenými hranicemi svého vymezení. Složkou, která ji nejvíce sjednocuje, je jevištní dialog. V něm je o jednoho účastníka navíc, je jím publikum. Právě jeho přítomnost odlišuje jevištní dialog od běžného hovoru. Významově zvrstvená významová hra probíhající na jevišti se dotýká životních hodnot přítomných diváků, působí na ně. Svobodný jevištní dialog není podřízen dějovému napětí, slouží nepřetržitě hře významových zvrátů.

Jevištní řeč v avantgardním divadle (s. 411)

(Macek č. 495)

Poprvé tiskem až ve *Studiích z estetiky*. Vycházíme ze stejného strojopisu jako SE. Nadpis je v něm dodatečně připsán s poznámkou: *květen 1937 Konf. avantgardních divadelníků v Praze*. Nevelké rozdíly našeho textu oproti SE (opravy apod.) není třeba zaznamenávat. Na s. 421, ř. 15 vracíme do textu bližší určení uváděných dvou inscenací: *v D 37* (autor v strojopisu přeškrtnl).

Avantgardní divadlo počítá s vlastními uměleckými úkoly, s vlastní technikou i s vlastním publikem. Jevištní řeč je v avantgardním umění postavena na roveň s ostatními složkami, neslouží jen charakteristice dramatické osoby jako v divadle realistickém. Všechny složky (řeč, gesto, pohyb, světlo, hudba, film) působí do značné míry samostatně, jejich kompoziční schémata se mohou krýt i rozcházet, protínat nebo probíhat souběžně. Rozlišení na „obsah“ a „formu“ zde postrádá opodstatnění:

všechno je zároveň obojím. Jinak je pocitován i protiklad mezi svěbytností a služebností divadla. I jeho výboje směřují k tomu, aby se staly předobrazem nového uspořádání skutečnosti. — Jevištní dialog je v avantgardním divadle pojat jako mnohonásobně přerušovaná řeč navazující kontakty nejen mezi jednajícími osobami, ale i s mimojazykovými situacemi diváka. Je charakterizována jako nepřetržitý dialog, nespoutaný určitým cílem a nepodřízený ději, pokračující v divákovi i potom, když opustí divadlo. (Pozoruhodná je souvislost mezi Mukařovského představou „nepřetržitého dialogu“ a „nekonečného vypravování“, jehož fenoménem se autor zabýval například v rozboru Vančurovy prózy!) V charakteristických znacích avantgardního divadla, v daném případě v „osvobozeném dialogu“, který nespěchá k vytčenému cíli, rozpoznává Mukařovský možnost účinnějšího působení na diváka a jeho životní zkušenost. Jevištní řeč avantgardního divadla, uvolněná po významové i zvukové stránce, nesměřuje k anarchii, ale k novému, dynamičtějšímu řádu.

K umělecké situaci dnešního českého divadla (s. 415)

(Macek č. 192, 495)

Tiskneme podle *Studii z estetiky* s drobnými opravami podle prvního otisku v časopise *Otázky divadla a filmu* (Č). Tento otisk byl provázen poznámkou: (*Psáno pro Ročenku Národního divadla 1945*). Macek uvádí tuto publikaci jako: *Jaro Národního divadla v Praze 1945*; vyšla i s Mukařovského statí r. 1946.

- s. 416, ř. 14 zd. *tiskneme domýšlení (Č) místo domyšlení (SE)*
 417, 2 zd. *tiskneme dnešní stav (Č) místo stav (SE)*
 419, 13 *tiskneme Vyprostil-li (Č) místo Vyprostí-li (SE)*
 421, 7 zd. *tiskneme tradici (ed.) místo tradicí (Č, SE)*
 422, 2 zd. *tiskneme z nejistoty (Č) místo z nejistot (SE)*
 424, 1 *tiskneme přechodně, na okamžik, (Č) místo přechodně, (SE)*

České divadlo se po druhé světové válce jeví jako rozrušená struktura. Mukařovského statí analyzuje kořeny tohoto stavu v minulosti, v divadle oficiálním i avantgardním. Krystalizační osu divadelního tvoření nachází v herci. Od něho musí vyjít úsilí o nové scelení divadelní struktury. Ovšem jde o takové scelení, při němž se nevytratí objevy moderního experimentálního divadla. Na příkladě potřebné souvztažnosti slova a gesta ukazuje, jak různě může být takové scelení poято: jako automatický soulad, který ztrácí účinnost, nebo jako sjednocení pocitované jako proces, v němž působí soulad i rozpor.

O recitačním umění (s. 428)

(Macek č. 204, 157)

Časopisecký text z *Programu D 47* byl prakticky beze změn převzat do 1. dílu *Kapitol z české poetiky* (2. vyd.) a do *Studii z poetiky*, jejichž editor dovedl do konce drobná zlepšení interpunkce apod., započatá už v *Kapitolách*. Jen v časopise však najdeme pokračování posledního odstavce studie, které k obecné úvaze připojuje příklad aktuálního uměleckého výkonu; autor totiž už v prvním knižním otisku vypustil následující řádky:

Jsou náznaky toho, že toto sebeuvědomění recitačního umění počíná; některé z nedávných recitačních večerů v D 47, např. večer sovětské poezie, vracejí se od sborové recitace k recitaci individuální, aniž však sahají k technice „komorního“ přednesu, usilujícího o zvukovou „hudebnost“ a vyhýbajícího se dynamické významové interpretaci recitovaného díla. Je v těchto pokusech opět odvaha využít rovnoměrně celého bohatství hlasových složek a jejího [sic!] pohybu; buduje se na zkušenostech, získaných při recitaci sborové; vyhledává se zřejmě hlubší významové působení než jen náladové a předpokládá se širší sociální rezonance, než jakou poskytuje kruh zasvěcenců. Lze doufat, že od těchto náběhů povede cesta k systematickému přebudování recitace v základu i v podrobnostech. Nadhození — daleko spíše než rozřešení — některých zásadních otázek, k tomuto přebudování směřujících, bylo tématem naší studie.

Statí byla po letech znovu publikována ve sborníku *Slyšet se navzájem* (Praha: Orbis) 1966, který redigoval Vladimír Justl. K tomuto přetisku připojil autor *Dovětek z roku 1966*, který za studii otiskujeme i my.

Podobně jako v předchozí studii uvažuje Mukařovský o proměnách konkrétního uměleckého oboru v rámci nově se tvořící struktury kultury po druhé světové válce. Činí tak ještě zcela organicky, jde mu o rovnováhu mezi vnitřními a vnějšími činiteli proměn. Proto vychází z integrální analýzy principů strukturálních vztahů mezi složkami recitace. Otázky klade podobně jako ve svém předstrukturalistickém i strukturalistickém období: jde o předurčenost/volnost recitačního výkonu ve vztahu k tomu, co je dáno textem díla. — Také *Dovětek* je svědectvím autorových nepřerušovaných kontaktů s vývojem; je tu citlivě postřehnuto nové stadium recitačního umění v letech šedesátých, pro něž je příznačné individuální odstínění a překonání patosu bez návratu k tradičnímu komornímu přednesu.

K estetice filmu (s. 442)

(Macek č. 55, 495)

Časopisecky otiskáno r. 1933, knižně až ve *Studiích z estetiky*. Rozdíly obou otisků jsou nepatrné.

Méně zřetelná než v uměleckých družích s ustálenou tradicí je ve filmu druhová norma — a tedy též její tvůrčí porušování. Estetika filmu se musí blíže zajímat o povahu svého materiálu a o způsoby, jimiž se film zmocňuje skutečnosti. Mukařovského stať je věnována noetice filmového prostoru. — Filmový prostor se odlišuje od prostoru divadelního. Pohyb je v něm promítán na dvourozměrnou plochu, do iluzivního prostoru. Filmový prostor je dán především technikou záběru. Při jeho změnách vzniká iluze přemístování diváka samého. Využívání záběru vzdaluje film od oživeného obrazu. Značnou roli hraje technika dynamického detailu, umožňující nejen nezvyklé přiblížení věcí, ale též divákovu vědomí prostoru mimo obraz. Zvukový film obohatil tuto možnost o povědomí prostoru mezi obrazem a zvukem. — Prostor ve filmu je dán sledem částečných záběrů, jenž se podobá sukcesivnímu rozvíjení významu věty. Významový ráz filmového prostoru má blíže k prostoru v básnictví než v divadle. S epickým básnictvím sblížuje film důraz položený na detail, možnost panoramatického záběru a plynulý přechod od záběru k záběru. — Podrobněji je vyložena proměnlivost filmového prostoru a její postupy (změny dějiště skokem, přesunem, překlenutím, postupy zaclonění a prolnutí). Přechody od dějiště k dějišti stupňují dynamiku filmu. — Významem je ve filmu prostor i děj, který bývá, ale nemusí být jednoznačně nadřazenou složkou. Mezi dějovou motivací a dynamizací filmového prostoru se nabízí celá stupnice možností.

Čas ve filmu (s. 461)

(Macek č. 495)

Tištěno až ve *Studiích z estetiky* podle starého strojopisu. Na základě spojení se studií Romana Jakobsona, kterou JM cituje, můžeme doplnit a opravit údaje SE: studie byla psána pro nerealizovaný sborník *Předpoklady českého filmu*, a to už v roce 1933. — Zde otiskujeme z téhož strojopisu jako SE. Rozdíly našeho otisku oproti SE:

s. 456, ř. 20 *tiskneme* drama a epika (*podle R*) místo drama, epika (*SE*)

457, 13 *tiskneme* v tomto sborníku Jakobson (*podle R*) místo Jakobson (*SE*)

Dějový ráz tématu, jehož podstatou je časová následnost, sblížuje film, epiku a drama. Každý z těchto uměleckých druhů však využívá času jinak.

V dramatu probíhá čas daný dějovým sledem souběžně s časem, který prožívá divák, odehrává se v jeho přítomnosti. V epice je čas, ve kterém probíhá děj, vzdálený od času, v němž ho prožívá čtenář. Film využívá svým způsobem časových možností obou umění. Také filmový obraz plyne současně s časem divákovým (jako v dramatu), nelze jej však ztotožnit s časem filmového děje. Jen zpráva o něm se odehrává v jeho přítomnosti (jako v epice). S epikou sblížuje film také schopnost resumovat děj, časový návrat má však menší možnosti než v epice. — Ve filmu se rovnoměrně uplatňuje trojí čas: plynutí děje, pohyb obrazů a čas prožívaný divákem. V epice převládá první z nich, v dramatu čas vnímajícího subjektu. „Obrazový“ čas filmu (bez příznaků časového uplývání) je příbuzný s časem lyriky.

Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu (s. 463)

(Macek č. 40, 495)

Ve srovnání s prvním, časopiseckým otiskem z r. 1931 si při zařazení do *Studií z estetiky* titul a podtitul článku vyměnily místa, což přejímáme i zde. Jinak se texty navzájem liší jen v detailech.

Stať specifikuje Chaplinův herecký výkon ve *Světlech velkoměsta* na pozadí obecnějšího výkladu hereckého zjevu. Ve struktuře hereckého zjevu se uplatňují tři komplexy složek: 1) výška hlasu a jeho melodické vlnění, síla a barva hlasu, tempo; 2) mimika, gesta, postoje; 3) pohyby těla, hercův vztah k jevištnímu prostoru. Pro Chaplina jsou rozhodující složky druhé skupiny, pojaté souhrnně jako „gesta“. Mukařovský rozlišuje u Chaplina „gesta-znaky“ a „gesta-exprese“. Pro Chaplina je charakteristické ustavičné prolínání společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními. Náhlé proměny gest nejsou v jeho filmu jen podřízenou složkou, ale strukturní dominantou.

F. X. Šalda (s. 473)

(Macek č. 113, 157)

Nejzávažnější z několika Mukařovského textů o Šaldovi byl po časopiseckém zveřejnění v roce Šaldovy smrti 1937 pojat do obou vydání *Kapitol z české poetiky 1*. Při přetisku ve *Studiích z poetiky* provedl R. Havel kontrolu citací apod., jejíž výsledky s povděkem přejímáme. Text studie se v *Kapitolách* neměnil.

Studie klade nad Šaldovým dílem otázku tvůrčí osobnosti, která prošla dlouhým vývojem a mnoha proměnami, aniž ztratila sílu realizovat v nich svou identitu. Tu nemůžeme právě u Šaldy pojímat staticky. Mukařovský ji hledá v polaritě jeho osobnosti, ve stále jinak oživujícím

protikladu mezi Šaldovým individualismem a směřováním k nadosobní hodnotě, transcendující jednotlivcovu proměnlivost. Nadindividuální platnost jedinečného výtvaru je nejvyšší možností vyrovnání takového rozporu. — Genetický výklad vnitřního protikladu Šaldovy osobnosti se zastavuje u raného vlivu Masarykova realismu a u individualismu generace devadesátých let. Specifikuje Šaldovu příslušnost k němu. — Protiklad mezi individuem a nadosobní hodnotou zůstával pro Šaldu otevřený. Jako k pomyslné ose lze k němu vztáhnout též vnější bohaté vlivy a podněty, které si Šalda přisvojoval po svém (Hennequin, Ruskin, Emerson, Croce, Dilthey aj.). Rozhodující pro něho zůstával přímý styk s materiálem, spojený s mimořádnou schopností rozlišování. To platí stejně o Šaldovi kritikovi jako o literárním historikovi a estetikovi. Umělecké dílo jeví se mu harmonií, která však má cenu jen potud, pokud překonává disonance a rozpory. Jeho pojetí dialektické dramatickosti uměleckého tvaru se v nejednom ohledu přiblížilo pozdějšímu strukturalismu (k němuž Šalda sám zaujal kladný postoj). Rozcházel se s ním ve výchozím předpokladu převahy individua nad objektivní podmíněností umělecké tvorby, ale i v tomto směru bychom našli ve vývoji Šaldových názorů na jedné straně a vývojem strukturalismu na straně druhé styčné body. Pojetí osobnosti jako činitele objektivního dění a jako zdroje jedinečných a v tom i obecně lidsky platných hodnot se zde setkávají.

Otakar Zich (s. 493)
(Macek č. 73, 495)

Dvoudílná stať vznikla z nekrologu uveřejněného v univerzitní ročence (I; 1935) a z dotud nezveřejněného strojopisu projevu na slavnosti věnované Zichově památce (II), a to až ve *Studiích z estetiky*. Oba texty byly pro knižní vydání upraveny, o obsahově relevantních změnách viz níže. V našem otisku se řídíme zněním SE.

s. 496 *První část pokračuje ještě v ročence* Univerzita Karlova v roce 1933–1934 *takto*:
V posmrtném článku o svém učiteli O. Hostinském napsal kdysi Zich: „Odešel — zanechal zde však své dílo, nevelké sice počtem a rozsahem knih, ale velké hloubkou myšlenek a podnětů. Zanechal nám zde vzor geniálního učence a velikého člověka, kterého těžko sice dosáhnouti, ale tím více nutno následovati.“ Bud' čest památce Otakara Zicha, učitele, učence i člověka!

497, 19 zd. *Za ...povrch věcí je ve strojopisu škrtnuta věta:*

Vzpomínám soukromého rozhovoru, v kterém Zich s nenapodobitelnou skromnou hrdostí pravil: „Domnívám se, že dovedu myslet o věcech umění.“

15 zd. *Tiskneme* Estetice dramatického umění (ed.) místo Teorii dramatu (*strojopis, SE*)

500 *Za zformulovaným textem následuje ve strojopisu ještě odstavec heslovitě konkretizující oblasti, jimiž se O. Zich vědecky zabýval.*

V jednotlivých vědách o umění (v hudební vědě, v teorii dramatu a v poetice) spojoval Otakar Zich empirismus svého učitele Otakara Hostinského s noetikou umění. Zkoumal specifické možnosti dané materiálem toho kterého uměleckého druhu vytvářet dílo jako dynamický celek, který vypovídá nejen o psychologii svého tvůrce, ale též o svých nadindividuálních významech. Zichův zájem směřoval už v rané práci o estetickém vnímání hudby od psychologie tvůrce k psychologii vnímání. Zich zde nově využil pojmu „významová představa“. Mířil potom stále určitěji od estetiky psychologické k estetice strukturální, kterou svým způsobem předjímal. V *Estetice dramatického umění* uvažoval například o dramatickém prostoru jako o jednotce významové, o herci jako projevu sémantické energie. Pro poetiku měly zásadní význam Zichovy práce o rytmické řadě jako celku nebo pojednání *O typech básnických*, připomínající (bez závislosti na nich) snahy ruských formalistů.

K českému překladu Šklovského *Teorie prózy* (s. 501)
(Macek č. 62 a 157)

Úvahu o souboru studií vydaném r. 1933 v českém překladu Bohumila Mathesia pokládal JM za významný fakt svého metodologického hledání, často se na ni odvolával a zařadil ji do obou vydání 1. dílu *Kapitol z české poetiky*. Kromě věty, jež v časopise zakončovala celý článek a v knižních otiscích byla vypuštěna, se text neměnil. Tato věta:

s. 508 Formalismus nenáleží ani dnes minulosti, neboť strukturalismus je důsledné domyšlení jeho základního principu.

Český překlad Šklovského *Teorie prózy* vyšel a působil v jiném kulturním kontextu, než z jakého autorovy myšlenky původně vzešly. Šklovskij byl výrazným představitelem ruského formalismu, jehož zásluhou se (už před koncem první světové války) obrátila pozornost literární vědy plně

ke specifičnosti zkoumaného předmětu. Překlad Šklovského programově vyhrocené a vůči tradičnímu obsahovému pojetí literatury provokativně formulované *Teorie prózy* mohl v našich poměrech posílit souběžné směřování, které vycházelo z domácích zdrojů, z linie přepodstatněného herbartovského formalismu (Hostinský, Zich) a vyústilo (za přispění iniciativních podnětů ruského formalismu) do sémiologicky orientovaného strukturalismu. Mukařovského stať orientovala českého čtenáře k podstatnému a trvalému přínosu Šklovského knihy: proti jednostrannému zdůraznění „obsahu“ musela být postavena radikální antiteze zdůrazňující „formu“. Teprve potom bylo možné plodně uvažovat o syntéze obou hledisek: o tom, že v díle je vše „formou“ i „obsahem“, jinou Mukařovského formulací řečeno, že „každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu“.

EDIČNÍ POZNÁMKA

Vybrané studie Jana Mukařovského, pocházející z většího časového rozmezí, nejsou pravopisně zcela jednotné. Podle *Pravidel českého pravopisu* z roku 1993 sjednocujeme psaní slov přejatých (např. *antiteze, doktrína, kritérium, kostým, lingvistika, ortodoxní, pasivní, schéma, syntéza, téma* — m. *antithese, doktrina, kriterium, kostym, linguistika, orthodoxní, pasivní, schema, synthesisa, thema*). *S* v přejatých slovech upravujeme na *z* (např. *analýza, dezorientovat, filozofie, kauzalita, krize, poezie, univerzita, pauza, próza, rezonance*), přičemž důsledně zachováváme příponu *-ismus* a upřednostňujeme *s* ve slovech *disertace, renesance, režisér* atd. Podle současných *Pravidel* upravujeme psaní předložek *s, se* — *z, ze* (např. *z jedné strany, z druhé strany, ze zřetele*) a spřežek (např. *koneckonců, bezesporu, načase, pokaždé, zčásti*).

Výjimečně rozkolísanou kvantitu sjednocujeme podle dnešního pravopisu (např. u slovu typu *přemístovat, umísťoval*).

Hláskovou ani tvarovou podobu slov neměníme.

Pokud Mukařovský vkládal do citací své komentáře nebo vysvětlivky, ohraničili jsme je hranatými závorkami. Vynechávky, které Mukařovský učinil v citacích, vyznačujeme pomocí [...].

Autorovu interpunkci většinou respektujeme. Čárky odstraňujeme tak, aby nedošlo ke změně významu, např. u infinitivních vazeb nebo před spojkou *a* ve vztahu jednoznačně slučovacím atd. Čárky doplňujeme zejména u vět vedlejších, vsuvek a tam, kde je text nepřehledný.

Římské číslice označující století, ročníky časopisů apod. nahrazujeme arabskými.

Zavádíme jednotné psaní běžných zkratk: *např.*, *popř.*, *srov.*, *tj.*, *tzv.*, *s.* (= strana) a další. Rozepisujeme zkratky *čl.* na *článek*, *kapit.* na *kapitola* atd. Zdůrazněná slova i věty jsou v textu označeny kurzivou; kurzivy užíváme také v názvech děl, časopisů, studií a článků.

M. S.

JMENNÝ REJSTŘÍK

- | | |
|---|--|
| Aleš, M. 36 | Buben, V. 237, 239, 244 |
| Arbes, J. 268 | Buffon, G.-L. L. de 98, 230, 240,
241, 242, 245, 256, 253 |
| Aristoteles 233, 535 | Bühler, K. 21, 208, 317, 523 |
| Bab, J. 398 | Burian, E. F. 393, 394, 397, 402,
406, 407, 424 |
| Bach, A. 320 | Burian, V. 404 |
| Baldensperger, F. 347 | Burkamp 11 |
| Bally, Ch. 89 | Byron, G. G. 159 |
| Bartoš, F. 221, 226, 299, 359 | |
| Bartoš, J. 421 | Carlyle, T. 291, 340, 529 |
| Bassermann, A. 398 | Cervantes, M. de 504 |
| Baudelaire, Ch. 15, 17 | Clair, R. 445 |
| Baumgarten, A. G. 99 | Cocteau, J. 118 |
| Bäumler, A. 189 | Constans, P. 245 |
| Behaghel, O. 355 | Coquelin, E. A. H. 403 |
| Bělehrádek, J. 515 | Corneille, P. 271, 430 |
| Bezruč, P. 70, 107, 188, 261, 263,
265 | Courbet, G. 107, 140 |
| Björnson, B. 271 | Craig, E. G. 395 |
| Blahoslav, J. 231, 232, 246 | Crane, W. 115 |
| Bof, G. 449 | Croce, B. 14, 73, 227, 348, 358,
485, 544 |
| Bogatyrev, P. G. 48, 54, 97, 117,
119, 120, 320, 393, 403, 405 | Čapek, J. 87, 121, 266, 268 |
| Boileau, N. 228, 237, 241, 242,
245, 253, 369 | Čapek, K. 122, 218, 260, 266, 267,
268, 273, 292 |
| Breton, A. 125 | Čapek-Chod, K. M. 261, 262 |
| Brunetière, F. 101, 487 | Čapková, H. 266 |
| Brušák, K. 406 | Čapkové, bratři 83, 266, 405, 456 |
| Březina, O. 125, 261, 263, 269,
291, 326, 474, 477, 486, 488 | |

- Čech, S. 261, 263, 269, 272, 294, 323, 448, 449, 486
 Čechov, A. P. 401
 Čelakovský, F. L. 261, 268, 269, 270, 295, 296
 Čermáková-Sluková, A. 117
- Dalcroz 90
 Dante Alighieri 173
 De Amicis, E. 166
 Defoe, D. 52, 166
 Delacroix, H. 135
 Delluc, L. 448, 457
 Deri, M. 107
 Dessoir, M. 82, 84, 85, 109, 172, 217
 Diderot, D. 403
 Dilthey, W. 485, 544
 Dostojevskij, F. M. 133
 Drda, J. 264
 Duhamel, G. 405
 Durdák, J. 21, 25, 73, 79, 228, 234, 235, 237, 238, 292
 Durkheim, E. 119
 Durych, J. 247
 Dvořák, A. 36
 Dvořák, M. 21, 198
 Dwelshauvers, G. 355
 Dyk, V. 196
- Ejchenbaum, B. M. 268, 429, 430, 431, 433, 435
 Ejzenštejn, S. M. 91
 El Greco 196
 Emerson, R. W. 485, 544
 Engliš, K. 104
 Epstein, J. 446, 448
 Erben, K. J. 221, 225, 226, 268, 345
 Eschenbach, W. v. 299
- Fechner, G. T. 99, 167, 168, 209
 Fibich, Z. 488
 Fiedler, C. 185
- Fischer, O. 291, 474
 Flaubert, G. 121
 Freud, S. 333
 Frey, D. 537
 Friedländerová, M. J. 128
 Furtenbach, V. J. 423
- Gallotti, J. 54
 Galton, L. 315
 Giorgione 276
 Giotto 198
 Glunz, H. H. 354
 Goethe, J. W. 40, 222, 261, 271, 300, 323, 355, 356
 Gogol, N. V. 266
 Golther, W. 395
 Götz, F. 474, 478
 Gourmont, R. de 218
 Grillparzer, F. 90
 Groh, F. 535
 Guyau, J. M. 83, 84, 85, 172, 173
- Hála, B. 433
 Halas, F. 265, 433
 Hálek, V. 29, 117, 122, 188, 257, 269, 270, 271, 272, 294, 296, 297, 346, 488
 Hanka, V. 323
 Hanuš, I. J. 221
 Hartl, A. 125
 Hartmann, E. v. 497
 Havel, R. 513, 524, 543
 Havlíček Borovský, K. 29, 92, 265
 Hegel, G. W. F. 21, 402, 474
 Hennequin, E. 17, 201, 291, 477, 485, 529, 544
 Herbart, J. F. 503
 Herder, J. G. 169
 Heyduk, A. 257, 270, 296, 297, 346, 429, 430
 Hindl, E. 301, 346
 Hilar, K. H. 362, 405, 418, 421, 463
 Hirt, E. 25

- Hlaváček, K. 125, 268, 272, 329, 432
 Hněvkovský, Š. 344
 Holeček, J. 219
 Homér 124
 Honzík, K. 53, 55, 56, 57, 58, 59, 516, 517
 Honzl, J. 393, 403, 418, 419, 421, 426, 427
 Hora, J. 264
 Hostinský, O. 21, 73, 79, 94, 109, 113, 292, 358, 493, 495, 496, 497, 529, 544, 545, 546
 Hruška, J. Fr. 231
 Husserl, E. 21, 512
 Hugo, V. 245
 Hynais, V. 36, 488
 Hýsek, M. 107
- Chaplain, J. 101, 301
 Chaplin, Ch. 91, 444, 463-469, 543
 Chateaubriand, F.-R. de 69, 94, 245
 Chaucer, G. 163, 285, 314
 Chmelenský, J. K. 127, 375, 376
 Chopin, F. 134
 Christiansen, B. 21
 Chvatík, K. 512, 515, 529
- Ibsen, H. 287, 401
 Ingarden, R. 25, 302
- Jacoby, H. 315
 Jagoditsch, R. 85
 Jakobson, R. 44, 117, 118, 118, 260, 339, 340, 345, 457, 542
 Jandová, Ž. 261
 Janet, P. 355
 Jirásek, A. 272
 Jungbauer, F. 284
 Jungmann, J. 25, 200, 242, 268, 496
- Justl, V. 541
 Kalina, J. J. 271
 Kalista, Z. 193, 197, 200
 Kampelík, F. C. 238
 Kamper, J. 376, 377, 378
 Kandinskij, V. 137, 211
 Kant, I. 48, 96
 Karásek ze Lvovic, J. 171, 300
 Karcevskij, S. 319
 Karel VI. 277, 383
 Kekulé v. Stradonitz 68
 Kiesler, F. 419
 Klopstock, F. G. 305
 Kolár, J. J. 36, 268, 421
 Kollár, J. 268, 344
 Koniáš, A. 112
 Kopal, J. 237, 241, 245
 Kouřil, M. 402, 423
 Král, J. 23, 25
 Krejčí, F. 494
 Kretschmer, E. 318, 332
 Kridl, M. 25
 Kvapil, J. 287, 463
 Kvapilová, H. 268, 287, 288, 289, 403, 421
- Laichter, J. 479
 Lalo, Ch. 74, 94
 Langbehn, J. 115
 Lange, K. 133, 380, 381, 537
 Lanson, G. 370
 La Tailhède, R. de 245
 Le Corbusier 52, 54, 55, 93, 174
 Leonardo da Vinci 277, 278, 279, 288, 354
 Lessing, G. E. 36, 261, 443
 Lévi-Bruhl, L. 119
 Liebermann, M. 171
 Lisickij, El 419
 Loos, A. 93
 Ludvík Bavorský 283
 Lützeler, H. 83, 140

Macek, E. 513n.
 Mach, J. 199
 Mácha, K. H. 28, 44, 82, 112, 117, 125, 127, 129, 144, 198, 199, 204, 222, 260, 261, 262, 266, 267, 268, 272, 279, 295, 301, 311, 323, 325, 328, 339, 340, 344, 345, 346, 372, 375, 376, 377, 378, 379, 384, 486, 489
 Machar, J. S. 488
 Mallarmé, S. 101, 118, 125, 216, 253
 Mánes, J. 325
 Manet, E. 107, 475
 Mantegna, A. 371
 Maritain, J. 130, 354
 Marouzeau, J. 249
 Marty, A. 21
 Masaryk, T. G. 227, 320, 474, 476, 480, 481, 544
 Mathesius, V. 21, 545
 Matějček, A. 30
 Maupassant, G. de 442
 Maurras, Ch. 245, 246, 253
 Mauthner, F. 227
 Meillet, A. 21, 41, 239, 499
 Mejerchold, V. E. 327
 Melniková-Papoušková, N. 206, 284, 359
 Mencl, V. 276
 Michelangelo Buonarroti 163, 358
 Molière, J. B. 124, 147, 159, 163, 314, 363
 Morris, W. 115, 483
 Mrštík, V. 29, 260
 Müller-Freienfels, R. 365, 366, 498
 Muther, G. 371
 Myslbek, J. V. 36, 488
 Naumann, M. 120
 Needham, H. A. 83
 Nejedlý, V. 344
 Nejedlý, Z. 320, 497
 Němcová, B. 133, 188, 261
 Neruda, J. 36, 45, 117, 260, 261, 263, 264, 267, 269, 270, 272, 294, 296, 297, 346, 374, 375, 376, 378, 484, 486, 488
 Nerval, G. de 269
 Nezval, V. 267, 268, 271, 334, 340, 432
 Nohl, H. 354, 370
 Novák, A. 25, 127, 242, 260, 267, 387, 474, 489
 Novotný, F. 243, 353
 Olbracht, I. 262
 Oliva, V. 448, 449
 Palacký, F. 98, 236, 238, 240, 269, 295, 305, 496
 Patočka, J. 523
 Paulhan, F. 109, 133, 355, 380, 381, 537
 Pečírka, J. 198
 Perugino, P. 361
 Pešánek, Z. 189
 Petersen, J. 261
 Petr, F. 358
 Piaget, J. 181
 Picasso, P. 125, 126, 327
 Pícek, V. J. 270
 Pfeiffer, J. 25
 Platon 169, 171, 233, 353, 356
 Plicka, K. 284
 Poe, E. A. 356
 Pohorský, M. 513
 Polák, M. Z. 82, 105, 124, 129, 200, 265, 295, 344
 Potebná, A. A. 502
 Pravda, F. 387
 Pražák, V. 112
 Pražáková, K. 402
 Pudovkin, V. I. 91
 Puchmajer, A. J. 295
 Puškin, A. S. 272

Quinault, P. 370
 Racine, J. B. 271, 370, 384, 430
 Rádl, E. 491
 Raffael 124
 Raynaud, E. 245
 Rembrant van Rijn, H. 115
 Ribot, T. 355
 Richter, J. 115
 Rodin, A. 87
 Ronsard, P. de 296
 Rostand, E. 400
 Rotschild, L. 97
 Rousseau, H. 71, 367
 Rovenský, B. 356
 Rozec, R. 112
 Rubens, P. P. 124, 140
 Rubeš, F. J. 264, 265
 Ruskin, J. 115, 169, 483, 485, 485, 544
 Rutte, M. 362
 Rypka, J. 41, 356
 Sabina, K. 376
 Saint-Beuve, Ch. A. 492
 Saint-Evremond, Ch. M. 370
 Sandová, G. 365
 Saussure, F. de 21, 208, 209, 523
 Savonarola, G. 69
 Semper, G. 93, 102, 443
 Shakespeare, W. 124, 147, 159, 187, 398, 400
 Schauer, H. G. 110, 111
 Schelling, F. W. J. v. 123
 Schiller, F. 355, 356, 398
 Schlegel, F. 261
 Schlemmer, O. 419
 Schmarsow, A. 102
 Schmoranz, G. 417, 427
 Schopenhauer, A. 74
 Schücking, L. 114, 128, 362
 Sievers, E. 432
 Simeon, sv. 383
 Sládek, J. V. 271, 294, 324, 488, 489
 Slaviček, A. 326
 Smetana, B. 36, 204, 325
 Sokrates 135, 353
 Sombart, W. 110
 Sova, A. 474, 488
 Sovák, M. 433
 Squarcione, F. 371
 Spencer, H. 192
 Springer, A. 357
 Stanislavskij, K. S. 396, 398, 400, 401, 425, 426
 Stašek, A. 262
 Steibitz, F. 402
 Stendhal 17, 274, 363
 Strassburg, G. v. 299
 Studeničová, E. 284
 Světlá, K. 117, 260
 Svoboda, J. 346
 Svobodová, R. 262, 473
 Svozil, B. 529
 Swift, J. 272
 Šafařík, P. J. 268, 295, 305
 Šalda, F. X. 17, 25, 79, 83, 106, 108, 252, 262, 269, 280, 281, 291, 299, 316, 326, 374, 375, 376, 378, 473–492, 508, 543, 544
 Šeracký, F. 103
 Šimáček, M. A. 273
 Šklovskij, V. 104, 145, 272, 442, 456, 501–508, 545, 546
 Šlejhar, J. K. 273
 Šourek, K. 384
 Šrámek, F. 29
 Taine, H. 75, 280, 290
 Tarde, G. 113, 229
 Teige, K. 93, 104, 126, 128
 Theer, O. 291
 Thibaudet, A. 216
 Tille, V. 393, 396, 400, 425
 Tizian 276
 Tolstoj, L. N. 116, 272, 319, 507
 Tomíček, J. S. 375

- Trnka, F. 238
 Trubeckoj, N. S. 85
 Tyl, J. K. 196, 345, 346
 Tyňanov, J. N. 140, 344, 447, 460
 Utitz, E. 82, 87, 97,
 Vacek (Kamenický), F. J. 270
 Václavek, B. 274
 Valéry, P. 135, 136, 274, 310, 329
 Vančura, V. 222, 540
 Vasari, G. 276, 277, 358, 361, 371
 Vaugelas, C. V. de 237, 239
 Veltruský, J. 399
 Verlaine, P. 223, 339
 Vertov, D. 91, 451
 Vignole 54
 Vildrac, Ch. 405
 Vilikovský, J. 383
 Vinařický, K. 238
 Vlček, J. 112, 295
 Vodák, J. 287, 393
 Vojan, E. 396, 421, 422, 426, 427,
 463
 Vrchlická, E. 268
 Vrchlický, J. 199, 200, 263, 264,
 265, 269, 294, 323, 327, 239,
 348, 434, 435, 480, 488, 489
 Vsevolodskij-Gerngross, V. N. 434
 Vyskočil, A. 356
 Waetzold, St. 115
 Wagner, R. 394
 Walzel, O. 355
 Weinhandl, F. 380
 Wilde, O. 83, 129, 130, 134, 135
 Winckelmann, J. J. 189
 Witasek, S. 381, 537
 Wohlbehrr, Th. 137
 Závada, V. 482
 Zeyer, J. 267, 269, 294, 324, 429,
 430, 488
 Zíbrt, Č. 137
 Zich, O. 21, 25, 79, 83, 134, 292,
 364, 393, 394, 399, 401, 402,
 403, 419, 432, 444, 455, 493–
 –500, 508, 529, 544, 545, 546
 Zubatý, J. 21, 25
 Zumrová, J. 513

Jan Mukařovský

STUDIE I

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)
financovaného Ministerstvem kultury ČR
a vedeného ediční radou ve složení:
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balaštík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář
Miroslav Červenka a Milan Jankovič
Jazyková redakce Martina Sendlerová a Irena Danielová
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček
Sazba písmem Pentagramme: Host
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 4. svazek edice
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA
(ve spolupráci s Ústavem české literatury FF MU)
vydal Host – vydavatelství, s. r. o.
Kopečná 37, 602 00 Brno, tel./fax: 05/ 43 23 70 94
roku 2000 jako svou 100. publikaci
Vydání první. 556 stran
Tisk Reprocentrum Blansko
Knihařské zpracování Knih tiskárna J. Strojil Přerov

Doporučená cena 385 Kč (včetně DPH)