

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, nechávaje 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 — bedlivějšímu 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 psychických 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 nescíslné 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 šílících.“ „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)<sup>1)</sup> a výrobce podobného řemeslníkům (J. Maritain, *Art et scholastique*, 1927, s. 34)<sup>2)</sup>, 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;<sup>3)</sup> 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 schopn, ‚ars mechanica‘, od ‚moechus‘ (cizoložník). Tato ‚ars moecha‘ falšuje a znečišťuje — strhujíc je k zemi — právě umělecké dílo, stvoření boží a přírodní.“

2) „V mocně 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 takovéhoto 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.

snaží 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 nejvlastnějšimu 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 výtvaru samém — srov. např. výše uvedený výrok Platonův. Avšak obojí: podvědomo v tvoření a nezáměrnost ve výtvaru 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 umělce, 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, pojmáme 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 nejnornálnějším 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.<sup>4)</sup> Ani vztahem k subjektu nemůže tedy být zaměření uměleckého díla jednoznačně charakterizováno.<sup>5)</sup>

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) Tvrzení, 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*, dodává 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, zvěčnil 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 dlátem 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 výtvar, 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 statně 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 chváli, 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 pošla; 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 reprodukujícímu — 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 nastojení, 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 s dostatek 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 vnímatelem 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 výtvary 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 povahy dynamické: jakožto výslednice setkání divákovy zaměření 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,<sup>6)</sup> jindy je i pozitivní: nepřímým projevem aktivity divákovy 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.<sup>7)</sup> Jsou známy také případy, kdy umělec předkládá své dílo

6) „Při vši sebeúctě musí umělec počítat s některými předsudky svého publika“ (romanopisec o sobě, cit. podle Schücking, *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, dovolávají se proti němu publika budoucího (popř. i vůbec neexistujícího), srov. případ Stendhalův (budu čten kolem 1880); i tato představa však působí na umělcovu záměrnost. Vnímatelem však není jen publikum — je jím např. také objednavatel a je známo, jak velký vliv po všech stránkách vykonávali renesanční objednavatelé na tvorbu vzcházející z jejich podnětu. Případem pro sebe je lidové umění, kde hranice mezi vnímatelem 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 vnímatelé.

Záměrnost v umění může tedy být postižena v své plnosti teprve tehdy, pohlédneme-li na ni ze stanoviska vnímatelova. Nechceme ovšem, aby z tohoto tvrzení vznikl dojem, že iniciativu opravdového vnímatele považujeme za zásadně převažující nad iniciativou původcovou nebo i jen za rovnocennou s ní. Označením „vnímatel“ 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 příkladě 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 vnímatel.

Vybavením z naprosto přímé a stroze jednostranné souvislosti s původcem byla záměrnost odpsychologizována; její přiblížení ke vnímání z ní nečiní fakt psychologický, ježto vnímatel není určité individuum, ale člověk kterýkoli — to, co vnímatel vnáší do vnímaného díla při vnímání, tedy vnímatelova privátní „psychologie“, mění se od vnímatele 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 jednou tvarem: 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 zastrít 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 vnímání 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. Užijeme 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.<sup>8)</sup> 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. Procituji 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 divákovy „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 polarity 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 bázní, 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 známé 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 nesešné 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 (vnímá se v takovém případě dovídá o ní jen z přímého doznání umělcova) 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 rozhraničení 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 rozborem 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 vnímatelovo, 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 vnímatelova, 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 pocítováno jako nezáměrné. Během vnímání — ukázali jsme již — kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu *znakem* (a to znakem samoúčelným, 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 vnímatelovu, na jeho zážitky* atd. To vše ovšem, jak jsme právě zjistili, zásluhou toho, že v něm je obsažen a pocítován 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 autorry. 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 sladěné 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 nejúplněji: 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 odprýskávavý 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 účinku.

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*

*Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1935). A přece jednomu z nejodvážnějších usilovatelů o tyto ideály, objeviteli perspektivní nástrojných 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 mnohému 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 kremžskou 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, podobné 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.

Vratme 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 tradiční 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 cítění, 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 čouhají  
a mají podšvy silné,

vždyť 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 neutřelém: 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 pocíťován 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 pocíťována, 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 míti 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 též 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 oběšence

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 pocíťována 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 pocíť 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 pocíťila doba pozdější, pomáchovská, 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 pocíťován již jen jako básnický účinný kontrast; objevuje se však nezáměrnost nová — neucelenost, útržkovitost tématu, kterou současníci žijící v aktuálním ovzduší romantismu nepocíťovali 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, již 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 pocítována znovu, avšak jinak a jiná, než byla ona, kterou v *Máji* pocítovali Máchovi vrstevníci. Znovu je cítěna jako element rušivý, to ovšem znamená jen, že je pocítována 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 pocítována 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 žalární věži, má básnický účinek. Víme rovněž, čím je tento účinek vzbuzen. Nedostatkem příčinně odůvodněné souvislosti jednotlivých prvků, prudkým jejich zhuštěním, jejich překvapivou dramaturgií 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 popsané 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 příkladech 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.<sup>9)</sup> Šaldova interpretace Nerudy ukázala velmi zřetelně, jak nezáměrnost směřuje k tomu, přejít v záměrnost, jak složka ze struktury vyřaděná směřuje k tomu, aby se stala její součástí. Na dvojím postupném 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 autora (ať již šlo o nezáměrnost skutečnou nebo o nezáměrnost úmyslně pro vnímatele autorem do díla vloženou) 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 pocíťované 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 pocíťované 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 vnášenější 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 všudypřítomná 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, přeřadit 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; přihlédneme 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 myslit 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 osobité kráse, budeme myslit 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 vnímatelského, je

na druhé straně právě nejpřímější a nejbezprostřednější reakcí člověka na skutečnost. Proto při budování teorie estetična 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 víží k umělecké výstavbě díla), jež prohlašují za vlastní podstatu estetična. Pro nás je zajímavé vidět, jak i tyto teorie budující pojetí estetična 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 vnímatelova — 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 estetikové 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 „reálností“, mezi zprostředkovaným a bezprostředním jeho působením. Je ovšem třeba podrobnějšího rozboru této „reálnosti“. 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 „reálnosti“, bezprostřednosti to, co se v uměleckém díle tomuto sjednocení vzpírá, jinými slovy to, co je v něm pocíťováno 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 neusměrněností 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 dosíci pouhý znak, za jehož každým rysem by vnímatel pocíťoval záměr někoho jiného než on sám. Jeví-li se umění člověku vždy znovu novým a nebývalým, je toho hlavním původcem nezáměrnost v díle pocíťovaná. 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 nepřetržité, 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 pocíteno 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 útěk z kláštera 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 možností stálých improvizčních 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 obrazení malířském a sochařském (Šourek — tak např. i neúměrná vzájemná velikost a důraznost jednotlivých částí postavy, ba i obličejů 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 pocítována budila ve vnímатели, může být svědectvím, že dílo působilo na vnímatele živě, že bylo pocítováno jako cosi bezprostřednějšího než jen pouhý znak. K tomu, abychom toto připustili, stačí uvědomit si, že estetická libost není nikterak jediným a bezvýhradným příznakem estetična, že teprve dialektické sepětí libosti s nelibostí 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 pojímání 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 původce, tak ze stanoviska vnímatele, a *záměrnost* je proto základní, řekněme: bezpříznaký činitel dojmu, kterým umělecké dílo působí. Nezáměrnost je pocítována 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.<sup>10)</sup>

10) Těž 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 dvojíť 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 převažování 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 častokráte 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 pocíťované v uměleckém díle, ale jen tehdy, kdyby se vnímátelei jevila jako cosi nesjednotitelného s ostatní významovou výstavbou díla — náběhem k takovéto nezáměrnosti mimoestetické funkce (viděné ovšem ze stanoviska vnímátele) jsou např. v české literatuře povídky Františka Pravdy, jejichž moralizující tendenci pocíťuje 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 prostonárodních, břitký smysl pro svébytnost 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 jím 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 rozbohem 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 vší své objektivnosti, nep psychologičnosti je však sémantický rozbor schopen navázat mnohem bezprostřednější spojení s psychologickým zkoumáním než rozbor „obsahový“ nebo „formální“.

(1943)