

Dr. OTAKAR ZICH:

Estetická příprava mysli.

Duševní děj, o němž chci pojednat, mohli bychom též označiti jako navodění a percepce určitého druhu či rázu; leč možno se bez tohoto mnohoznačného slova obejít. Popíšu děj ten nejprve obecně.

Žádný z vjemů, jež se působením vnějšího předmětu nebo děje v našem vědomí objeví, není pro nás úplně nový. Každý má veliké množství předchůdců, vzpomínek uchovaných, jak říkáme, v naší paměti; představ buď s tímto vjemem téměř stejných nebo mu podobných, různou měrou a po různých stránkách. Není tedy vjem takový cizincem, nýbrž má u nás mnoho příbuzných a toto příbuzenství projeví se vzájemnými vlivy přítomného vjemu a minulých našich představ. Předpokládáme-li jen poněkud vyvinutý duševní život, shledáváme, že jsou všechny představy, které jsme kdy získali, spjaté a spořádány ve skupiny podle své mnohotvárné příbuznosti; nová představa ihned vstoupí ve styk se skupinou jí příbuznou. Tento známý asociační zákon je vyřčen takto jen obrazně, ježto mluví o existenci představ minulých, jež tedy v přítomném okamžiku v našem vědomí nejsou; ale formulace tato je srozumitelná a jednoduchá, pročť při ní prozatím zůstaneme. Řekl jsem, že působení přítomného vjemu a příbuzné skupiny minulých představ jest vzájemné. Je skutečností, že vjem může vyvolati některou z představ příbuzné skupiny, nebo i představ několik, buď v plné síle (jaké ovšem je pouhá vzpomínka schopna dosíci) nebo jen nejasně. Představy vjemem vyvolané však nikdy nezůstanou bez zpětného vlivu na tento vjem, nýbrž pozměňují jej nejrozmanitějším způsobem, obsahově i citově. Leč podivuhodné jest, že toto pozměnění vjemu minulými představami nastane i tehdy, když se tyto minulé představy nevyvolají, t. j. když si jich neuvědomíme. To je skutečnost, jež by zdánlivě svědčila o existenci představ mimo vědomí, aspoň v podvědomí.

Pozměnění vjemu po stránce obsahové týká se především toho, že některé jeho rysy či stránky jsou vlivem příbuzných představ minulých posíleny, takže jsou nám zvláště nápadny, jiné že jsou naopak potlačeny. Tím se celkový ráz vjemu značně promění. Přírodopisec, prohlížející si květinu, vidí na ní mnoho znaků, jichž si my ani nevšimneme, a naopak »nemá oči« třeba pro něžný tvar korunky a krásu barevných přechodů v jejím nitru, což my snad jedině na květu vidíme. Po druhé bývá vjem vlivem minulých představ doplňován; zhusta si ani neuvědomíme, že tyto doplňky jsou náš přídavek, nýbrž považujeme je za součást vjemu. Huděbník, naslouchaje jednohlasé melodii, slyší ji harmonisovanou, a necítí tyto harmonie jako svůj přídavek, nýbrž jako něco v melodii obsaženého. Zvláště nápadné je citové pozměnění nebo zmocnění vjemu vlivem minulých představ, nápadné proto, poněvadž se objevuje ve zvýšené míře právě tehdy, když se minulé představy, tuto náladu působící,

samy ani nevybaví. Uvidím-li po letech dům nebo nějaké místo, kde jsem strávil šťastné doby mládí, je mi zjev jeho neobyčejně milý hned prvním okamžikem, tedy dříve, než začnu případně rozvíjeti své vzpomínky.

Týž vjem podle různých svých vlastností tihne k různým skupinám představ a tyto skupiny představ jsou u různých lidí různě velké a různě závažné. Skupiny příbuzných představ jsou vlastně představy obecné; pro mnohé z nich, zvláště pro ty, jež jsou spojeny příbuzností logickou, t. j. nadřadeností a podřadeností, máme slova, pro mnohé nikoli. Uvidím-li zvíře, velmi podobné zvířatům, jež jsem dříve poznal a k nimž jsem si přidružil slovo »pes«, poznám, že je to zase »pes«. Znalec psů pozná, že je to ta a ta odrůda psi; ale i já snad, povšiml-li jsem si kdy dříve zvláštních znaků této odrůdy, to poznám, jenže mi třeba chybí slovo, značící tuto odrůdu. Ani tento zdánlivě střízlivý logický pochod »poznání« neděje se bez obsahových i citových změn vjemu. Odborník vidí na čeledi motýlů, jež jsou pro mne jen obecně »múrami«, mnohé znaky, jichž já nevidím, a projeví živou radost z nějakého nepatrného druhu, jehož si já, milující velké a pestré múry, hrubě ani nevšimnu.

Styk mezi vjemem a skupinou příbuzných představ i s vylíčenými změnami vjemu uvědomujeme si zcela určitým způsobem. Jde-li o skupinu představ, s vjemem takřka totožných, mluvíme o »opětném poznání«, nebo »upaňatování se« na něco. Jde-li o skupinu představ, s vjemem logicky příbuzných, pravíme, že jsme předmět »poznali«, že jsme si jej někam »zařadili«. Jde-li o skupinu představ jakkoliv jinak příbuzných nebo v něčem vjemu podobných, mluvíme o určitém »dívání se« na předmět, o »pojetí« předmětu, rozumovém i citovém. Pochopíme, že různí lidé pojmají i týž předmět různým způsobem podle různých skupin představ, jež se u nich k vjemu tomu přidruží, a jež působí svou měnicí silou, že vjem téhož předmětu jest u každého z těch lidí jiný. Tak v uvedených svrchu příkladech dívám se já na květ jinak než přírodopisec, na dům, v němž jsem strávil dětství, jinak než někdo cizí, a poslouchám, jsem-li hudebník, melodii jinak než nehudebník. Okolnost, že daný vjem právě tím a nikoli jiným způsobem pojmám, jinak řečeno, že se mi tento vjem pojí s tou a ne jinou skupinou představ, lze vysvětliti jednak mým individuálním nadáním a sklonem, jednak životním zvykem. Mám-li zálibu pro barvy, budu vždy nakloněn pojímati květiny a i jiné věci s této stránky. Mám-li hudební sluch a slyšel-li jsem již několik harmonisovaných melodií, budu tak pojmáti i každou melodii jednohlasou. Výchova a cvik působí, že u určitého člověka neobyčejně vzroste určitá skupina a stane se jak svou rozsáhlostí, tak i případnou sympatičností vládnoucí skupinou, jež většinu vjemů k sobě, abych tak řekl, přitahuje a svým způsobem upravuje, zvláště citově. Každý má »své oči«, jimiž se dívá na svět.

Leč, je zcela dobře možno, že může i jeden a týž člověk »pojímáti« — ve vyloženém smyslu slova — týž předmět různým způsobem: ba může to činiti i tehdy, když jeden způsob pojetí stal se mu

obvyklým, ba běžným, třeba vlivem zaměstnání. Každý z nás zná na př. »chorobnou krásu« mladých lidí, zákeřnou nemocí určených blízkému konci. Čistá, průsvitná pleť, jemné tašky, oči, výrazné hořečným ohněm — zvláště dívčí zjevy působí tu často dojmem jakoby z jiného, nadzemského světa. Lékař bude vidět ve všem tom jen znaky strašné choroby, bude moci snad z nich vyčísti zbývající lhůtu života; a to, co nás jímá kouzlem, bude ho plnit jen soustrastí. A přece může i tento lékař dívat se na takový zjev tak jako my; může být jiný při svém povolání a jiný v ostatním životě. Snad, když se setká někde ve společnosti s takovou »chorobnou krásou«, popatří na ni v první chvíli, zvykem stržen, jako lékař; ale řekne si v zápětí »Eh, nejsem v ordinaci« a bude se pak dívat našima očima. Přes svůj návyk dovede tedy hledět i jinak než lékařsky, jen chce-li. Pravda, vrozené nadání pro určité pojetí jest ještě houževnatější než zvyk sebe delší; malíř nedovede se snad vůbec jinak dívat než malířskými očima.

To jsou ovšem krajní případy, kde běží o velika, pro nás takřka životní pojetí, kde skupina představ, s níž vjem se setkává, jest jakousi ústřední skupinou pro duševní život určitého člověka. Ale jsou také pojetí menší nebo vedlejší, drobná, ne tak častá. Jsou velmi rozmanitá podle rozmanité příbuznosti představ, danou skupinu tvořících. Vjem podle té neb oné své stránky — většina našich vjemů jest povahy v e l m i složitě — může se setkat s tou neb onou příbuznou skupinou. Spojení vjemu s některou skupinou je původně mechanické; je způsobeno určitého druhu příbuzností mezi vjemem a příslušnou skupinou a provádí se samo sebou, bez naší vůle, ba bez našeho vědomí. Vidíme to nejlépe při svrchu dotčeném pochodu »poznávání« předmětů.

Je však otázka, s k t e r o u z několika skupin se daný vjem spojí a p r o č se v daném případě spojí s tou a tou skupinou a nikoli s jinou, s níž by se též mohl spojit. Tu máme zjev zcela obdobný p o z o r n o s t i — tak jako vůbec pozornost s »přípravou mysli« těsně souvisí. Vodítkem spojení mezi vjemem a skupinou představ jest příbuznost, podobnost, t. j. s p o l e č n ý nějaký z n a k. Náš duševní mechanismus rozhodne se především pro spojení podle toho znaku, který je nám n e j n á p a d n ě j š í (nejširnější, nejzřetelnější) nebo n e j l i b ě j š í. V takovém případě je naše »pojetí« — budu užívati tohoto slova jako o b e c n ě h o názvu pro líčený zjev — bezděčné, mechanické. Ale je možno také, a v tom jest jádro mé studie, že úmyslně, svojí vůlí n a v o d ě m e spojení vjemu s určitou skupinou a že z a b r á n ě m e spojení jinému, jež by bylo třeba samo nastalo; tedy neobrazně řečeno, že s a m i n a v o d ě m e určitého d r u h u pojetí a v y l o u č ě m e pojetí jiná. Jakými prostředky si toto chtěné pojetí přivodíme, ukážeme v dalších rozbořech; obecně lze říci, že toho dosáhneme předjetím (anticipací) vhodné představy. To je tedy pojetí úmyslné. Opakuje-li se určité pojetí úmyslné často, automatizuje se znenáhla zvykem. Účast naší vůle na tom, aby právě to pojetí vzniklo, je čím dál tím menší, až konečně vůbec pomine a je

pak naopak třeba značného úsilí, abychom t o m u t o pojetí zabránili a navodili pojetí jiné. Také bezděčná pojetí se opakováním stávají samočimými, automatickými, takže není pak potřeba z v l á š t ě nápadných nebo libých popudů k tomu, aby byla vyvolána.

Celkem tedy můžeme rozeznávatí bez d ě č n ě, ú m y s l ě n ě a s a m o č i n n ě navodění určitého pojetí. V konkrétních případech ovšem bývá určité pojetí přivoděno všemi třemi nebo aspoň dvěma způsoby najednou (leďa že by šlo o pojetí, poprvé u někoho se vyskytující), jenom že jeden moment obyčejně převládá. Vraťme se na př. z večerní procházky, jsem náhle upoután skvělými barvami oblohy při obzoru; to se mi líbí, i zachce se mi pozorovati celou krajinu tímto »barevným« způsobem, nedbajícím předmětů, ba ani ne tvarů. Podaří se mi to tím lehčeji, čím častěji jsem již nějaké zjevy (nikoli právě tuto krajinu) takovým způsobem pozoroval nebo byl nucen pozorovati, na př. na obrazech v nějaké výstavě či obrazárně. Ale může se také státi, že vraťme se třeba z takové výstavy, pozorují bez vnějšího popudu, jen z jakési setrvačnosti, své okolí tímto malířským způsobem, nebo že si dokonče přímo řeknu: zkusím, zdali se i já dovedu tak na věci dívat, zdali opravdu věci tak vypadají, jak jsem je tam viděl namalovány. Uvedené příklady liší se jen tím, zdali přímý popud k určitému pojetí vyšel z vnějška či z našeho vnitřka. Účast vůle je patrna i na prvním z nich, třeba že tu je pojetí původně bezděčné; pojetí toto je nám však libé, pročť je chceme. Vyličené pojetí předmětů patří mezi pojetí estetická, a každé estetické pojetí je libé; z toho plyne, že estetické pojetí jest vždy aspoň do jisté míry navoděno úmyslně.

Navodění určitého pojetí jmenuji p ř í p r a v o u m y s l i; jde o to, název tento odůvodniti. Až dosud mluvil jsem o »skupinách příbuzných představ«, s nimiž vjem se setkává. Se stanoviska empirického nelze připustiti existenci takovýchto představ mimo vědomí nebo pod vědomím. Jakmile vjem, t. j. stav vědomí, sejde s vědomím, neexistuje; poněvadž se však může do jisté míry obnoviti jako představa, dlužno hledati příčinu toho v setrvačnosti jevů fyziologických, souběžně s vjemem probíhajících. Tak nastupuje místo »skupiny představ«, n e j s o u c í c h u vědomí, »skupina stop« po bývalých vjemech, stop, jež jsou někde v mozku, ale o jejichž povaze ničeho nevíme a také pro náš účel ničeho věděti nemusíme. Objeví-li se nějaký vjem v našem vědomí, odpovídá mu nějaký fyziologický děj nebo změna na některém místě v mozku; určité pojetí, jež jsme si dříve objasnili jako stýk mezi daným vjemem a určitou skupinou představ, jeví se nám teď jako nějaké s p o j e n í mezi místem mozku, kde jest změna, odpovídající vjemu, a mezi určitou oblastí mozkovou, kde jest skupina stop, odpovídajících dřívější »skupině příbuzných představ« (vlastně též bývalých vjemů). Jest pochopitelné, že řečená dvě místa mozková, jsou-li uvedena ve spojení, mohou se navzájem ovlivňovati způsobem dříve vyloženým. Děj, v místě vjemovém probíhající, může zasáhnouti až do oblasti stop a způsobiti vybavení představ; naopak ale může tento děj sám býti povahou stop po-

změněn, čemuž bude odpovídati obsahové i citové pozměnění vjemu, a to i tehdy, když se řečené představy nevybaví. Tak vyložíme si dobře skutečnost, jež by jinak byla bez přijetí »nevědomých představ« záhadná. Celý jev »pozměnění a doplnění vjemu« je děj centrální a nezasahuje naše smysly; patří tedy mezi klamy, o čemž se lze bedlivým pozorováním sebe přesvědčiti.

Navoditi určité pojetí znamená podle tohoto výkladu, navoditi spojení mezi vjemovým místem v mozku a určitou oblastí a zadržení jiné možné spojení; tedy uvolnění dráhy k jisté oblasti mozkové a uzavření dráhy k jiným oblastem. Nazvem-li úhrn stop po bývalých vjemech, v našem mozku jsoucích, myslí, můžeme tento děj, připravující jaksi určité přijetí novému vjemu, nazvati **přípravou myslí**. Tento název byl by ostatně výstižný pro jev, mnou vylíčený, i kdybychom »mysl« považovali za něco duševního; není tedy název ten závislý na podaném výkladu fyziologickém. Já sám však, stoje na stanovisku empirickém, neuznávám existence představ, jichž si neuvědomujeme, a vykládám si tedy »přípravu myslí« v tomto bodu fyziologicky. Budu-li i v dalším mluvit leckde o »skupině představ«, řídících určité pojetí, učiním tak jen pro stručnost, místo obsírnějšího »skupina stop po bývalých vjemech«.

Závěrem můžeme tedy definovati: **Příprava myslí** jest se stanoviska psychologického navodění určitého pojetí předmětu, který vnímám, a zabránění pojetím jiným; se stanoviska fyziologického uvolnění dráhy k určité oblasti mozkové a uzavření ostatních. Záporná část, v obou definicích uvedená, jest, jak v dalším uvidíme, stejně důležitá jako kladná.

Podám rozbor několika takových »příprav myslí«, postupuje při tom od případů jednoduchých a zvláštních k složitějším a obecnějším. Hleděl jsem při tom vybrati děje jak povahově obdobné, jen okolnostmi rozdílné, tak zase povahově různé. Nazval-li jsem článek svůj »Estetická příprava myslí«, značí to pouze, že chci rozebíratí případy, vyskytující se při estetickém nebo uměleckém požitku. Nemíním tedy určovati, v čem jest estetický ráz těchto dějů, nýbrž budu je předpokládati jako ze zkušenosti nám známý. Ostatně v posledních, nejobecnějších příkladech budu míti příležitost, rozebírat i některé obecné rysy, vztahující se právě k přívlastku »estetický«.

1. Čtení not podle klíčů.

Jde tu o duševní činnost, jež sice není sama o sobě estetická, ale jež může býti složkou estetického vnímání hudby. Obyčejně ovšem navazuje na čtení not hraní, činnost ryze pohybová, a teprve sluchové dojmy, hraním vznikající, vnímáme jako hudbu. To je tedy děj dosti složitý: zrakový — pohybový — sluchový. Ale dobří a zkušenější hudebníci čtou hudbu přímo z not, bez hraní, vylučující tak pohybový výkon hraní jako zbytečného sprostředkovatele. Vjemy zrakové vyvolávají v nich přímo představy hudební v celé jejich mnoho-

tvárnosti a složitosti. Tento výkon není nikterak výjimečný nebo nad míru obtížný; je zcela obdobný čtení nějaké básně a hudebník provádí jej se stejnou lehkostí. Ovšem čísti písmo umí každý, čísti noty jen hudebník; v obou případech pak je třeba se tomu učiti.

Noty jsou značky pro různé tóny, v hudbě užívané, značky rozlišené svou polohou v soustavě pěti vodorovných přímek (t. řeč. osnově). Po případě nad nimi či pod nimi, při čemž se přibírají čárky pomocné. Učím-li se notám, učím se spojovati se zrakovým vjemem určité položené noty, na př. na druhé čáře zdola,



představu určitého tónu, v tomto případě tónu g' (z jednou čárkované oktávy), obyčejně pak spolu i jeho pojmenování. V případech, kde jde o hraní, připojuje se k tomu i určitá představa pohybová, resp. pohybově zraková: udeření na tu a tu klávesu piana, určité zmačknutí struny houslové nebo klapky nástroje dechového a pod. Všecky tyto představy — nám jde v této úvaze jen o představu určitého tónu — sdružují se po náležitém cviku opakováním se zrakovou představou »noty« velmi pevně; totéž platí o všech notách a tónech ostatních. Je patrné, že všechny uvedené sdružení uložil se v mé paměti, t. j. že trvají jako skupina sdružených stop v mé myslí, skupina na tolik četná, mnoho-li je těchto sdružení.

Vidím-li nějakou notovanou melodii, působí podobnost mezi přítomným vjemem a dřívějšími vjemy, jež jsem měl, když jsem se notám učil, a jež jsou uloženy jaksi do řečené skupiny stop v mé myslí, že nastane ihned styk s touto skupinou: dráhy k ní jsou uvolněny. Vliv tohoto spojení na vjem je patrný. Nedívám se na značky, po papíru rozložené, jako na libovolný nějaký obrazec, nýbrž pojmám je jako noty, t. j. jako představitele těch a těch tónů, a tóny ty se mi také skutečně vybaví. Tak se učím viděti na papíře, notami popsaném, celé melodie a harmonie hudební tam, kde by jiný nemohl viděti než nesrozumitelné mu klikyháky. Cvikem, zvykem stává se toto »pojetí notové« samočinným a je konečně tak běžné, že si čtoucí hudebník téměř ani neuvědomuje, co vidí, nýbrž skoro jen to, co v duchu slyší, právě tak jako si při čtení obyčejném neuvědomujeme téměř viděných písmenek.

Uvedená námi notová soustava nestačí však k vyznačení všech tónů, v hudbě užívaných, nýbrž jen tónů vyšších. Jde o to, jak označiti tóny hlubší. K tomu se užívá stejných značek, jenže je jinak vykládáme. Táž nota, kterou jsme si svrchu znázornili a která mi značila dříve tón g', značí mi teď tón H (z velké oktávy), tedy tón zcela jiný. A já se učím znovu sdružovati tytéž dojmy zrakové s představami jiných tónů a ukládám skupiny nových sdružení do své paměti, t. j. skupiny nových stop do své myslí.

Zvláštností obou těchto různých pojetí jest, že vjemy zrakové jsou v obou případech zcela tytéž. Kdybych se byl učil pojímání noty jen podle jednoho způsobu, nebylo by pro výklad prázdných obtíží.

Ale naučím-li se pojímání noty podle obou způsobů, jak poznám, kdy mám kterého použít? O tom mne poučuje notový »klíč«, t. j. určitá značka, notám předeslaná. V prvním případě, řekne se mi, jsou noty psány v klíči houslovém, v druhém případě v basovém. Byl by to však omyl, domnívat se, že se tato představa určitého notového klíče sdružuje s každou notou. Jest sice skutečností, že nejen nota, ale i notovaná melodie či harmonie vypadá zcela různě, myslím-li si ji v klíči houslovém nebo basovém (ač ve skutečnosti zřetelně je též), ale tato rozdílnost nepochází od toho, že bychom si k notám přimýšleli ten neb onen klíč. Nic takového u sebe neshledáme, i když se při čtení not sebe bedlivěji pozorujeme. A je to také pochopitelné, neboť jsme nesdružovali notové značky s určitým klíčem ani tehdy, když jsme se notám učili. Když jsme se seznamovali s prvním způsobem notace, bylo nám snad řečeno, že to jsou noty »psané v houslovém klíči«, ale při učení jsme se o tento klíč vůbec nestarali, a kdybychom zůstali jedině při tomto způsobu notace, nikdy bychom při čtení not na jejich klíč nevzpomněli. Ale ani při učení druhému způsobu notace bychom se o nový klíč hrubě nestarali, kdyby nebylo při tom počátečních myšlek, t. j. kdybychom neupadali do starého, navykého způsobu pojetí not. Upozornění na to, řekneme sice »zapomněl jsem, že je to basový klíč« nebo »myslil jsem, že je to houslový klíč«, ale ve skutečnosti jsem při čtení samém ani nemyslel ani nezapomněl na kterýkoli z obou klíčů, nýbrž zapomněl jsem nově sdružovati noty a tóny a začal jsem je pojímání po starém. Na klíče jsem vzpomněl teprve pak, když jsem o své myšlce uvažoval. Konečně se novému pojetí naučíme a nemyslíme pak již vůbec na nový klíč, tak jako bychom naň nemysleli, kdybychom se byli učili notám jen podle něho, nebo kdybychom se byli podle něho učili napřed.

Kdybychom četli noty jen podle jednoho nebo podle druhého klíče, nebylo by klíčů vlastně třeba a také se někdy v takových případech (na př. v orchestrálních hlasech) neznamenaají, aspoň ne na každé řádce. Ale často jsme nuceni čísti v obou klíčích, a to buď za sebou, když se klíč změní, nebo najednou, na př. při notách pro piano. Tu je tedy třeba klíče poznamenati, abychom věděli, jak máme noty po nich následující pojímání. Poněvadž pak je z vylíčeného patrné, že určité pojetí způsobeno je určitou skupinou sdružením, učněním získanou, plyne z toho, že představa určitého klíče spojena je s příslušnou skupinou představ jako celkem, fyziologicky vzato, že stopa po této představě klíče spojena je se skupinou stop, odpovídajících sdruženým představám notově hudebním, a že její funkce jest v tom, navoditi spojení přítomných zřetelných vjemů právě s touto a nikoli s jinou skupinou. Vidím-li určitý klíč, po němž následují nějaké noty, způsobí se tím nejprve nějaký děj na tom místě mozku, kde je uchována vzpomínková stopa na takový klíč; zároveň však uvolní se veškeré dráhy ke skupině stop, vzniklých po sdružením notově hudebních, jež jsme měli při učení se notám podle tohoto klíče, a uzavrou se dráhy ke skupině druhé (noty podle druhého klíče). Vjemy not, jež potom mám, stýkají se jen s první sku-

pinou představ, čímž způsobeno jest pojetí not podle předeslaného klíče, pojetí, jež pak probíhá zcela samočinně a bez spoluúčinkování řečené vzpomínkové stopy, příslušného klíče se týkající. Proto si v dalším čtení not na klíč ani nevzpomeneme, leda když se změní, t. j. když uvidíme předepsaný jiný klíč, načež se opakuje pochod, vylíčenému podobný. Uvolní se spojení s druhou skupinou stop, staré spojení se uzavře a tím se způsobí nové pojímání dalších not. Jak jest určité pojetí not setrvačné a jak je prostě vzpomínky na příslušný klíč, vidíme i z toho, že si valně nevšimáme opětovaného předpisu klíče na počátku každé řádky. Mění-li se klíč právě s počátkem nové řádky, přehlédli bychom nejspíše tuto změnu, kdyby byla jen tam naznačena, pročež bývá v tom případě zvykem, poznamenati tuto změnu klíče již na konci řádky předešlé, kde ji spíše zpozorujeme.

Notový klíč je tedy skutečný »klíč«, jenž otevírá cestu k určité skupině představ a tedy navodí patřičné čtení not; představa klíče působí přípravu naší mysli pro určité pojetí vjemů notových. Změnou této klíčové představy způsobí se změna v přípravě mysli a tedy i změna v pojetí vjemů notových. Vedle klíče máme však ještě některé jiné znaky, jež nás v určitém pojetí not udržují, po případě vůbec pojetí to navodí. Je to především svérázný vzhled notových útvarů v určitém klíči. Mnohé, často se vyskytující a tedy běžné nám útvary hudební, jako na př. základní harmonie, stupnice a pod. mají v každém klíči zcela zvláštní, typické vzezření, nám dobře známé. Vidíme-li takové seskupení not, mámo-děk je pojímáme v tom klíči, v němž jsme na ně zvyklí. Nechtěje se tu pouštěti do podrobností, uvedu jen příklad. Spatříme-li tuto skupinu not:



rozhodneme se okamžitě pojímání ji v basovém klíči — což mimochodem řečeno nikterak neznamenaá, že si k ní tento basový klíč představíme. V tomto basovém pojetí je totiž naznačena skupina not něčím zcela srozumitelným a nám běžným, totiž trojzvukem D-dur, kdežto pojímána jsouc v klíči houslovém, byla by souzvukem podivným a zcela neobvyklým. Tvar psaných akordů, poloha posuvek (křížků a pod.), vzhled melodií atd., to vše jest pro každý notový klíč jiné a dodává notovému obrazu svéráznou fyziognomie. Jest jasno, že všechny tyto zkušenosti ukládají se v naší paměti do příslušných skupin, jež stálým stykem s hudbou rostou. Tento příznačný pro určitou notaci vzhled udržuje nás pak v určitém pojetí, neboť jen v tom pojetí jsou nám ty notové vjemy snadno srozumitelné a pojetí se tedy jimi ulehčuje. Ba více ještě: tento svérázný vzhled může vůbec navoditi určitého druhu pojímání not. Ani si nevšimneme notového klíče: pohled na noty nám již stačí, abychom věděli, jak je máme pojímání a kdy svoje pojetí změnit. Každý hudebník ví, že tu může často dojíti a také dochází k omylům: myslil jsem podle vzhledu, že jde o noty na př. v houslovém klíči, zatím jsou to noty v klíči basovém, ale jejich seskupení je pro tento klíč neobvyklé. Nebo se aspoň

zaleknu, zarazím, nevím, jak noty ty pojímají. Neobvyklý vzhled jest tedy momentem, rušícím určité pojetí, kdežto obvyklý vzhled je momentem, pojetí to podporujícím.

Jiný takový znak je souvislost určitých útvarů hudebních a tedy i notových. Vidím-li na př. řadu vystupujících not, a tedy i tónů v basovém klíči a octnou-li se na nové řádce noty najednou dole, soudím, že tóny ty vystupují dále, ale že jsou psány v klíči vyšším. I tu změním tedy své pojetí not, nevšímaje si klíčového znamení, a i tu leckdy jedním správně, někdy se však mylím.

Další pomocný znak je ten, že osnova s basovým klíčem bývá psána, zvláště při klavírní hudbě, pod osnovou s klíčem houslovým. Zvykneme si tou měrou pojímají takto obě osnovy podle jejich polohy, jež, mimochodem řečeno, odpovídá i prostorově představě »hlubokých« a »vysokých« tónů, že cítíme zřetelně nesnáž, máme-li je pojímají obráceně. I partitury bývají aspoň v hlavních skupinách nástrojů urovnány podle téhož principu, aby se nám pojetí klíčů (jichž tu bývá dokonce více než dva) usnadnilo. — Leč dosti již těchto podrobností. Shrňme-li zvláštnosti vylíčeného »pojetí not podle klíčů«, lze říci tolik:

a) Obě skupiny představ resp. stop, jimiž se různé pojetí řídí, vznikly vnímáním útvarů umělých, neboť hudební útvary i jejich značky jsou něco lidmi vytvořeného (artefakt), čemu nic ve skutečnosti nebo v životě neodpovídá; skupiny ty osvojili jsme si jen umělečkou, v tomto případě hudební zkušeností.

b) Určitá příprava mysli způsobena jest samostatnou představou (klíče), jež jest ve spojení s příslušnou k sobě skupinou. Měnou těchto představ, způsobenou měnou vjemu klíče, mění se i příprava mysli a tedy pojetí. I tyto klíče jsou útvary umělé.

c) Vedle toho jsou v každé skupině mnohé svérázné představy, resp. stopy po vjemech, vzniklé taktéž naší umělečkou (hudební) zkušeností; objeví-li se v tom, co vnímáme, útvary tohoto rázu, tedy se jimi určité pojetí podporuje, ba i samostatně zavádí.

d) Naopak vjemy, jež nedosti odpovídají této naší umělecké (hudební) zkušenosti, jsou schopny, určité pojetí rušit či dokonce, jsou-li obsaženy představy (resp. stopy) jim odpovídající v skupině druhé, zvrátit pojetí první v druhé.

Zdržel-li jsem se u tohoto poměrně jednoduchého případu »přípravy mysli« déle, bylo to proto, že najdeme v dalších, složitějších příkladech zajímavé období s tím nebo zase oním rysem, tu uvedeným. Vytknutí těchto období přispěje k jasnosti výkladů druhých a dovoluji mi, býti pak poměrně stručnějším.

2. Vzdálenost zobrazených předmětů.

Rozeberme si nejprve způsob, jakým v nás vzniká představa vzdálenosti skutečných předmětů. Zkušenost o tom získáváme si již v prvním dětství. Opětovným pozorováním zapamatuje si dítě, že na př. osoba, která je u něho, má určitou velikost; udavatelem této

velikosti je mu velikost zorného úhlu, určující viděnou velikost té osoby. Je-li osoba ta však poněkud vzdálena, pozoruje dítě, že viděná velikost její je menší než »má býti«. Pohybující se směrem k tomu člověku, přesvědčí se dítě, že, když se octne až u něho, viděná velikost jest zase táž, jako bývala jindy, že jest tedy osoba ta vskutku tak veliká, jak si jí pamatovalo. Tak se dítěti vedle vzpomínkové představy blízké osoby, tak a tak veliké, vytvoří vzpomínková sdruženina těchto tří představ: osoba zdánlivě menší — pohyb k ní, tedy určitá vzdálenost — osoba stejně velká jako při představě svrchu uvedené. Při tom je mezi představami sdruženiny zajímavý poměr: první z nich je jakoby potlačena třetí, jež s ní nesouhlasí a jež jaksi zvítězila (když se dítě »přesvědčilo«). Takových sdružením vytvoří se mnoho, podle různé vzdálenosti a tedy různé zdánlivé velikosti té osoby. A ovšem vytvoří se obdobné skupiny při jiných osobách nebo věcech a přibývajícím věkem obohacují se i hledíc k vzdálenostem větším a větším.

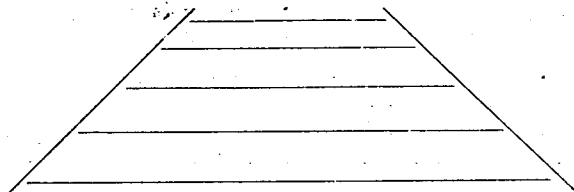
Co se děje v nás, jdeme-li na př. po ulici a vidíme jednoho člověka v blízkosti a jiného ve vzdálenosti? Především jsou tu dva vjemy osob, jeden mající velikost obvyklou (blízký) a druhý menší a tedy neobvyklou (vzdálený). Touto neobvyklou velikostí (vzpomeňme si jen, jak vskutku neobvykle, až směšně, vypadají postavky velmi vzdálených lidí!) vyvolá se spojení se vzpomínkovou skupinou výše uvedených sdružení. V příslušné sdruženině lpí na představě menší zdánlivé velikosti představa vzdálenosti té osoby a proběhnutou vzdáleností zjištěná stejná velikost osoby. Poněvadž nám je z životní zkušenosti známo, že dospělé osoby jsou zhruba stejně velké, čímž je v této sdruženině představa menší velikosti potlačena a představa stejné velikosti posílena, dojde ihned k pojetí: osoba druhá, již náleží vjem menší velikosti, jest stejně velká jako první, ale vzdálena. Tímto pojetím se můj vjem osoby zdánlivě menší pozměňuje tak, že se zdá býti osoba ta stejně velká jako osoba bližší, a doplňuje tím, že se k němu připojí představa vzdálenosti. Povšimněme si však té důležité okolnosti, že se tak stalo vlivem mého požadavku, aby obě osoby byly stejně velké, požadavku pramenícího z životní zkušenosti (viz výše vyložené »přesvědčení se« o tom). Samo sebou se rozumí, že není třeba, abych skutečně viděl i tu osobu bližší. To je případ jaksi jednodušší, mé srovnávání obou vjemů je pak názorné; vidím-li však jen tu vzdálenou osobu, srovnávám její zdánlivou velikost se vzpomínkou na obvyklou velikost nějakého člověka v mé blízkosti. Mohu-li přímo srovnávat dva vjemy, je to pro mé pojetí příznivější, zvláště jde-li o předměty, jichž velikost může býti všelijaká, jako na př. stromy nebo domy. Znám jest překrásný a živý dojem »hloubky« u stromořadí, ulice a pod.

Kdybych tento požadavek, že mají oba viděné předměty býti stejně veliké, nebo že má býti ten jeden viděný předmět (vzdálený) stejně velký, jako bývá podle mé zkušenosti na blízku, učiniti nemohl, kdyby na př. běželo o křoví na louce, nebo o loď na vodě.

předměty, o nichž třeba nevím, jak jsou »skutečně« velké, t. j. jakou mají zdánlivou velikost, když jsem u nich, a jsou-li vůbec stejně velké, nedošlo by k pojetí »vzdáleného« předmětu. Ovšem že představa vzdálenosti netvoří se jen tímto způsobem, nýbrž víže se i na jiné značky, jako jest akomodace očí, částečné zakrytí předmětu vzdálenějšího bližším a světelná i barevná jeho změna ovzduším, nehledíc ani k tomu, že můžeme tuto vzdálenost vidět a odhadovat na půdě, od nás až k předmětu se prostírající, je-li jen poněkud rozčleněna. Ale mně nejde o rozbor tohoto zjevu v ů b e c, nýbrž o ukázkou určitého pojetí předmětů podle dvou spolu souvisejících znaků: velikosti a vzdálenosti, tedy podle hlavního zákona čárové perspektivy. Právý ráz »dálkového pojetí« není v tomto případě ještě dosti zřejmý, poněvadž toto pojetí, pokud se ve svém požadavku »stejně velikosti« opírá o zkušenost s předměty skutečnými, je pro nás nů i n ě. Jmak je tomu při předmětech z o b r a z ě n ý c h.

Vidím-li na obraze třeba krajinném namalovány dvě osoby, jednu v popředí a druhou v pozadí, tu se především na mě vjemy, jež nejsou vlastně než vjemy dvou různě velkých barevných skvrn, naváže poznání, že jsou to zobrazení lidí. To je také svého druhu pojetí, ale o to nám tu prozatím nejde (dotknou se ho až v úvaze o umělecké ilusi). Jakmile toto pojetí nastalo, probíhá další pochod cestou výše naznačenou. Dojde ke styku s řečenou skupinou sdruženin, a působením požadavku, že obě osoby musí býti stejně velké, pojmám osobu menší jako stejně velkou s druhou, ale vzdálenější. Ale teď teprve jasně vyniká fikti v ní ráz tohoto pojetí. U skutečných předmětů zdá se samozřejmým, že pojmáme — v nesouhlasu se svým vnímáním — menší osobu jako stejně velkou, ale vzdálenou, poněvadž »skutečně« jest stejně velká a dokonce i jest »skutečně« vzdálená, jak se můžeme v obojím směru přesvědčiti. Ale u obrazu máme totéž pojetí stejně velkých osob, ačkoliv se ta druhá osoba nejen menší zdá, nýbrž i »skutečně« jest menší (t. j. namalována) a dokonce i je »skutečně« stejně vzdálena — na plátně obrazu — jako první. Čím je způsobena tato fikce? Patrně jen tím, že pojmáme barevné skvrny na obraze jako osoby (stromy atd.), čímž se stává toto vnímání velmi podobné vnímání skutečnosti, jak bylo před tím vylíčeno. Kdybychom si tak nepojímali, nebyli bychom k požadavku »stejně velikosti« obou osob, stromů atd. nuceni; pak by přijetí tohoto požadavku a plynoucí z něho »dálkové pojetí« záleželo na naší libovůli.

Že tomu je tak, lze se přesvědčiti na jednoduchých obrázcích. Dívám-li se na obrázek tu nakreslený,



mohu jej považovati na př. za žebřík zvláštního druhu, s příčkami čím výše tím kratšími, svisle postavený. Ale mohu jej považovati také za žebřík obyčejný, jenž, jak vím, má příčky stejně dlouhé. Jakmile učiním tento požadavek stejné délky příček, dostaví se »dálkové pojetí«: žebřík teží na zemi, bývalý spodní konec jeho je teď přední, bývalý vřolní je zadní, a příčky »jsou« stejně dlouhé. Také za železniční koleje s pražci bylo by to možno pokládati. Podobných obrázků bylo uvedeno mnoho a vyloženo, jak je můžeme pojmati perspektivně (a to leckdy i několika způsoby) nebo neperpektivně, vše jen podle své vůle. Nebylo však tuším nikde poukázáno na význam toho, jak snadno lze navoditi perspektivní (hloubkové) pojmání, považujeme-li obrázek takový za obraz něčeho skutečného, že života nám známého, co si tento způsob pojetí vymáhá, a jak nesnadno, chápeme-li jej abstraktně, jako soustavu čar. Já sám myslím při takovém chápání hořejšího obrázku, chtě nechtě, aspoň na »něco drátěného«.

Ovšem že obraz s nějakými osobami, stromy, sloupy a pod. přímo nás vyzývá, abychom to, co je tam namalováno, opravdu jako osoby atd. pojímali, čímž se okamžitě navodí pojetí hloubkové, jsou-li tam tytéž předměty zobrazeny v různých velikostech. Přes to nutno zdůrazniti, že při obraze nemusí za jistých okolností k pojetí tomu dojíti. Při vnímání skutečnosti je vedle množství jiných znaků, k dálkovému pojetí svádějících (z nichž na př. různá akomodace očí jest u obrazu vyloučena) především vědomí skutečnosti, t. j. skutečných předmětů, co nám případný požadavek »stejně velikosti« nařizuje. Při obraze tohoto vědomí skutečnosti není, i nestaví se žádné logické veto proti tomu, chceme-li se naň dívat pouze jako na krásně pomalovanou plochu. A jest známo, že při některých výtvarných úlohách (koberce, nástěnná freska, grafické listy) malíři takto svůj úkol pojmají, a že tedy je třeba i nám na takové věci tak se dívat. Osoby a j. jsou pak pro malíře i pro nás jen jakýmsi stíny, symboly osob, jsou spíše jen barevnými a čárovými ornamenty. Z našeho rozboru celého zjevu vysvítá jasně, proč se takovéto — do značné míry »bezosobné« a »nepředmětné« malování sdružuje s plošným chápáním obrazu. Hloubkové pojetí, na něž jsme navykli životem a jež pochopitelně provádíme i na obrazech, nutno nám v takovémto případě odložití, nutno mu zadržati. Fysiologicky řečeno: dráhy, jež tak ochotně uvolňujeme ke skupině stop po bývalých vjemech hloubkových, nutno v tomto případě zahradiť. I to je příprava mysli, třeba že je negativní, hledíc k obvyklé přípravě mysli, způsobující hloubkové pojetí. Negativní moment v definici »přípravy mysli« jsem v úvodní části této studie výslovně zdůraznil.

Zvláštnosti »dálkového pojetí zobrazených předmětů« jsou tedy tyto:

a) Skupina představ, resp. vzpomínkových stop, jimiž se toto pojetí řídí, vznikla vnímáním útvarů skutečných, t. j. skutečných předmětů, s nimiž se v životě setkáváme.

b) Uvedená příprava mysli způsobena je zmenšenou velikostí

vjemu (hledíc k vjemu jinému nebo ke vzpomínce na jiný vjem) a plynoucím odtud požadavkem »stejně velikosti«. Požadavek ten jest logicky nutný, pojímáme-li určité vjemy výtvarně jako předměty, skutečnosti odpovídající; jestliže nikoli, jest požadavek ten věcí naší libovůle.

c) Nechceme-li klásti tento požadavek, t. j. nechceme-li pojímati dálkově, musíme v některých případech zadržati pojmání výtvarných vjemů jako předmětů, skutečnosti odpovídajících. Důvod této násilnosti je v tom, že jsme hloubkovému pojetí přespřiliš zvyklí ze života i z velké části výtvarného umění. I to jest příprava mysli, předešlé opačná, vedoucí k »plošnému pojetí«.

d) Tam ovšem, kde nám výtvarné umění poskytuje na ploše útvary, nesvádějící k srovnání se skutečností, není důvodu k tomu, abychom se dálkovému pojetí bránili. Tam vnímáme plošně, bez jakékoliv přípravy mysli vůbec.

Poznamenal jsem již dříve, že rozebrané tu zmenšování předmětů do dálky, jež je základem perspektivy čárové, jest jen jednou, třebaže nejdůležitější pomůckou pro dálkové pojetí. Při obrazech má vedle něho význam barevná změna vzdálených předmětů (tónem, jasností a sytostí), základ t. řeč. perspektivy barevné nebo vzdálené. Jeť příčinou změn těch vrstva vzduchová, její tloušťka a čistota. Závislost vzdálenosti a barvy není tak zákomitá jako závislost vzdálenosti a velikosti; nápadné změny jsou až při velkých vzdálenostech. Tu nás však právě čárová perspektiva opouští, a v tom jest význam barevné perspektivy. Rozbor dálkového pojetí podle barevné perspektivy byl by zcela obdobný tomu, jež jsme učinili, jen místo velikosti nastoupila by barva. »Obvyklou« barvu, t. j. barvu blízkých předmětů za normálního ovzduší, jmenujeme barvou místní (lokální). Požadavek, jímž se hloubkové pojetí navodí, jest požadavek »stejně barvy« předmětu vzdáleného a jemu odpovídajícího blízkého (ten si lze také jen přimysliti). Pojímáme tedy na př. les na obzoru jako stejně zbarvený s lesem v popředí (nebo jen se vzpomínkou naň), ale vzdálený. Na obrazech lze se o tom dobře přesvědčiti: to, co vidíme jako »černý les« na obzoru, jest, samo o sobě pozorováno, modravá skvrna v něm i bledá.

(Dokonč.)

Dr. V. LESNÝ:

Obraz starého buddhismu (podle Suttanipáta.)

Kdo si přečte některý žalm ze sbírky Thérágáthá nebo Thérígáthá a některé suttam z Madždžhimanikáje, cítí, že z těchto dvou buddhistických památek pálijského kánonu nevine stejný duch. Lze totiž i uvnitř buddhistického kánonu pozorovati vývoj Buddhova učení, který však nebylo možno dosud přesně stopovati. Avšak obracelo-li se badání dřívějších desetiletí zejména k základním otázkám, týkajícím se celého kánonu, práce příští budou se obrátiti hlavně jeho částmi. Bude nutno stanoviti vzájemnou závislost

jednotlivých částí kánonu, řaditi chronologicky kanonické sbírky a vyšetřovati vzájemný poměr jednotlivých celků té neb oné sbírky, oddělovati látku starší od mladší, a ukáže-li se, že mezi dvěma celky jest spor, rozhodnouti, co jest autentické učení té doby, nebo ukázati, že oba názory jsou možné. Tak vznikne řada textů, které tímto novým seskupením budou podávati vývoj Buddhova učení nejstarší fáze. Není ovšem pochyby, že často nebude možno dbáti hranic jednotlivých sbírek, jak nám je tradice zachovala. Uvedu jen jeden doklad: Jedním z důvodů Oldenbergových, proč nevěří v historičnost prvního koncilu, o němž čteme v 11. části Čullavagga, jest ten, že se o něm nezmiňuje skladatel Maháparinibbānasutta. Tento důvod, na který Oldenberg klade velký důraz, dá se velmi snadno zeslabiti tím, že texty jsou nesprávně seřazeny, a že tuto jedenáctou kapitolu Čullavagga jest přičleniti k textu Maháparinibbānasutta. Tuto možnost vyloučiti nelze a byl by ji ochoten věřiti i badatel tak rozvážný, jako jest Louis de la Vallée Poussin (srovn. Ind. Ant. 1908 str. 9). A zase opačně Przyluski jest toho názoru, že Maháparinibbānasuttam není v Dighanikáji na správném místě (viz JA. XI. série XII. tome [1918] str. 405).

Průběh vnitřní souvislosti kanonických textů pálijských věnovat v právě uplynulém desetiletí R. Otto Franke několik důkladných pojednání. Důležitou prací jsou jeho konkordance gáth: »Die Suttanipáta-Gáthás mit ihren Parallelen«. ZDMG. 63 (1909), str. 1—64, 255—286, 551—586; 64 (1910) 1—57, 760—807; 66 (1912) 204—260, 699—708; »Die Gáthás des Vinayapitaka und ihre Parallelen«. WZKM. 24 (1910) 1—32, 225—280; »Konkordanz der Gáthás des Majjhimanikáya« WZKM. 26 (1912) 171—221. O účelu a užítku takovéto konkordance zmiňuje se sám Franke v ZDMG. 63, str. 1 a n. Jest jisto, že konkordance tyto jsou pro studium pálijského kánonu neobyčejně cenné, ale bude je nutno jinak zatožiti, nikoliv podle jednotlivých sbírek a podle sledu gáth, nýbrž abecedně, asi tak, jak jest založena Bloomfieldova konkordance védská.

Franke všiml si i prósy. V pojednání: »Das einheitliche Thema des Dighanikáya« WZKM. 27 (1913), str. 198—216, 276—304 dokazuje, že celým Dighanikájem táhne se jedna spojovací myšlenka, důkaz, že Buddha jest opravdovým Tat há gate m. t. j. že Buddha sám prošel skutečně cestou, kterou doporučuje jiným, a že tímto svým životem vybičí své stoupence, aby ho následovali. V další práci »Die Verknüpfung der Dighanikáya-Suttas untereinander« ZDMG. 67 (1913) 409—461 snaží se dokázati, že jednotlivá sutta Dighanikáje nepovstala na sobě nezávisle, nýbrž že povstalo jedno pro druhé, a že tudíž jejich skladatelem nemohl býti Buddha.¹⁾ Podle teorie Frankovy nebyl by tedy Dighani-

¹⁾ Důvody své Franke znova shrnuje v úvodě k překladu vybraných sutt z Dighanikáje: »Dighanikáya. Das Buch der langen Texte des buddhistischen Kanons. In Auswahl übersetzt.« Göttingen-Leipzig 1913. V sbírce »Quellen der Religionsgeschichte«.

systému. Od Spinozy přechází autor k Fechnerovi, probírá jeho nauku a poměr jeho paralelismu ke Spinozovu. Ukázav na společný zdroj a podobnosti obou systémů, vytýká jejich rozdíly. Paralelism Spinozův označuje jako »geniální východisko z tísně scholastických soustav a metod, za vzlet ducha, tušícího nové cesty a dráhy.« Fechnerův jako »stavbu, která je ve svých základech založena podle určitého rozvrhu a provedena dokonale.« Kdežto paralelism Spinozův jest jen »nahodilým a šťastným náležením,« »systémem theoretického filozofa,« jest Fechnerův paralelism »vědeckým a psychologickým myšlením vzniklé theorem,« jest »systémem praktického antropologa.« V závěru ukazuje autor, jak paralelism se stal trvalou součástí moderní filozofie a jak byl převzat profesorem Krejčím do psychologie české. Fechnerovi byl paralelism jenom noetickou a logickou pomůckou, Krejčimu je však »skutečným rozdělením duševního a hmotného, psychického a fyzického, na dva v sobě ukončené a uzavřené světy, nejen představ, nýbrž i skutečnosti.« Je to fenomenální dualism, který spolu s psychologickým paralelismem stanoví Krejčí za principy empirické psychologie a oba považuje za fakt. Je tedy patrné, že paralelism možno snadno sloučit s dualismem, za který ostatně paralelism výslovně bývá prohlašován některými filozofy (na př. H. Schmidt, Philosophisches Wörterbuch, 4. vyd., p. 215). Záleží jen na způsobu vyjadřování. Autor však výslovně stojí na stanovisku pouze noetického, psychologický paralelism jest mu jenom noetickým pojetím a výpomocným názorem vědy, kdežto dualism a vzájemné působení tělesného a duševního je »názor původní a přesvědčení lidu, majícího zřetel k určitým nábožensko-mravním účelům.« — Z knihy je patrné, jak otázku paralelismu autor důkladně prostudoval a promyslel zejména v pojetí Spinozově a Fechnerově; je to zajímavý příspěvek ke studiu problému.

Dr. R. Souček.

Dr. OTAKAR ZICH:

Estetická příprava mysli. (Dokonč.)

3. Časové chápání rytmu.

Příklad tento je zcela obdobný předešlému, jen že se naše pojetí týká útvarů časových.

Rytmičké naše zážitky vyvíjejí se původně na pohybových zjevech našeho těla, jako je chůze a různé periodické činnosti; vnímajíce zvuky při tom vznikající, učíme se vedle pohybového rytmu chápat i zvukový. Podstata rytmu jest v pravidelném opakování určitého vjemu, což znamená jednak, že se vrací vjem též, nebo aspoň velmi podobný, jednak že trvání jeho je stejné. Uvědomujeme si stejné trvání těchto vjemů, jimiž jsou na př. kroky, ve vyvinutém umění taktů hudební a stopy básnické, chápeme zákonitost rytmu, čemuž říkáme »porozumění« rytmu. Tento požadavek stejného trvání vjemů je tedy pro nás požadavkem estetickým, poněvadž jim jest srozumitelnost a tedy estetická účinnost rytmu podmíněna.

Stejné trvání taktů nebo stop uznává se všeobecně za základní podmínku rytmu; ale konkrétní rytmické řady se s tímto požadavkem neshodují a uspokojivé vysvětlení toho zjevu bylo dosud marně hledáno. A přece bylo o této věci zvláště v moderní metrice mnoho uvažováno, poněvadž má pro ni základní důležitost. Nejprve zkoumáno, jsou-li stopy či takty trváním skutečně t. j. objektivně stejné. To je vůbec nesprávná otázka, poněvadž rytmisace je zjev subjektivní a záleží tedy jedině na tom, jak dlouhé se nám takty jeví. V tom směru je právě při vnímání rytmu mnoho klamů, jež takty objektivně dost nestejně mohou činiti zdánlivě stejnými. Přes to nelze popřít, že se nám v četných případech takty nebo stopy vnímaných rytmických řad ani nejeví stejně dlouhé, t. j. že si uvědomujeme jejich nestejně trvání. Při verších jest zjev ten velmi nápadný a vysvětlován byl tím, že se rytmický požadavek stejného trvání stop uvolňuje protivným jemu požadavkem přirozené, nenucené mluvy. Že takto »volně« čtené verše činí mnohem přirozenější dojem než verše skandované, není pochyby; ale stejně jisto je, že nemáme při verších takových, pokud jsou mluveny jako verše a nikoli jako běžná řeč, dojmu, že by byly méně rytmické. A přece, kdybychom, vnímajíce takový rytmus, zůstali při pouhém uvědomění, že různé stopy mají různé trvání, musil by tím dojem rytmu trpěti. Nebylo by tu pro nás rytmické zákonitosti, poněvadž uvolněna

zákonitost jest nezákonností; verše ty musely by se nám zdáti neritmickými, jakými se nám skutečně zdá prosa, nebo verše, naturalisticky přednášené. Ostatně není tento zjev jen při verších; ani v hudbě není jinak. Ani tam nejsou takty trváním stejné, nejen objektivně, nýbrž i subjektivně; jejich případnou nestejnost si do břev uvědomujeme (při ritardandu, accelerandu, rubatu) a přece tím rytmus nikterak netrpí. A tu zajisté nemáme žádné »přirozené« hudby, obdobné »přirozené« mluvě, jež by svou »opačnou tendencí« rytmus hudební uvolňovala, aby hudbu učinila přirozenou. To vše svědčí o tom, že psychologický děj »rytmisace« má v sobě ještě nějakou složku, již lze všechny tyto nesrovnalosti vyložit; tou jest právě určitá příprava mysli a plynoucí z ní určité pojetí.

Každý rytmický vjem, na př. krok při chůzi, takt v hudbě, stopa ve verši, má nějaké absolutní trvání. Pro toto absolutní trvání máme měřítko, získané zkušeností z fyziologických pochodů našeho těla, pokud jsou periodické. I zdá se nám sled rytmických vjemů podle absolutního trvání jednotlivých vjemů buď pomalý, nebo přiměřený, či konečně rychlý. Rytmus chápeme jako změnu nebo pohyb, dějící se v určitém tempu a měřítkem tohoto tempa je absolutní trvání příslušných vjemů. Dojem tempa není pro všechny rytmické řady týž; »rychlá« chůze a »rychlá« řeč není, časově měřeno, totéž, ač se to přespříliš neliší. Pro každý druh rytmických řad jsou tedy jiné dojmy tempové, jež si zjednáváme zkušeností buď životní (chůze) nebo uměleckou (hudba, verše).

Předpokládáme tedy určitý obor, na př. hudbu; vidíme, že se nám s každým vjemem, odpovídajícím taktu nebo jeho části, s d r u ž u j e dojem určitého tempa, plynoucí z absolutního trvání tohoto vjemu. Tak a tak trávající takty mají rychlé tempo, takty déle trávající pomalé. Sdruženiny, tím způsobem vznikající vytvoří rozsáhlou skupinu, uchovanou pamětí; v každé jednotlivé sdruženině jsou dvě časové představy: trvání taktového vjemu a jeho tempová rychlost. Je to patrná obdoba s případem předešlým, kde v sdruženině byly dvě představy prostorové: velikost předmětu a jeho vzdálenost.

Nasloucháme-li nějaké rytmické řadě, jejíž takty mají stejné trvání, uvědomujeme si toto stejné trvání a plynoucí odtud rytmickou zákonitost řady. Objeví-li se majednou takt, jehož trvání jest proti předešlému taktu zřejmě kratší, vzniká tu nesrovnalost. Má-li rytmus zůstatí zákonitým, má-li zůstatí rytmem, je třeba, aby tyto takty, jež slyšíme jako nestejně dlouhé, byly stejné. Tento požadavek, jenž jest zřejmě požadavkem estetickým, způsobí přípravu mysli, uvádějící přítomný vjem ve styk s řečenou skupinou sdruženin a navodí nové pojetí. Pojímáme tento kratší takt jako stejně dlouhý s předešlým, ale v tempu rychlejším probíhající. I tu vidíme úplnou obdoba s případem předešlým, a to s pojmáním zobrazených, nikoli skutečných předmětů. Tak jako tam »pojímáme« i teď jako stejně něco, co nejenom se nám stejným nejeví, ale ani mohli bychom říci, že ty takty nebo ty tóny v nich, ač nejsou trváním

stejně, přece »stejně platí«, že jsou časově ekvivalentní. Hlavní jest ovšem, že jsme tímto jiným pojetím tempovým uhájili z á k o n i t o s t rytmu, na požadavku stejného trvání taktů spočívající, a tím vlastně zachránili rytmus vůbec. Přes veškeré časové odchylky v trvání taktů jest řada stále rytmická, a to nikoli přibližně, nedokonale, ale přesně a dokonale, poněvadž jsme svým tempovým pojetím přičtli tyto odchylky na vrub změny tempa, takže se nedotýkají rušivě rytmického požadavku »stejného trvání« taktů.

Formální rozdíly mezi tímto pojetím a předešlým jsou jen v rozsahu a průběhu pojetí. Dálkové pojetí — mám na mysli jen případ předmětů zobrazených se týkající — bylo, abych tak řekl, jednodušší. Vycházelo od vjemu »blízkých« předmětů, kde vůbec žádné přípravy mysli není a postupovalo do hloubky s nastalou a stále se měnící přípravou mysli. Těmito »blízkými« předměty jsou nejpřednější předměty na obrazu; bez ohledu na to, jsou-li, srovnány se skutečností, opravdu nám blízké, t. j. v skutečné velikosti malované, nebo vzdálené, t. j. v zmenšeném měřítku malované; neboť s v o u vzdálenost od obrazu nepočítáme do obrazového prostoru, nepřidáváme jí k jeho hloubce. Naproti tomu tempové pojetí rytmu jest dvojsměrné; má m e v ž d y určitou přípravu mysli, neboť stále pojmáme rytmus v určitém tempu, a tato příprava může se měniti dvojným směrem: tempo se buď z r y c h l u j e nebo z v o l ň u j e.

Není místa v této obecné studii, abych poukázal podrobněji na toto tempové pojetí rytmu, na okolnosti, jimiž se podporuje či ruší, a na zvláštnosti i komplikace, vznikající tím, že rytmický princip stejnodobosti nemusí se týkati jen celých taktů a stop, ale též jen jejich částí.*) Ale musím se zmíniti, hledě k tomu, co jsem svrchu podotkl o přirozenosti »volného« rytmu, aspoň o náladovém dojmu vylíčeného pojetí. Řekli jsme, že rytmická řada jeví se nám přes změny v trvání taktů či stop jako přísně zákonitá, ale v měnivém tempu. Tato měna tempa objevuje se buď na delším úryvku rytmické řady, děje se tedy ve velkých plochách; příkladem jsou četná acceleranda a ritardanda hudební. Nebo děje se v drobném, takt od taktu, ba i uvnitř taktu, a přechází pak obyčejně z jednoho směru v druhý, hned zvolňující, hned zrychlující. Je to pak jakési tempové vlnění, známé z výkonné hudby jako tempo rubato; při četných veršů tento způsob převládá. Tak jako každé tempo, má i každá měna tempa svůj náladový ráz; zrychlování je vzrušující, zvolňování uklidňující. Znajíce z vnitřní zkušenosti průběh rozmanitých nálad, citů a vášní, chápeme měnivě tempo jako symbol nebo výraz nálad, citů a vášní, pohybem s ním shodných. Proto jeví se nám takovýto volný, t. j. v tempu proměnlivý rytmus jako něco životného, oduševnělého. Ovšem že se musí nálada, z měny tempa prýštit, shodovati s náladou obsahu, tedy s náladou myšlenek hudebních či básnických. Jinak zdály by se nám tyto měny tempa nelogiickými, po případě

*) Podrobně o tom promluví v chystané »České metrice«.

bychom jich v úbec ve svém pojetí nepřipustili, což by znamenalo porušení či zničení rytmického dojmu.

Zvláštnosti »tempového pojetí rytmu« jsou tedy tyto:

a) Skupina představ, resp. vzpomínkových stop, jimiž se toto pojetí řídí, vznikla vnímáním útvarů uměleckých, t. j. rytmických útvarů, vyskytujících se především v hudbě a v básnictví veršem.

b) Příprava myslí, určité pojetí navozující, nastupuje vždy současně s chápáním rytmických řad uměleckých, tedy současně s rytmisací. Měna v přípravě myslí způsobena je změněným trváním nového vjemu a plynoucím odtud požadavkem stejného trvání s vjemem předešlým. Požadavek ten je esteticky nutný, ježto je podmínkou pro porozumění rytmu.

c) Některými vlastnostmi rytmických řad (uvеду na př. rytmické důrazy) se tempové pojetí podporuje, jinými (na př. složité vnitřní rozčlenění taktu) zastírá. Také změněné pojetí tempové může býti některými okolnostmi podporováno, jinými odmítáno, především shodou či neshodou nálady, ze změny tempa vznikající, s náladou, plynoucí z obsahu rytmických řad.

4. Divadelní iluze.

O zvláštním stavu duševním, který máme, sledující nějaké drama, provozované na jevišti, bylo mnoho uvažováno a psáno. Nejrozšířenější je názor, že je to stále kolísání mezi věrou, že to, co vidíme, je skutečnost, a mezi vyvrácením této víry, přivoděným tím, že si uvědomíme pravou skutečnost, t. j. to, že jsme v divadle (Taine). Mluví se o momentech, ilusi podporujících a naopak zase rušících, a o vědomém sebeklamu (Lange). Ilusi podporuje vše, co zvětšuje podobnost mezi tím, co na jevišti vidím, a mezi skutečností. Ale právě proti této co možná největší podobnosti se skutečností zvedl se ve jménu umění odpor, dokazující při nejmenším, že ten, kdo vnímá — byť jen na okamžik — divadelní scénu jako skutečnost, není aspoň v tomto okamžiku práv uměleckému pojetí. Ale ukazuje se — správně — i na to, že jsme-li sebe více uchvácení scénou, nemáme v úbec vědomí, přesvědčení či víry, že to, co herci hrají, je »skutečnost«. Důsledek toho je, že nemůžeme mít — a také nemáme — při sledování scény ani myšlenky, že to »skutečnost« není. Je sice pravda, že si při představení tu a tam uvědomujeme, že jsme v divadle, ale toto vědomí, vznikající postřehem příznačných pro divadlo věcí (rámec jeviště, rampa, hlediště, naši sousedé) neruší naši víru, že se tam před námi děje něco skutečného, poněvadž té víry u nás vůbec není. Čím dokonaleji prožíváme scénu, tím více jsme zabezpečeni před vědomím, že jsme v divadle, tím jsme této myšlenky vzdálenější, a tím hrubších popudů je třeba, abychom si to uvědomili. Tyto popudy, na př. šeptání sousedovo, ruší pak citelně celý náš umělecký zážitek.

Vylíčená teorie o kolísání mezi vědomím skutečnosti a nesku-
tečnosti, jejíž psychologickou nesprávnost lze zjistiti nepředpojatým

pozorováním sebe, vznikla, tak soudím, z nesprávného názoru na umění jako napodobení skutečnosti. Poněvadž pak velká většina obecnstva přijímá tento názor na umění, v tomto případě na umění divadelní, je pochopitelné, že se do jeho divadelního požitku vkrádá často srovnávání se skutečností. Ale toto srovnávání má vždy formu reflexe, úvahy, ba kritiky; proto se neobjevuje nikdy, když jsem scénou stržen, nýbrž až potom, buď když moje uchvácení poleví, pomine, nebo když scéna vůbec skončí. Tedy právě nejdokonalejší požitek dramatický jest bez jakéhokoliv pomyšlení na skutečnost, ať kladného či záporného.

To, co se na jevišti děje, není pro mne ani skutečnost, ani nesku-
tečnost, nýbrž jiná skutečnost než je ta, v níž žiji: skutečnost umělecká v tomto případě divadelní. V estetice bývá tato jiná skutečnost označována heslem »zdánlivé« skutečnosti. Ale tento pojem »zdání«, metafysicky velmi diskutovaný, je psychologicky řešen až dosud neuspokojivě. Jaký je pro vnímajícího rozdíl mezi touto zdánlivou skutečností a mezi skutečností »skutečnou«? Co rozlišuje mé dojmy, vyslechl-li jsem na př. hádku dvou lidí někde jako bezděčný pozorovatel a sledoval-li jsem ji naproti tomu na jevišti? Při tom předpokládejme, že jsem věnoval všecku pozornost jen těm dvěma lidem a nikoli jejich okolí, aspoň ne vzdálenějšímu (tím je v druhém případě právě ten »divadelní« rámec). Jen při tomto předpokladu, jak bylo svrchu řečeno, velmi častém, lze se dopídit skutečné příčiny rozdílného vnímání, neboť v tomto případě jest v je m t o t o ž n ý a p ř e s t o dojem je různý. Bylo by se možno ovšem domnívat, že se s vjemy divadelními sdružuje aspoň představa divadla, již jsme jistě měli na počátku hry a jež se nám pak stále vybavuje přes to, že již divadelní rámec přehlídíme. Tím by se řečený rozdíl obou dojmů snad vysvětlil — ale ničeho takového si nejsme při skutečném zaujetí pro scénu vědomi. Mysleme si na př., že by jedna z hádajících se osob zastávala názor nám odporný a že by nás to svedlo k protestu; v tom okamžiku, kdy bychom chtěli nějak, třeba výkřikem, odporovat, uvědomíme si, že jsme v divadle — ale v tomtéž okamžiku vyšinuli jsme se též z uměleckého vnímání. Nestane-li se nám to, přes naše zaujetí pro scénu, myšlenka na »divadlo« nám ani nenapadne.

Není-li rozdíl ve vjemu ani v asociacích, může býti jen v různém pojetí téhož předmětu. Jednou pojmám hádku dvou lidí jako něco skutečného — pojetí skutečností, po druhé jako něco představeného, hraného — pojetí divadelní, jako zvláštní případ pojetí obrazového, vyskytujícího se ve všech uměních, jež něco zobrazují. První rozbor naší studie byl věnován »pojetí not podle klíčů«; a ačkoliv je to zdánlivě na hony vzdáleno od pojetí divadelního, jsou oba případy zcela obdobné. I tam jsme mluvili o dvojitě pojetí téhož vjemu, t. j. pojetí not podle houslového nebo basového klíče. Rozdíl jest pouze v tom, že tam byla obě pojetí umělá, že k oběma bylo potřebí zvláštní přípravy myslí, kdežto teď jest jen jedno pojetí umělé, t. j. pojetí divadelní, a k němu jest třeba přípravy

mysli, druhé pojetí, t. j. pojetí skutečností, jest přirozené, běžné a není k němu třeba zvláštní přípravy mysli. »Klíčem« k navodění divadelního pojetí jest vše, co vnímáme před počátkem hry a leckdy ještě i při jejím počátku: náš vstup do divadla, hlediště naplněné obecnstvem, jevištní rámec s oponou, jež se na dané znamení zvedne. Tak hudebník, jenž četl dlouhé noty v houslovém klíči, přiveden jest předepsaným basovým klíčem k tomu, aby pojímal další noty jinak. A právě jako on jest v novém pojetí udržován občas určitými znaky (klíčem na počátku každé řádky a jinými zjevy, na svém místě minou uvedenými), právě tak udržován je i divadelní posluchač ve svém novém pojetí různými znaky (jevištní rámec atd.). Ale — a to je právě důležité pro svrchu uvedený chybný výklad divadelní iluze — není třeba ani pro diváka ani pro hudebníka, jsou-li v tomto žádaném pojetí dostatečně zběhlí. Prospěšno to ovšem leckdy je, neboť právě tak, jako může hudebník z tohoto nového pojetí přeskočit do starého, právě tak může se vyšimnouti divák z pojetí divadelního do skutečného. Řekli jsme na svém místě, že teprve pak si hudebník uvědomí: to je basový klíč, nikoli houslový. A právě tak si teprve pak uvědomí divák: to je divadlo, nikoli skutečnost. A konečně: právě tak, jako hudebníku opětů předpis bývalého klíče jest popudem, aby od svého nového pojetí not upustil a vrátil se k bývalému, tak i diváku určité vjemy — spadnutí opony, jež mu tím zakryje jeviště, hluk obecnstva, opouštějícího hlediště a j. — jest popudem, aby upustil od svého dosavadního pojetí divadelního a vrátil se zase k obvyklému, skutečnému.

Jakmile pochopíme věc takto, převádějí se nám rozdíly mezi skutečností a divadelní iluzí na rozdíly mezi skupinami představ, jimiž se to neb ono pojetí řídí. Pro pojetí skutečností není vlastně, jak jsem již podotkl, zvláštní přípravy mysli, tedy ani zvláštní skupiny představ; to se váže prostě s evšemi skupinami představ, jež jsme si ze života zjednali. Výklad náš týče se tedy jen skupiny představ, jež řídí »pojetí divadelní«. Věc je zcela prostá: tuto skupinu představ zjednááváme si stykem s uměním, resp. s divadlem. Třeba jen zkoumati povahu představ, tak získaných.

Herecké umění uvádí se často v těsné spojení s napodobivým pudem lidským. Jisto je, že napodobení jiných jest pramenem libosti pro toho, kdo tak činí, i pro toho, kdo jej pozoruje. Mysleme si, že někdo pro obveselení společnosti napodobí posuňky i řečí osobu jinou, nám známou. Zkoumáme-li, co si při tom uvědomujeme, vidíme, že je to především vjem jakési osoby, jež některými znaky jeví se nám jako osoba A (ta, jež napodobí), některými vlastnostmi jako osoba B (ta, jež je napodobena). Odtud plyne, že se s vjemem tím sdruží dvě představy osob: představa osoby A a osoby B. Představa osoby A podporována je našimi dojmy, jež jsme měli před tím, než osoba A svůj výkon započala. Proto se její poměr k vjemu utváří jako soud: to, co vidím, jest osoba A. Představa osoby B nemá oprávnění v mé mysli leč částečnou podobností s vjemem, což vede k soudu: to co vidím, zdá se býti osoba B. Konečně rozpor mezi tím,

že totéž, týž vjem by měl býti A i B, vede k soudu: to, co vidím, není osoba B. Význačný rys celého tohoto duševního pochodu je ten, že tu vycházíme od představy skutečné osoby A, odjímud ze života nám známé, a dospíváme k představě taktéž skutečné, t. j. odjímud ze života nám známé osoby B. Obě tyto představy jsou ovšem různé, sobě cizí, a přece vidíme teď, že mohou býti uvedeny ve spojení, právě tím vjemem, který máme, a který jest »trochu A a trochu B«. Mezi cizími vespolek představami odkrývá se nám tu jakási souvislost, svádějící nás k tomu, abychom stotožňovali něco, co stotožniti přece nejde — a tento duševní pochod je pramenem komiky.

Ale víc než vtip pro nás tento celý rozebíraný děj není, a není také výkon pana A uměním v pravém a úzkém slova smyslu, nýbrž jen zručností. Aby to byl umělecký výkon a umělecké vnímání, je třeba, aby pan A něco nového vytvořil a my abychom něco nového vnímali. To se stane tehdy, jakmile pan A nenapodobí nějakého skutečného pana B, nýbrž předvede nám nějakou osobnost vymyšlenou. Tedy na př. nikoli toho a toho domácího pána, nýbrž »domáčího pána« vůbec, podobně »profesora«, »důstojníka«, »básníka« a pod. Rozumí se, že to, co předvádí a co my vnímáme, nemůže býti nějaký obecný pojem, nýbrž zase jen konkrétní představa; je to tedy zase určitá osoba, jenže taková, jaká ve skutečnosti — pro nás aspoň — neexistuje, tedy řekněme osoba X. Psychologický děj je v tomto případě: máme určitý vjem (t. j. vjem pana A, představujícího osobu X), na něž pro částečnou podobnost navazuje jednak představa pana A, jednak představa osoby X. Zásadní rozdíl proti hořejšímu případu je v tom, že teď té druhé osoby X ze skutečnosti neznáme, že je pro nás novou osobou. Představa osoby X neopírá se tedy o žádnou představu osoby, již bych byl získal někde v životě, pročež jí chybí ráz skutečnosti, který má i v tomto případě představa osoby A. Postup náš je tedy od představy skutečné osoby A k představě uměle vytvořené osoby X.

Tento duševní děj provází nás při vnímání hereckých výkonů, ať již jde o primitivní »představení« právě vylíčeného rázu, nebo o nejvyšší výkony herecké. Rozdíl jest jen v tom, jak významné osoby herec vytvoří, při čemž ovšem opírá se aspoň částečně o básnický podklad, dramatem daný. Navštěvující divadla, seznámíme se tak s velkým množstvím takovýchto neskutečných, jen uměle vytvořených »osob«. Při každé z nich máme vlastně trojitou sdruženinu: vjem, který jsme s jeviště měli, k němu asociovanou představu hrajícího herce (na př. Vojana) a taktéž přidruženou představu jakési osobnosti (na př. Cyrana). Představa herce může býti velmi zřetelná, znám-li jej na př. velmi dobře i odjímud, nebo jen nezřetelná, je-li to pouze »nějaký« herec, jinak mně neznámý. Ostatně oslabuje se tato představa i tím, vidím-li v téže roli různé herce. Takto nashromáždím si stykem s divadlem větší neb menší skupinu sdružení, obsahujících řadu nejrozmanitějších osobností, vesměs uměle vytvořených. Jsou to právě tak mé »známosti«, jako jsou mé

»známosti« s nejrůznějšími lidmi, jež mi život přivede do cesty. Jenže představy osob ze života mi známých jsou tisícovým způsobem spjaté s nerozmanitějšími mými zkušenostmi životními, kdežto představy oněch »divadelních« osob tvoří svou osamocenou skupinu.

Příprava mysli pro »divadelní pojetí« záleží v tom, že uvolním spojení se skupinou stop, odpovídajících řečené skupině »divadelních osob«, a zahradím spojení jiná. Kterými vjemy se tato příprava mysli způsobí, bylo již řečeno na počátku tohoto rozboru: opona, scénický rámec atd. Odtud je patrné, že tyto vjemy, k nimž se druzí i leckteré postřehy jevištní, upomínající na to, že jsem v divadle, nejsou momenty divadelní iluze rušící, nýbrž naopak podporující. Podporují ji ovšem tím, že nás v našem divadelním pojetí udržují. Okolnost, že ve sdruženinách, tvořících skupinu »divadelních osob«, obsaženy jsou i představy herců, vysvětluje nám, proč naše divadelní pojetí zcela dobře se snese s vědomím, že představovanou osobu hraje herec A, ba že můžeme této hercově osobě věnovati značnou pozornost, ačkoli by vlastně vše to mělo být momentem, iluzi rušícím, ježto nás to upozorňuje na »skutečnost«. I odtud je nesprávnost ve výkladu iluze ze vztahu ke skutečnosti zřejma. Ani příležitostné postřehy hlediště neruší moje divadelní pojetí: i to patří do mé »skupiny divadelních představ«. Jen když odvedou moji pozornost od jeviště, na př. nápadným hlukem, ruší se divadelní iluze, ale nikoli tím, že jsem upomenut na »skutečnost«, nýbrž prostě tím, že to ruší mé vnímání, tak jako se mi to může státi na koncertě, kde přece o podobné iluzi nemůže býti řeči.

Musím se aspoň stručně zmíniti ještě o dvou otázkách, které by tu mohly býti učiněny: jak si sestrojujeme představy řečených »divadelních osobností« a čím jsme vůbec k tomu v edeni, sestrojovati si je. Počnu s druhou. Řekl jsem, že divadelní pojetí způsobeno je skupinou představ, získaných divadelní zkušeností. Ale jak tomu je na začátku této zkušenosti? Kdyby se někdo octl bez přípravy poprvé v divadle, odkud by čerpal své »divadelní pojetí«? Odpověď je ta, že naprosto bez přípravy se v něm nikdo neoctne. Každý má již od nejtělejších let mnoho zkušeností, divadelním dojmem příbuzných. Napodobivý pud vede již děti k tomu, aby »představovaly« cizí osobnosti: hrají si na tatínka a na mamínku, na vojáky, loupežníky atd. Hrají si samy a vidí jiné si tak hrát. Rozdíl mezi klukem, »dělajícím« vojáka, a statistou, hrajícím vojáka, není zásadní; v podstatě je to totéž. Dítě, mající tyto vlastní zkušenosti, nesetká se tedy, octne-li se v divadle, s něčím naprosto mu novým. Mohlo by býti uvedeno v omyl snad jen přílišnou podobností divadelní scény se skutečností, podobností, jaká při jeho hrách ovšem není; ale stačí mu říci, že je to také jen »hra« — a jest orientováno. Ví již, jak to pojímáti, neboť má již ve své paměti skupiny »osob«, uměle vytvořených.

Druhá otázka jest významnější. To, co na jevišti vidíme a slyšíme, jsou tisícové podrobnosti masky, mimiky, řeči. Jak sestrojíme si z toho představu »divadelní« nebo »dramatické« osoby?

Zajisté tímž způsobem, jako činíme v životě při seznamování s lidmi skutečnými. Odtud však plyne, že všechny tyto podrobnosti musejí býti u osob divadelních zcela takové, jaké jsou podrobnosti, z nichž poznáváme osoby skutečné. Jinak bychom jim nerozuměli a nevěděli, co si s nimi počít. Prvky tedy, z nichž původně básník a pak herec sestrojuje své lidi, jsou a musejí býti prvky realistické, ze zkušenosti nám známé; jen celky z nich vytvořené jsou až dotud nám neznámé, nové. Není tedy skupina představ, »dramatické osoby« obsahující, naprosto oddělena od skupin představ, odpovídajících našim společenským zkušenostem; naopak je s nimi tisícovými nitkami spojena. Ale shody, jež tu jsou, týkají se vesměs jen prvků, z nichž tu i onde představy osob jsou složeny. Ostatně pochopíme, že ani dramatický básník či herec nemůže skládati své lidi z jiných prvků než z těch, jež jsou mu ze zkušenosti známy. Za to ovšem celkové výtvoření nemusejí odpovídati skutečnosti a také jí neodpovídají, ať jde o osobnosti či o děje. V tom je básník i herec úplně volný; může dokonce podávati i to, co je ve skutečnosti nemožné, básník skoro bez omezení, herec jen do té míry, jaká je jeho hereckými prostředky dosažitelná. A my, opírajíce se v podrobnostech o svou zkušenost, snadno se orientujeme i v takových ve skutečnosti nemožných osobách (Mefisto, Ariel, Kaliban) nebo dějích (kouzla a zázraky ve scénických pohádkách). A totéž platí o jevištní scénarii. Jen v jednom jediném jest syntéza básníková i hercová vázána: jejich osoby i děje musejí býti psychologicky pravdivy, t. j. osoby ty musejí mysliti i jednati podle psychologických zákonů. Nikoli proto, že to odpovídá skutečnosti (vždyť čerti neodpovídají skutečnosti a přece se s nimi na jevišti smíříme), nýbrž proto, že těmito zákony je určena celá naše vnitřní zkušenost, že jinak neumíme představovat, myslit, cítit, a že tedy bychom prvky, jichž spojení odporuje psychologickým zákonům, vůbec nedovedli sjednotit v bezesponné celky ať osobnostní, ať dějové.

Jsou-li takto představy, v »divadelní« skupině obsažené, mnohonasobně spjaté s představami ze života, pochopíme, proč to, co prožíváme v divadle, je tolik podobno tomu, co prožíváme v životě. Jak si vyložíme, že nás přes to tato podobnost nestrhne — aneb jen zřídka strhne — k tomu, abychom se vyšinuli z pojetí divadelního do skutečného? To je způsobeno některými rysy divadelního pojetí, jež nejsou jeho zvláštními rysy, nýbrž rysy estetického vnímání vůbec. O tom tedy promluvíme ještě několik slov v dalším oddílu. Dříve však uvedu zase přehledně znaky »divadelního pojetí«:

a) Skupina představ, resp. vzpomínkových stop, jimiž se divadelní pojetí řídí, vznikla vnímáním útvarů umělých, t. j. dramatických osobností, herci vytvořených. Těmito osobnostem jakožto celkům neodpovídá ve skutečnosti nic; jejich jednotlivé rysy jsou nám ovšem ze životní zkušenosti známy.

b) Příprava mysli, k tomuto pojetí potřebná, způsobena jest vjemy, oznamujícími nám začátek divadelního představení nebo aktu.

c) Některé z těchto vjemů, k nimž se druzí jiné, přímo s jeviště pocházející, udržují nás v divadelním pojetí.

d) Vjemy, oznamující nám konec divadelního představení nebo aktu, ruší řečenou přípravu mysli, takže pojmáme vše další jako skutečnost. Některé vjemy, příliš na skutečnost upomínající, jsou schopny rušit naše pojetí i při představení.

5. Esthetický stav.

Je to stav, do něhož nás uvedou nejen díla umělecká, ale i krásné předměty přírodní nebo životní děje. Nechci probírat všechny jeho znaky, nýbrž vytknouti jen ty rysy, jež si lze vysvětliti přípravou mysli.

Příprava mysli při tak obecném stavu duševním jest především negativního rázu, spočívající v tom, že četné skupiny stop v naší mysli jsou z akce vyloučeny; dráhy k nim se uzavrou. Jedním z nejvíce súžných dějů esthetických jest vnímání hudby; tu jsou uvolněny dráhy skoro výlučně jen ke skupinám představ hudebních — ani ne obecně zvukových — a ostatní skupiny, zvláště zrakové, vyloučeny. Také výtvarné vnímání je dosti úzké, vylučující zase skupiny představ zvukových. Zrakové však běže v celém rozsahu, tedy nejen umělecké, ale i životní, aspoň pokud jde o umění zobrazující. V ostatních uměních (básnictví, herectví) takového omezení smyslových představ není.

Ve všech uměních obrazných, jejichž výtvoři tedy mají vztah ke skutečnosti, k přírodě a životu, objevuje se příprava mysli, již se navodí »obrazové pojetí«, to, co bychom nazvali uměleckou ilusí a čeho zvláštní příklad měli jsme v rozebírané ilusi divadelní. Způsobem obdobným tomu, jaký byl vylíčen v předešlé úvaze, pojmáme osobnosti a děje, vytvořené básníkem epickým. Ani u lyriky není jinak; i tu jsou duševní stavy, básníkem vylíčené, jen jakési »obrazy«, vytvořené jím buď podle vlastních duševních stavů, nebo zcela volně. Básník, jenž by vypsál duševní stav, ježž prožil, zcela věrně, byl by vlastně naturalistou; musí jej stylisovati, t. j. umělecky přetvořiti. Také předměty výtvarného umění, pokud umění to zobrazuje, pojmáme způsobem, obdobným pojetí divadelních osob. Místo rámce divadelního způsobuje potřebnou přípravu mysli rám obrazu, podstavec sochy a ovšem i četné další okolnosti, nesprávně značené jako »ilusí rušící«, ježto se právě jimi »neskutečné«, t. j. obrazové pojetí podporuje (plošnost obrazu, nebarevnost soch atd.).

Ale ve všech těchto případech obrazového pojetí objevuje se ještě jiná příprava mysli, která nastupuje i při vnímání krásy přírodní a životní, tedy při esthetickém vnímání skutečnosti. Ať nás předměty vnímané sebe více vzrušují, není nám to nikdy popudem k nějakému jednání. Nebudeme si žádati ženy, zobrazené na plátně nebo v mramoru, nerozrušíme se vraždou, líčenou v románě nebo na jevišti tak, jako bychom to učinili ve skutečnosti. Říká se, že z esthetického stavu je vyloučena vůle, a tato jeho »bezvůlnost«

byla mnoho diskutována a vykládána, zvláště metafysicky (Schopenhauerova »kontemplace«). Přihlédneme-li k tomu se stanoviska psychologického, vidíme, že toto vyloučení vůle z esthetického stavu není sice venkonce nesprávné, ale že je přehnané. Každý náš vjem budí v nás nejenom nějakou náladu, ale i snahu; co je nám libé, chceme si udržeti, co nelibé, odstraniti. Tím spíše to platí o vjemech esthetických, jež v nás vyvolávají city mocné. Krásná věc budí a udržuje můj zájem, věnuju jí pozornost, zvláště při vnímání uměleckém velice úsilnou, žádám si jí, dochtím ji proniknouti a vyčerpati všechny její půvaby. Je-li umělecké dílo cenné, jsem vášnivě pro ně a není-li cenné, jsem vášnivě proti němu — to oboje již při esthetickém požitku samém, nikoli snad až potom. Jsou tedy složky snahové při esthetickém vnímání spíše zmnoženy než oslabeny, tak jako složky citové, s nimiž těsně souvisí. To, co je vyloučeno, jest praktické jednání.

Pud sebezachování, na vyšším stupni i příkazy mravní nutí mne, abych se ke všemu, s čím se v životě setkávám, choval určitým způsobem, buď to přijímaje, nebo odmítaje. Skutečnost mne podporuje nebo ohrožuje, po případě podporuje nebo ohrožuje mé bližní. Všecky výkony, jimiž já na to odpovídám, od jednoduchých, nevědomých reflexů až do výkonů nejsložitějších a vědomých vzdáleného cíle, vše to tvoří soustavu představ, již možno označiti heslem »praktické já«. Toto »já praktické« je vyloučeno z účasti na uměleckém požitku, a to nejen tehdy, jde-li o umělecké útvary, jež nemají se skutečností ničeho společného (na př. hudba), nýbrž i při těch uměleckých představách, jež mají vztah ke skutečnosti, tedy při uměních zobrazujících. Neboť přes tyto vztahy, jak jsme si na zvláštním případě divadelním dovedli, nejsou pro nás tyto útvary skutečnou skutečností, nýbrž jen umělou. Obecná příprava mysli při uměleckých požitcích jest tedy v tom, že z a h r a d í m e všechny dráhy, vedoucí v naší mysli ke skupinám stop, představujících naše »praktické já«. Čím jest umělecký vjem skutečnosti podobnější, tím důkladněji musíme tyto dráhy zatarasiti, abychom snad nebyli strženi k nějakému jednání. Jakmile řečenou přípravu mysli vykonáme, neuvědomujeme si v dalším nikterak, že to, co vnímáme, není »skutečné«, nýbrž jen umělé. To byla jen představa, která přípravu mysli způsobila, jen klíč k tomuto, abych tak řekl, nečinnorodému pojetí. Proto je možno, abychom tutéž přípravu mysli provedli i mimo umění, na př. při pozorování přírody. V takovém případě nám ovšem není důvodem »neskutečnost«, t. j. umělost předmětu — neboť ten jest teď skutečný —, nýbrž jiné pohnutky, nejčastěji určitá náladu (snivá), nebo chut vybavit si na chvíli z nepřijemného »praktického« života. Někdy také chceme tyto věci vnímatí podle obdoby uměleckého požitku: krajina je pro nás »obrazem«, výjev životní »divadlem« — my jsme jen trpnými jejich pozorovateli. Ale ani pak nezdá se nám býti to, co pozorujeme, něčím »neskutečným«. Myšlenky na skutečnost či neskutečnost vůbec nemáme, pokud tento esthetický stav trvá. Ovšem že nás z něho snad-

neji vytrhne něco rušivého, než z iluze umělecké. V umění nacházíme nejbezpečnější »druhý svět« jako útočiště před »prvním světem« — světem skutečným, do něhož jsme prakticky upoutáni.

Tímto obecným náčrtkem estetického stavu končím. V studii běželo mi o to, ukázat, jak plodný jest pojem »přípravy mysli« a v jak četných a rozmanitých případech ho lze užití k výkladu jevů, jež by se jinak, na př. zákony o vybavení představ, buď vůbec nedaly řešit, nebo jen těžkopádně. »Přípravou mysli« možno je vysvětliti lehce a v úplné shodě s pozorováním sebe. Není tedy tento pojem, kterého jsem ostatně nevynechal, nýbrž jen vypracoval a naplnil konkrétním obsahem, ani zbytečný, ani nesprávný. Není dokonce ani závislý na určitém stanovisku psychologickém, neboť lze při něm pracovati stejně »představami v duši« jako »stopami v mysli«. I v tom vidím důkaz, že je opravdu d o b r o u zkratkou pro výklad četných duševních jevů, zvláště těch, jež se utápějí v »nevědomém«. Pokusil jsem se to ukázat na řadě příkladů, rozmanitých formou i rozsahem, vesměs z oboru estetického vzatých. Jsem však přesvědčen, že by »příprava mysli« dobře řešila i četné úkoly psychologie obecné nebo věd s ní souvisejících, jako sociologie nebo pedagogiky.

Dr. ANT. UHLÍŘ:

Teorie experimentálního poznání.

«... la médecine scientifique ne peut se constituer, ainsi que les autres sciences, que par voie expérimentale, c'est-à-dire par l'application immédiate et rigoureuse du raisonnement aux faits que l'observation et l'expérimentation nous fournissent. La méthode expérimentale, considérée en elle-même, n'est rien autre chose qu'un raisonnement à l'aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l'expérience des faits.

Claude Bernard, Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. 1865, str. 7.

Hlavní problém moderní filosofie a zejména filosofie XX. věku jest, jak vyrovnati klasický spor dvou názorů, které příliš jednostranně odpovídaly na otázku, jak poznáváme, jaký je původ, pramen lidského poznání. Mysl, rozum, intelekt na jedné straně a zkušenost získaná smysly na straně druhé bojovaly o primát v lidské duši: racionalism hájil vrozených apriorních ideí a zásad, jejich nutnosti a obecné platnosti, kdežto empirism odvozoval ideje toliko z vnější a vnitřní zkušenosti, nehlásaje ovšem, že by platily obecně. Kant uznával relativní právo empirismu a racionalismu a hleděl oba sloučiti v novou teorii (kriticism): apriorní prvky jsou i ve smyslové zkušenosti, neposkytují však skutečného poznání a tak naše poznání omezeno jest jenom na zkušenost

samu. Tato smyslová zkušenost není s to poznávati »věci o sobě«, činí z nich pouhé jevy, jež duch lidský přetváří podle svých forem a kategorií.

Od Bacona počínaje jedinou zárukou pravdy zdálo se býti pouhé pozorování fakt, bez všelikého přídátku myšlenkového. Empirické ani racionalisté nepřičítali duchu žádné tvořivosti, jakoby duch jen trpně stál před věcmi. Teprve Kant učinil z ducha činitele tvůrčího, který mění věci po svém, podle svých potřeb. A jako v astronomii Koperník obrátil názor, jako by se slunce točilo kolem země, tak i Kant dokazoval, že nikoli věci duchu, nýbrž duch věcem dává jejich tvářnost. Rozum je zákonodárcem přírody, věci se řídí podle lidských představ.

Tento antropologický, subjektivní charakter lidského poznání, jež postihl již Descartes a který je tak z hluboka doložen v díle Kantově, je také základní myšlenkou tvůrce vědy věd, Comtea, kterému syntesa vesmíru jest nutně lidská a sociologická. Koruna věd, sociologie, věda o lidstvu, která vyvrcholuje všechny vědy ostatní, stanoví netoliko principy mravní a politické, ale rozhoduje ve všem poznání světa a života. Věda není pouhým souborem věcných poznatků o přírodě, nýbrž spíše souborem ideí, jaké si o ní lidé tvoří. Pojmy vědecké podřizují se pojům mravním. Dějiny věd jsou dějinami pojmů lidských; příroda s tohoto hlediska je cosi historického a lidského.

Proti příkré protivě zkušenosti a rozumu, jak ji formuloval empirism a racionalism, sblíží se nyní smysly s rozumem k společnému činu poznání. Comte želel rozluky ducha a srdce v moderní společnosti, a proto připravoval cestu jednoty myšlenky a činu, jednotu vědní a mravní. Jako věda není prosta subjektivismu, tak zase ani život mravní není založen jenom subjektivně, nýbrž je pronikán stále více objektivními ideami.

Smír vědy s životem, teorie s praxí, rozumu s citem, vůlí a činností, je nejdůležitější otázkou dnešní filosofie. Amerika, která neměla své vlastní tradice filosofické, našla se v pragmatismu, kterým je tak dobře vyjádřen národní genius americký, tento činný, horlivý a chvatný život Nového Světa. I když ideová oporunita a biologická užitečnost bývá někdy v pragmatismu motivem značně silným, přece smysl nauky je ten, že ideje jsou právě tou měrou, jak jsou ověřitelné, jak potvrzovány jsou činností, kterou vyvolaly, a že konečně jde také o satisfakci intelektuální plynoucí z harmonie a jednoty zkušenosti.

Pragmatism mnoho kritické péče věnoval tomu, aby proti epifenomenismu, přehlížejícímu tvůrčí podíl vědomí lidského v procesu světa, ve své teorii poznání nad pouhé empirické pozorování vydvihl experiment. Experiment, který tolik prospěl vědám přírodním, zaveden i do studia života mravního. V díle ducha vnikajícího do skutečností přírodních neúčastní se jen rozum, nýbrž všechny stránky jeho, celá duše lidská; jenom složitým experimentováním odkrývá vědec tajemství dění přírodního, zbraní,