

Jan Mukařovský
Studie z estetiky

JAN MUKAŘOVSKÝ

STUDIE Z ESTETIKY

ODEON

PRAHA 1966

VYCHÁZÍ K 75. VÝROČÍ NAROZENÍ JANA MUKAŘOVSKÉHO

TVŮRČÍ PROCES V DÍLE MUKAŘOVSKÉHO

FELIX VODIČKA

© JAN MUKAŘOVSKÝ 1966

POSTSCRIPT © KVĚTOSLAV CHVATÍK

Ve vztahu k objektivnímu dění uskutečňovanému v řadě jednotlivých uměleckých činností nebo vědeckých poznání jevila se Mukařovskému osobnost tvůrce, který rozrušuje existující postupy i představy a posunuje vývoj dopředu, jako „náhoda“. Tato „náhoda“ má ovšem vždy svou historickou začleněnost, své konkrétní životní podmínky. Připomeňme je i v případě Mukařovského, i když historický význam jeho působení můžeme měřit především jeho tvořivou účastí na rozvoji vědy o umění.

Mukařovského životní dráha je ve vztahu k této poznávací oblasti velmi přímočará. Vyrůstal v mládí v Písku (narodil se 11. 11. 1891) v rodinném prostředí naplněném úctou k exaktnímu vědění (jeho otec byl profesorem matematiky). Podněty zde získané a doplněné za vysokoškolského studia důkladným studiem lingvistickým (zejména u prof. Zubatého) začal rozvíjet v estetice, ve vědách o umění, především pak v literární vědě, tj. v oblasti, kterou současná vlna protipozitivistické opozice, charakterizované iracionalismem a intuitivismem, začala vymaňovat z možnosti objektivního vědeckého zkoumání. Mukařovský se neztotožnil s tradicí českého pozitivismu, přitom se však i v estetice postavil na základnu empirického a racionálního zkoumání. To v dané situaci rozhodlo o úspěchu jeho vědeckého vystoupení. Uskutečnilo se až v roce 1923, tj. v době, kdy Mukařovský měl za sebou již takřka desetiletou činnost středoškolského profesora v Plzni. Po přestěhování do Prahy (v roce 1925) se však velmi rychle rozvíjela jeho vědecká práce, zvláště když ji posílilo tvořivé ovzduší Pražského lingvistického kroužku, vznikajícího v roce 1926. Jeho vysokoškolské působení se začalo v roce 1929 habilitací na Karlově universitě, pokračovalo pak přednáškami i na bratislavské universitě (1931—1937) a konečně profesurou v Praze od roku 1937. Až do let čtyřicátých Mukařovský vystupoval především jako učenec, jako představitel uměnovědného strukturalismu, i když v kontaktu se současným progresivním děním uměleckým i politickým. Po roce 1945, kdy se realizoval jeho příklon k marxismu, podílel se aktivně i na formování našeho politického a veřejného života, především jako rektor University Karlovy (1949—1953) a svou prací v mírovém hnutí. Zároveň však měl vynikající účast na organizaci české literární vědy a při výchově nových jejích pracovníků jako ředitel Ústavu pro českou literaturu (v letech 1953—1962).

Zabýváme-li se v této chvíli vědeckým dílem Jana Mukařovského, musíme stále ještě překonávat důsledky postupu, který na počátku let padesátých pro negaci strukturalismu byl schopen negovat i sám proces vědeckého poznání obsažený v předmarxistickém období Mukařovského vědeckého vývoje. Zdálo se — a je třeba konstatovat, že tuto iluzivní představu živil i Mukařovský svým článkem Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě z roku 1951 —, že to, k čemu se Mukařovský svým dílem až do roku 1948 dopracovával, je jen historií bez jakéhokoliv vztahu k rozvoji současného vědeckého myšlení, že je to dílo, z něhož je možno sice čerpat izolované poznatky, které však jako celek má pouze zápornou hodnotu, a proto je třeba na ně co nejrychleji zapomenout. Nevydány zůstaly estetické studie Jana Mukařovského, zapadlé většinou v časopisech a materiálech estetických a filosofických kongresů. Druhé, přepracované a doplněné vydání Kapitol z české poetiky z roku 1948 zdálo se uzavírat tuto jakoby mrtvou kapitolu z dějin české literární vědy a estetiky.

Nemám v úmyslu zabývat se příčinami takto vytvořené situace. Jsou jistě objektivní

i subjektivní. Vědomí revolučních přeměn, snaha začlenit se do tvořivého rytmu nově vznikající společnosti a kultury, snaha urychlit vědomé překonání starých forem myšlení, to všechno hyperbolizovalo a vulgarizovalo prováděnou negaci minulosti. Dogmatická interpretace marxismu, dávající ideologii i společenským vědám nedialektickou a uzavřenou podobu hotových pravd, vnesla třídní protikladnost a nepřátelství i tam, kde šlo o vývoj věcného poznání, provázeného nadto příklonem k marxismu. Bez určité dobové psychické atmosféry si sotva můžeme dnes po patnácti letech vysvětlit jednoznačnost, s jakou byla likvidována historická úloha uměnovědného strukturalismu (jméno Mukařovského nebývalo přitom vyslovováno), popřípadě obłudnost, s jakou byla v dobrém úmyslu rekonstruována pozitivně pokrokovost Mukařovského osobnosti v období jeho šedesátin. Osobní postoj Mukařovského za první světové války, jeho aktivní podpora Jiráskova vystoupení v Manifestu č. spisovatelů byla spolu se společensky aktivním postojem Mukařovského po druhé světové válce a při formování socialistické revoluce a světového míru stavěna do protikladu s obdobím hlubokých omylů v době strukturalismu, „typického směru, který do sebe nasál všechno, čím se vyznačuje rozklad umění v imperialistickém kapitalismu“. Mukařovský prý tehdy byl spolu s jinými umělci, Vančurou, Nezvalem, Honzlem, stržen avantgardními, přitom však ve skutečnosti kontrarevolučními proudy, nedovedl jít ruku v ruce s Nejedlým a Neumannem. Jestliže měl přitom bystré postřehy, nevděčí za ně „strukturalismu, nýbrž své vědecké poctivosti, svému vynikajícímu rozhledu a živému vztahu k umění“, své vážnosti „k slavné tradici našeho národního umění a naší vědy“ (Janu Mukařovskému k šedesátce, Praha 1952).

Dobová poplatnost této argumentace je nabíledni. Přesto jsem však pokládal za nutné ji připomenout. Domnívám se, že k normálnímu historickému i vědeckokritickému vztahu k předmarxistické periodě Mukařovského vývoje dospějeme jen tehdy, když se osvobodíme od zkreslujících důsledků této nenormálnosti, od ideologizujícího apriorismu, který bez vůle analyzovat jevy v jejich historickém významu a v jejich vnitřní logice se pokoušel vymazat celé jedno období z dějin naší uměnovědy.

Kampan proti strukturalismu na počátku padesátých let byla součástí boje proti avantgardismu. Proti jednotné frontě představované Wolkrem, Neumannem, Fučíkem a Nejedlým bylo postaveno všechno, co ji nenaplnovalo, nejen to, co stálo proti revoluci, ale i to, co za ni v umění bojovalo. Životní filosofickou teorií poetistické i surrealistické avantgardy byl marxismus. Jeho estetika nebyla však v té době ještě dávno docelena, odtud pozornost, s jakou se v avantgardě setkávala studie členů Pražského lingvistického kroužku, především studie Jana Mukařovského. Jazykový a uměnovědný strukturalismus byl jen dílčí formou vědeckého zkoumání, vyrůstal i jako systém z konkrétních studií jazykového a znakového materiálu, ze studií struktury uměleckých děl, nebyl v žádném případě ucelenou filosofií životního názoru nebo životní praxe. Je tedy zkreslující, je-li strukturalismus předváděn jako filosofie avantgardismu a realizuje-li se kritika strukturalismu v disjunkci strukturalismus nebo marxismus. Ostatně již marxističtí kritikové let třicátých, především Kurt Konrad a Bedřich Václavek, věděli, že kritika strukturalismu z marxistických pozic nemůže ani chvíli nevidět, co strukturalismus přinášel pro hlubší, pravdivější, a tím i marxističtější pochopení umění.

Obhajoba lidského a vědeckého charakteru Mukařovského proti zhoubným vlivům avantgardismu, a dokonce i strukturalismu byla založena na mystifikujícím předpokladu, že oba tyto směry v umění a uměnovědě se prosazovaly samy, objektivně, tj. bez tvořivé a formující vůle těch, kdo je vytvářeli, kdo jim dávali konkrétní podobu a tvar. Likvidovat strukturalismus znamená ztratit z historického povědomí aktivní stránku tvořivého myšlení, uplatňovaného při rozboru uměleckých děl v materiálu-umění, ve shodě s jeho vnitřními vlastnostmi a zákonitostmi. Pokládám toto diskursivní rozvíjení problematiky umění za nejcejnější odkaz strukturalismu, za příkladnou školu teoretického myšlení.

Charakteristické rysy tohoto myšlení byly příznačné pro celý kolektiv Pražského lingvistického kroužku. Jen takto bylo možno docházet k teorii, která neztrácela svou ucele-

nost, i když se stále rozvíjela a přitom proměňovala, i když překonávala svá starší stadia novým poznáním. Jazykovědný strukturalismus se však brzy stal záležitostí evropskou a světovou. Uměnovědný strukturalismus se nemohl opírat o tak širokou pracovní základnu, i když vznikla řada paralelních hnutí v jiných zemích. Rozvíjel se v třicátých letech a na počátku čtyřicátých let především zásluhou Mukařovského, jeho aktivita rozhodovala o šíři a hloubce záběrů, o vnitřním propracování jeho pojmů, o stupni jeho systémovosti.

Mukařovského estetické názory nevznikaly v žádném případě jen jako aplikace podnětů přicházejících odjinud, zprvu z ruského formalismu, z Husserlova fenomenologismu, ze Saussurovy moderní lingvistiky. Eklekticismus nebo kulturtrágrovství je bytostně cizí Mukařovskému, je v rozporu s podstatou jeho vědeckého myšlení. Vzpomínám na jeden rozhovor z období války: „Češi mají báječný dar asimilace. Přisvojí si všechny i nejruznější směry a vlivy z ciziny a dají jim brzy zvláštní český smysl. Co však chybí, je skutečné dialektické rozvíjení z domácí situace.“ Uměnovědný strukturalismus má charakter domácího směru. Vznikl tvořivým rozvíjením domácí tradice, byl rozvíjen na českém materiálu. Ačkoliv byl v kontaktu s moderní vědou, nekoketoval se světovostí. Mukařovský vycházel z domácích antecedencí (především ze Zicha a ze Šaldy) a tvořil v kontextu domácí vědy, především v prostředí Pražského lingvistického kroužku. Smysl pro kontinuitu, důsledné rozvíjení problémů z podstaty dosaženého stupně poznání je zvláštní předností Mukařovského vědeckého úsilí. Nezhodnotíme dílo Mukařovského, budeme-li je sledovat jen horizontálně, podle jednotlivých úseků vědy o umění, podle jednotlivých problémů a témat. Je třeba je pozorovat vývojově, jako proces myšlení, jako postupné odhalování vědecké problematiky předmětu bádání, jako upevňování a rozšiřování vydaného terénu poznání. Zcela nedávno řekl Mukařovský o Karlu Čapkovi, že nehledal jen odpovědi na otázky, nýbrž také kladl otázky: „Učil ostatní ptát se. Učil je být znepokojenými.“ Týž znak znepokojení vnášel Mukařovský do vědeckého myšlení. To mu umožňovalo vytvářet školu, získávat žáky. Jeho dílo bylo od začátku vybudováno na vědeckém dialogu.

Vstup Mukařovského do estetiky a literární vědy se vyznačuje neobyčejnou konkrétností v kladení a řešení otázek. V jeho první knížce Příspěvek k estetice českého verše z roku 1923 jde o vysvětlení slohových rozdílů v díle českých básníků. Již tu Mukařovský postavil jak proti dojmovosti, v literární kritice zcela obvyklé, tak proti spekulativnosti filosofické estetiky rozbor opřený o konkrétní vlastnosti jazykového materiálu. Slohová individuálnost se stala jedním ze základních témat studií Mukařovského. Rozvíjel je neustále svými pracemi o Němcové, Máchovi, Čapkovi, Nezvalovi, M. Zd. Polákovi, Theerovi, Hlaváčkově, Vančurovi. Vztah mezi historickým stavem literární struktury, mezi tradiční normou a tvůrčím činem, poznamenávajícím tuto strukturu, odhalil dynamiku tvůrčího procesu v dějinách poezie i prózy. Totéž téma se takto dostávalo do stále širších souvislostí, stalo se východiskem k řešení základních otázek estetiky. Okolnost, že Mukařovský nevycházel od obecných, v podstatě filosofických otázek estetiky, ale od empirického studia jazykového materiálu v dílech literatury, dala jeho pohledům na estetické problémy zcela nové aspekty, aktualizovala a obohacovala myšlení o základních problémech estetiky.

Toto myšlení mělo svou logiku a své etapy. „Práce přichází člověku ne tak, jak by chtěl, ale jak se vyvíjí problém z problému. Téměř každá práce je pro badatele další stupeň, z něhož je vidět širší obzor než ze stupně předešlého.“ Tak charakterizoval Mukařovský metodu svého vývoje v rozhovoru Strukturalismus pro každého (v časopise Čteme v roce 1942) a sám vytyčil etapy tohoto vývoje: umělecké dílo jako objekt (Máchův Máj), problémy vývoje (Poláková Vznešenost přírody), otázky znaku a významu (Genetika smyslu v Máchově poezii), otázky vztahu mezi tvořícím individuem a dílem (významné studie z okruhu této tematiky jsou otištěny poprvé v tomto souboru studií). Jestliže již z tohoto výčtu je zřejmé, že jako teoretik literatury pojal do svého výzkumu všechny základní otázky svého oboru, je toto postupové směřování k celistvosti příznačné i pro Mukařovského estetiku, pro jeho filosofii umění.

Právě v souvislosti s vydávaným souborem jeho estetických studií bude účelné ocitovat Mukařovského badatelský program z počátku let čtyřicátých: „Pokud se týče problémů filosofie umění, zaujal mne na dosti dlouhou dobu problém estetické funkce, normy a hodnoty, kterému jsem věnoval jednu ze svých knih a několik studií — z nich dokonce jednu dosti obsáhlou o funkcích v architektuře. Otázka funkce, normy, hodnoty jeví se mi totiž nejzákladnějším filosofickým problémem umění, jenž uvádí umění v intimní vztah se všemi oblastmi lidské činnosti a prokazuje tak, že estetický postoj není pouhou záabavou ani ozdobou života, nýbrž jedním ze tří všudypřítomných lidských postojů (ostatní dva jsou: postoj praktický a teoretický, tj. poznávací). Čím dále tím jasnější je mi, že není sebemenšího úkonu, při kterém by nemohla procitnout jako důležitá složka a jako nezbytný, nesmírně cenný pomocník funkce estetická“ (Strukturalismus pro každého). Tento program ukazuje, jak Mukařovský, který v počáteční své činnosti zvěčňoval oblast umění, činil z ní autonomní sféru specifických funkcí, norem a hodnot, dospíval v logice svého myšlení na počátku čtyřicátých let k těm otázkám, které nejen předpokládaly existenci člověka jako aktivního činitele uměleckého vývoje, ale které nakonec vycházely z jeho lidské celistvosti. Mukařovský své studie z těchto let neuvěřil. Teprve při zpětném hledání těchto úvah na podkladě seznamu přednášek Pražského lingvistického kroužku z počátku let čtyřicátých bylo možno nakonec najít texty přednášky *O básníku* (24. 3. 1941), přednášky *Místo estetické funkce mezi ostatními* (30. 11. 1942) a přednášky *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (26. 5. 1943). Není zatím přesně ověřeno, zdali text přednášky *O pojmu vývoje v umění* (15. 1. 1943) se kryje s nedatovaným textem, který zde uveřejňujeme pod titulem *Individuum a literární vývoj*. I tak je jasné, že estetické studie Mukařovského obsáhly celou oblast estetiky. Mukařovského typologie postojů vycházejících z ustrojení člověka věleňovala nadto estetickou funkci mezi základní funkce lidské činnosti. Kurt Konrad v polovině třicátých let označoval strukturalistické abstrahování literárních fakt a literární struktury od aktivity společenského člověka a společenského pohybu jako „špatnou totalitu“. Nově uveřejněné studie z poloviny čtyřicátých let dosvědčují, že Mukařovský směřoval k filosofickému dovršení své estetiky na antropologickém základě, překonávajícím „špatnou totalitu“ jednostranně fetišizace autonomní oblasti umění.

Jako doklad soustavného diskursivního myšlení v materiálu literární vědy a estetiky zasluhují si starší, strukturalistické studie Mukařovského naši plnou pozornost nezávisle na platnosti všech jejich závěrů. Jsou součástí vnitřní badatelské zkušenosti těchto vědních oborů, byly od počátku chápány jako prostředky k hlubšímu poznání, bez jejich znalosti se i naše poznání stává chudším, nerozvíjí se na tom stupni, k němuž již v minulosti dospělo. Ale nevydáváme studie Mukařovského jen jako doklad vývojové logiky vědeckého díla. Logika vědeckého vývoje může vyvolávat představu systému zcela nezávislého na aktuálních potřebách současného života i umění. Mukařovský nebyl mluvčím avantgardy třicátých let, byl však přece jen tím, kdo jako vědec vytvářel teorii umění, jež v sobě zahrnovala i zkušenosti avantgardy, její uměleckou praxi. V tom byla síla Mukařovského uměnovědných studií, že vycházely z těchto současných tendencí, aniž ovšem rezignovaly na všechny ostatní možnosti a typy obsažené v procesu dějin umění.

Mukařovský zdůvodňoval metodologicky, proč je současné umění nejlepším východiskem pro teoretické analýzy. Napsal v roce 1932: „Mezi literární vědou jisté doby a básnictvím téže doby je nutně úzký vztah. Pro literární vědu je totiž současné básnictví primárním materiálem, takovým, při kterém jediné je záruka, že teoretik promítá dílo na pozadí stejné aktuální tradice jako sám básník a jeho generace. Jde-li o dnešní básnictví, je vztah literární vědy k němu ještě užší než v jiných dobách. A to proto, že toto básnictví stlačuje na minimum sdělovací funkci v básnickém díle, že odhaluje tvárný prostředek, že miluje experiment. Tím však obohacuje intuitivní možnosti literárního zkoumání a ozřejmuje jeho teoretické předpoklady“ (Rozhovor s J. Mukařovským, Rozpravy Aventina VI, č. 28). Mukařovský tím, že učinil východiskem současný stav ve vývoji umění, otevřel si — mluveno slovy Bělinského — cestu k „dynamické estetice“, „shromažďoval

pro vědu nový materiál“, tj. současnou uměleckou zkušenost, která umožnila nový pohled na starý materiál. Vklad nového estetického do systému estetiky dával estetickému myšlení nové dimenze, chránil je před apriorismem a normativností, kterým se těžko může vyhýbat filosofická estetika, vytvářená spekulativně z obecných pojmů, popřípadě estetika vycházející z některé historické formy umění. Takto byla však zároveň reálně překonána i negace umění, kterou avantgarda zdůraznila v opozici k starému umění, avantgardní estetika získala legitimní místo v systému estetiky. Byla to také avantgardní estetika, která umožnila rozvinout smysl pro vzájemné vztahy mezi jednotlivými uměními, smysl, který je příznačný pro jednu oblast studií Mukařovského. Mukařovský měl na mysli jakousi srovnávací teorii umění, umožňující odhalovat problémy jednoho umění teoretickými poznatky získanými ze studií jiných umění: „Domnívám se, že není vůbec možno teoreticky uvažovat o umění jediném, neboť každé umění se během svého vývoje postupně přiklání jednou k tomu, podruhé k onomu z umění ostatních. Kromě toho jsou některé stránky zřetelnější a zkoumání přístupnější v umění jednom než v umění jiných. Tak např. otázku funkce lze nejpřístupněji sledovat na architektuře, ač ovšem je nesmírně důležitá i pro zkoumání literatury a divadla. Naopak zase otázky významu jeví se mnohem zřetelněji v literatuře než v uměních výtvarných. Je tedy na teorii literatury, aby podala pomocnou ruku v této otázce teorii malířství“ (Strukturalismus pro každého).

Sledovali jsme základní předpoklady vývoje osobnosti Mukařovského, jak vyplývají z jeho práce před rokem 1945. Zkušenosti z období okupace a doby poválečné, úsilí o likvidaci kapitalistické skutečnosti, jež zrodila rozchod umění se společností, postavilo Mukařovského mezi aktivní budovatele nové skutečnosti. Tento proces dovršil i subjektivní vývoj Mukařovského k marxismu, jehož dialektika zaručovala i bohatě odstíněné možnosti diskursivního rozvoje uměnovědného myšlení. Jeho doklady najdeme v studiích Mukařovského z let 1945—1948. Mukařovský, vycházející z nového poznání, revidoval nebo modifikoval tehdy řadu svých starších názorů. Teprve přehodnocovací proces počátku let padesátých znamenal přerušování kontinuity v Mukařovského teoretickém myšlení. Sám Mukařovský se vyvíjel ve vědomé opozici k této minulosti, v upřímné snaze podpořit aktivní síly zajišťující demokratizaci socialistického umění.

Teprve po roce 1956 se znovu obracela pozornost k předválečnému dílu Mukařovského. Také Mukařovský se začal vracet k některým problémům, jež řešil před válkou. Trvalo však ještě dalších deset let, než po řadě peripetií ve vztahu k strukturalismu vznikly podmínky k vydání starších studií Mukařovského. Otiskujeme je dnes ne proto, aby byl obnoven strukturalismus jako systém, ale proto, aby byla využita iniciativa v nich skrytá, aby byla zhodnocena systematická práce, jež posunula naše vědění o umění a naše myšlení o umění podstatně dopředu.

ESTETICKÁ FUNKCE, NORMA A HODNOTA JAKO SOCIÁLNÍ FAKTY

PŘEDMLUVA

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

Je třeba říci úvodem několik slov o záměru, z kterého přítomná práce vzešla. Předcházela jí řada studií, založených na konkrétním materiálu, zejména literárním, avšak směřujících pokaždé k obecným závěrům; ústředním zájmem byla tu stále snaha po odhalení základních principů stavby uměleckého díla. Je přirozené, že se základní noetické stanovisko — ač se v podstatě nezměnilo, setrvávajíc při imanenci, tj. vnitřní zákonitosti vývoje umělecké struktury — během doby vyvíjelo. Jestliže zpočátku nastal příklon k teoretickým zásadám ruského formalismu, hájícím důsledně pojetou autonomii umění vzhledem k jevům jiných vývojových řad, s nimiž umění přichází ve styk, stávalo se čím dál jasnějším, že i důsledně dodržovaný předpoklad vývojové imanence dovoluje, ba vyžaduje přihlížení k souvztažnosti umění s těmito jinými řadami. Je ovšem třeba mít stále na zřeteli, že proti zásahům zvnějška, které neustále projevují snahu vyvést vyvíjející se řadu z totožnosti se samou sebou, působí vždy její vnitřní setrvačnost, která identitu udržuje; jen tak lze pochopiti vývoj jako zákonité dění. Jako příklady obou postupných etap lze uvést formalistickou studii o Máchově Máji z r. 1928 (Práce z vědeckých ústavů filosofické fakulty Karlovy university XX) a strukturalistické pojednání o Polákové Vznešenosti přírody z r. 1934 (Sborník filologický III. třídy České akademie, roč. X). Třebaže první z nich vychází ze stanoviska čisté autonomie básnictví, kdežto druhá počítá se souvztažností literatury s jinými vývojovými řadami, zejména pak s vývojem společnosti, nejsou tímto domyšlením noetické základny nikterak ohroženy konkrétní výsledky práce starší, a oběma studiím zůstává společné stanovisko vývojové imanence.

Jakmile byl tímto způsobem odstraněn z cesty předpoklad neprodyšné odloučenosti literatury od okolních jevů, objevila se nutnost přihlížet především k vývoji celkové oblasti umění, v jejímž kontextu se všechna jednotlivá umění vyvíjejí, působíce na sebe navzájem (takže vývoj jednoho z nich nemůže být úplně pochopen beze zřetele k souběžnému vývoji ostatních; srv. např. z poslední doby vliv vývoje filmu na vývoj divadla a naopak). Ježto však i hranice oddělující celou oblast umění od mimouměleckých jevů estetických jsou vývojově proměnlivé, bylo dále nutno zabývat se poměrem umění k estetickým jevům mimouměleckým. Avšak ani celková oblast jevů estetických, ať uměleckých, ať mimouměleckých, není izolována od širé říše jevů ostatních, zejména od všech druhů a produktů lidské činnosti; ukázalo se proto nutným obrátit i k po-

¹ Předmluva napsána k prvnímu knižnímu vydání této práce v r. 1936.

stavení funkce estetické mezi ostatními funkcemi, jichž jevy, zejména kulturní v nejširším slova smyslu, mohou pro člověka nabývat. Teprve noetické pozadí takto rozšířené umožnilo návrat ke klasickým, ale po jistou dobu přehlíženým problémům filosofie umění, totiž k otázce estetické normy a hodnoty. Východiskem studie ovšem učiněn rozbor estetické funkce, která zároveň zařazuje estetickou mezi jevy sociální a zdůrazňuje svým energetickým charakterem nepřetržitost imanentního vývoje estetické oblasti.

Je přirozené, že cestou k přítomné studii i při práci o ní se autor častěji setkal s názory cizími, tak např. s teorií směru Dessoirova, domyšlenou do důsledků zejména E. Utitzem, jíž připadá zásluha, že — po iniciativě Guyauově — definitivně rozšířila obzor estetického zkoumání na oblast estetickou v širokém slova smyslu; také několikrát nastala příležitost dovolat se tvůrčích umělců, kteří, řešící problémy blízké vlastní tvorbě, dospívají mnohdy k obecně platným poznatkům. Tak např. jsou důležité teoretické formulace básníka O. Wildea, jenž v souvislosti se symbolickým pojmáním umění jemně vycítil jeho znakovou (semilogickou) povahu: jako další příklad lze uvést zájem, jež bratři Čapkové věnovali perifernímu umění, dotud přehlíženému, ačkoli je stálým vývojovým souputníkem umění „vysokého“, netoliko přejímajícím, ale také navzájem vysoké umění ovlivňujícím, takže bez něho dějiny umění nemohou být pochopeny v celé své složitosti. Zejména však je třeba uvést dva zjevy spojující umělecké tvoření s teoretickým zkoumáním umění, F. X. Šaldou a O. Zicha, jejichž vědecké výboje byly autorovi východiskem od samých počátků vědecké práce.

Pokud se přítomná studie k cizím názorům přiblížila, uvedeny příslušné citáty a odkazy. Hlavní snaha autorova však byla podat systematický náčrt vlastního pojetí některých základních problémů estetiky. Proto se nezdálo účelné podávat kritiku — ať příležitostnou, ať systematickou — cizích názorů: příležitostná kritika je vždy ohrožena nebezpečím deformace cizích myšlenek, vytržených z původního kontextu; soustavný přehled prací a názorů o poměrech mezi uměním a společností jednak byl již častěji podán,¹ jednak by pokus o něj v přítomné knize znejasnil hlavní směrnici, kterou je řešení několika problémů obecné estetiky ze stanoviska sociologie, nikoli však kritika metod konkrétní sociologie umění, dosud značně nevyjasněných, protože kolísajících mezi kauzálním a strukturálním pojetím vztahu umění a společnosti. Přítomná práce značí pro autora toliko první úsek cesty k dalším problémům filosofie umění, nejdříve k otázce účasti individua na vývojovém dění a k problematice uměleckého díla jako znaku.

V Bratislavě v červnu 1936

I

ESTETICKÁ FUNKCE

Estetická funkce má důležité místo v životě jednotlivců i celé společnosti. Okruh lidí přicházejících v bezprostřední styk s uměním je sice silně omezen jednak poměrnou řídkostí estetické vlny — neb aspoň jejím zúžením v jednotlivých případech na určité obory umění —, jednak závorami sociálního rozvrstvení (omezená možnost přístupu k uměleckým dílům i estetické výchovy pro některé vrstvy společnosti); avšak umění důsledky svého působení zasahuje i lidi, kteří k němu přímého vztahu nemají (srv. např. působení básnictví na rozvoj jazykového systému), kromě toho estetická funkce zabírá mnohem širší oblast působnosti než jen samo umění. Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce. Toto tvrzení neznamená panestetismus, neboť: 1. se jím vyslovuje toliko obecná možnost, nikoli však nutnost estetické funkce; 2. není prejudikováno vedoucí postavení estetické funkce mezi ostatními funkcemi daných jevů pro celou oblast estetické funkce; 3. nejde o směřování estetické funkce s funkcemi jinými, popřípadě o pojmání funkcí jiných jako pou-

hých obměn funkce estetické. Hlásíme se jím toliko k názoru, že není pevné hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou; neexistují předměty a děje, které by svou podstatou nebo svým uspořádáním byly bez ohledu na dobu, místo i hodnotitele nositeli estetické funkce, a jiné, které by, opět pro své reálné uzpůsobení, byly z jejího dosahu nutně vyloučeny. Na první pohled by se toto tvrzení mohlo zdát přehnané. Bylo by možno uvádět proti němu příklady věcí a aktů, které jsou zdánlivě estetické funkce nadobro neschopny (např. některé základní fyziologické úkony jako dýchání, nebo zase velmi abstraktní pochody myšlenkové), i naopak příklady jevů, které jsou k estetickému působení předurčeny celou svou stavbou, jako zejména produkty umění. Moderní umění, jež počínaje naturalismem nevyklučuje žádnou oblast skutečnosti při výběru témat, a počínaje kubismem i směry jemu příbuznými v jiných uměních si neklade meze při volbě materiálu ani techniky, jakož i moderní estetika kladoucí velký důraz na šíři estetické oblasti (J. M. Guyau, M. Dessoir a jeho škola i jiní) poskytly dosti dokladů toho, že estetickými fakty se mohou stát i takové věci, kterým bychom podle tradičního pojetí estetickou platnost nepřisuzovali; na ukázkou připomínám např. výrok Guyauův: „Dýchat zhluboka, cítit, jak se krev očistuje při styku se vzduchem, není to zrovna opojný požitek, kterému by bylo nesnadno odeprít estetickou hodnotu?“ (Les problèmes de l'esthétique contemporaine) nebo větu Dessoirovu: „Označujeme-li stroj, řešení matematické úlohy, organizaci jisté společenské skupiny jako věci krásné, je to víc než pouhá forma vyjádření.“ (Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906). Lze však uvést i příklady opačné, že totiž umělecká díla, která jsou privilegovanými nositeli estetické funkce, mohou jí pozbyti a jsou tudíž ničena jako zbytečná (srv. zastírání starých fresek, sgrafit novým nátěrem nebo ohozením), nebo se jich užívá bez zřetele k jejich estetickému určení (srv. adaptace starých paláců na kasárny atp.). Existují ovšem — v umění i mimo ně — věci, které jsou svým uspořádáním k estetickému působení určeny; je to dokonce bytostná vlastnost předmětu, byť záměrně vzhledem k němu stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.; není v dějinách umění nouze o případy, kdy původní estetická, ba umělecká platnost jistého výtvaru byla znovu odhalena teprve vědeckým zkoumáním (srv. např. N. S. Trubetzkoy: Choženíje Afanasija Nikitina kak literaturnyj pamjatnik, Versty, roč. 1926, Paříž, nebo čl. R. Jagoditsche: Der Stil der altrussischen Vitae, ve sbírce referátů II. mezinárodního sjezdu slavistů, Varšava 1934).

Hranice estetické oblasti nejsou tedy dány realitou samou a jsou velmi proměnlivé. To se stává zřejmým zejména ze stanoviska subjektivního hodnocení jevů. Známe všichni ze svého okolí lidi, pro které všechno nabývá funkce estetické, a naproti tomu i takové, pro které funkce estetická existuje v míře minimální; ba víme z osobní zkušenosti, že hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsouce závislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady. Jakmile ovšem místo hlediska jednotlivcova zaujmeme stanovisko sociálního kontextu, ukáže se, že přes všechny prchavé individuální odstíny existuje značně stabilizované rozložení estetické funkce ve světě předmětů a dějů. Rozhraní mezi oblastí estetické funkce a jevů mimoestetických nebude ovšem ani potom zcela určité, ježto účast estetické funkce je bohatě odstupňována a málokdy lze s úplnou jistotou usuzovat na úplnou nepřítomnost i nejslabších estetických reziduí. Bude však možno zjistit objektivně — podle symptomů — podíl estetické funkce např. na aktu hydlení, odívání se atp.

Jakmile však přesuneme zřetel ať v čase, ať v prostoru, nebo i jen od jednoho sociálního útvaru k jinému (např. od vrstvy k vrstvě, od generace ke generaci atp.), shledáme vždy, že se tím změní i rozložení estetické funkce a ohraničení její oblasti. Tak např. estetická funkce jídlu je zřejmě silnější ve Francii než u nás; estetická funkce oděvu je v našem městském prostředí silnější u žen než u mužů, avšak tento rozdíl neplatí často pro prostředí, které se odívá lidovým krojem; také je odlišena estetická funkce oděvu

¹ Srv. např. H. A. Needham, Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle, Paříž 1926, a H. Lützel, Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn, str. 59 n.

podle typických situací platných pro jistý sociální kontext: tak bude velmi oslabena estetická funkce oděvu pracovního ve srovnání s oděvem slavnostním. Co se týče přesunu časových, lze uvést, že na rozdíl od dneška měl ještě v XVII. stol. (v době rokoka) mužský oděv stejně silnou estetickou funkci jako ženský; v době po světové válce zabrala estetická funkce odívání i bydlení mnohem širší sociální rozlohu i větší množství situací než před válkou.

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

Obrátíme nyní zřetel k vnitřní organizaci estetické oblasti samé. Naznačili jsme již, že je mnohonásobně rozrůzněna jednak podle intenzity estetické funkce u různých jevů, jednak podle rozložení této funkce vzhledem k jednotlivým útvarům daného společenského celku. Je však jistý předěl, který celou mnohotvárnou oblast estetická rozpolcuje ve dva hlavní úseky podle toho, jaká poměrná závažnost připadá estetické funkci vzhledem k funkcím jiným: jde o předěl, který odděluje umění od estetických jevů mimouměleckých. Hranice mezi uměním a ostatní oblastí estetická, ba i jevy mimoestetickými, je důležitá netoliko pro estetiku, nýbrž i pro dějiny umění, neboť odpověď na ni má rozhodující význam pro výběr historického materiálu. Zdá se, že umělecké dílo je jednoznačně charakterizováno jistou ~~způsobem~~ (způsobem, jakým je uděláno). Ve skutečnosti však platí toto kritérium, a to ještě nikoli bez omezení,¹ toliko pro sociální kontext, kterému je (nebo bylo) dílo původně adresováno. Jakmile máme před sebou produkt spjatý svým vznikem se společností vzdálenou nám časově nebo prostorově, nemůžeme jej zařadit podle vlastního odhadu; zmínili jsme se již o tom, že mnohdy je třeba zjišťovat složitým vědeckým postupem, zda pro příslušný sociální kontext byl takový produkt uměleckým dílem; nikdy není totiž vyloučena možnost, že funkce díla byly původně zcela jiné, než jak se nám jeví ze stanoviska našeho systému hodnot. Kromě toho je vždy přechod mezi uměním a tím, co je mimo ně, nenáhlý, někdy téměř nezjistitelný. Vezměme za příklad architekturu: Veškeré stavitelství tvoří nepřetržitou řadu od produktů bez jakékoli estetické funkce až k uměleckým dílům a je mnohdy nemožno zjistit v této řadě bod, od kterého počíná umění. Přesně vzato, nelze jej vlastně zcela přesně zjistit nikdy, ani jde-li o stavitelství spjaté s naším vlastním sociálním kontextem; tím méně ovšem, jde-li o produkty pro nás exotické vlivem odlehlosti místní nebo časové. Je konečně ještě třetí obtíž, na kterou upozornil E. Utitz (Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II, Stuttgart 1920, str. 5), když praví: „Kunstsein ist etwas ganz anderes als Kunstwert.“ Jinými slovy: otázka estetického hodnocení uměleckých děl je zásadně jiná než otázka hranic umění: i umělecké dílo, které ze svého stanoviska hodnotíme záporně, náleží do kontextu umění, neboť právě vzhledem k němu je hodnoceno. V praxi bývá ovšem velmi nesnadno tuto teoretickou zásadu zachovat, zejména jde-li o tzv. umění periferní nebo také, jak je nazval J. Čapek, o „nejškromnější umění“. Kládeme-li vůči takovému produktu (např. „románu pro služky“ nebo obrazům na vývěsních tabulích) otázku, fungují-li jako umění, snadno se může přihodit, že zaměníme zjištění funkce s hodnocením.

Jak zřejmo, jsou přechody mezi uměním a oblastí mimouměleckou, a dokonce i mimo-

¹ Srv. aféru Rodinovy sochy L'âge d'or, které bylo zpočátku vytýkáno, že je pouhým odlitkem skutečného těla.

estetickou tak málo zřetelné a zjišťování jich tak složité, že opravdu přesné rozhraničení je iluzorní. Je tedy třeba upustit od jakéhokoli pokusu o zjištění hranice? Cítíme přese všechno příliš zřetelně, že rozdíl mezi uměním a oblastí pouhých „estetických“ jevů je podstatný. V čem záleží? V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné. Proti tomuto tvrzení mohla by se ovšem uplatnit námitka, že i v umění bývá nezřídka estetická funkce, ať ze strany autorovy, ať ze strany publika programově podřizována funkci jiné, srv. např. požadavek tendence v umění. Tato námitka však není průkazná: pokud je dílo spontánně zařazováno do oblasti umění, je důraz kladený na jinou funkci než estetickou hodnocen jako polemika proti bytostnému určení umění, nikoli jako případ normální. Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde vždy pocítována jako případ základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, tj. jako porušení stavu normálního. Tento poměr mezi funkcí estetickou a ostatními funkcemi umění vyplývá logicky z povahy umění jakožto oblasti jevů katexochén estetických.¹ Je konečně třeba připomenout, že předpoklad převahy estetické funkce má plnou váhu jen za provedené vzájemné diferenciací funkcí; existují však také prostředí, která důsledného rozrůznění funkční oblasti neznají, např. společnost středověká nebo folklórní; i v takových případech se sice vzájemná podřaděnost a nadřaděnost funkcí může vývojem přesouvat, avšak nikoli do té míry, aby některá z nich nadobro a zřetelně nad ostatními v jistém případě převládla.

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

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

1. Některá umění tvoří současně nepřetržitou řadu, v které se nacházejí také jevy mimoumělecké, ba mimoestetické. Jako příklad jsme uvedli architekturu; zcela podobné postavení má však i literatura. V architektuře s funkcí estetickou konkurují funkce praktické (např. ochrana před změnami povětrnosti atd.), v literatuře funkce sdělovací. Lze uvést i celý druh projevů jazykových umístěných na rozhraní mezi sdělením a uměním; je jím řečnictví. Vlastní cíl řečnictví, zejména jeho nejtypičtějších útvarů, jako elokvence politická nebo církevní, je vliv na přesvědčení posluchačů, jehož nejúčinnějším jazykovým prostředkem je jazyk emocionální (určený k vyjádření citů). Ježto však jazyk emocionální — jako ustálená součást jazykového systému — dodává často tvárné prostředky básnictví,² přesunuje se řečnictví snadno, zejména některými svými druhy

¹ K této větě a několika předešlým podotýkáme, že od případu kolektivně postulované nadvlády některé mimoestetické funkce je třeba odlišovat individuální odchylky podmíněné psychofyzickými dispozicemi jednotlivců; někteří vnímatelé čtou totiž román toliko pro poučení nebo pro citový vzrušení; obraz hodnotí toliko jako zprávu o skutečnosti. Pro vnímatele tohoto druhu nefunguje ovšem umělecké dílo jako umění, nýbrž jako jev buď úplně mimoestetický, nebo estetický toliko zabarvený, jejich poměr k umění není adekvátní a nemůže být normou.

² Některá lingvisté, např. Ch. Bally, ztotožňují dokonce, ovšem neprávem, jazyk básnický s emocionálním, přehlížejíce podstatný rozdíl mezi projevem samoúčelným (básnictví) a sdělovacím (působení na cit).

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

Přecházíme k uměním výtvarným mimo architekturu, o které již byla zmínka, tedy k malířství a sochařství. I zde existují, zcela mimo oblast umění, výtvořiny čistě sdělovací, např. obrazy a modely přírodovědné; jsou i případy takové, kde se funkce estetická uplatňuje jako druhotná vedle převládající funkce jiné, např. mapa jako dekorativní předmět, a konečně i takové, které se pohybují na samém rozhraní umění a oblasti dokonce mimoestetické, např. malířská, grafická a plastická reklama: plakát je sice záležitost zájmu mimouměleckého, neboť jeho hlavní účel je propagační; přesto však lze sledovat souvisle dějiny plakátu i jako jevu výtvarného. Existuje konečně druh malířství a sochařství již zcela uměleckého, k jehož podstatě přesto náleží kolísání mezi sdělením a samoúčelným projevem; je jím portrét, který je současně zobrazením osoby, posuzovaným podle kritéria pravdivosti, i uměleckou výstavbou bez závazného vztahu k realitě. Tím se portrét funkčně liší od obrazu neportrétního, třeba realisticky přepisujícího podobu modelu. Docházíme konečně k hudbě. Zde se nejméně ze všech umění projevují přímé styky s oblastí mimouměleckou. Je to způsobeno zvláštním rázem materiálu hudby, tónu, který — jsa nezbytně pojímán jako součást tónového systému — obsahuje již sám v sobě zabarvení estetické; srv. Grillparzerovu známou novelu Der arme Spielmann, jejíž hrdina se uvádí v estetické vytržení hraním stále téhož tónu. Přesto však lze nalézt případy, kdy estetická funkce je toliko funkcí průvodní, nikoli dominující; jsou to např. melodické signály (vojenské atp.), také polozpívané výkřiky reklamní (na nádražích, v ulicích), jejichž hlavním účelem je upozornit na zboží. Oscilace mezi převládáním funkce estetické a jiné se projevuje např. v hudbě pochodové nebo ve zpěvu provázejícím práci; v hymnách národních a státních konkuruje s funkcí estetickou symbolická, tedy odstín funkce sdělovací. Je konečně třeba připomenout mnohonásobnost a kolísavost funkcí hudebního folklóru, o němž zde ovšem není možno podrobně pojednávat.

2. Probrali jsme případy, kdy umění vyúsťuje v oblast jevů mimouměleckých, ba mimoestetických. Jsou nyní na řadě případy opačné; existují totiž i jevy zakoreněné svou podstatou v umění, které však se umění omešují, aniž se jím natrvalo stávají, tak např. film, fotografie, umělecké řemeslo, hortikultura. Nejnázorněji se směřování k umění projevuje ve filmu. Některými svými stránkami je film úzce spříbuzněn s několika uměními, zejména s epickým básnictvím, s dramatem, s malířstvím. V různých dobách svého vývoje se skutečně sblíží jednou s tím, jindy s oním z nich. Kromě toho má i předpoklady k tomu, aby se stal uměním svébytným, které nadvlády funkce estetické dosahuje prostředky sobě vlastními. Chaplin vytváří typ herectví filmového, zcela odlišného od herectví divadelního (mimika a gestikulace pro pohled zblízka); ruští režiséři jako Ejzenštejn, Vertov, Pudovkin přivádějí naopak k dokonalosti využití specifického filmového prostoru, jehož třetí rozměr je dán pohyblivostí kamery. Na druhé straně, a především, je však film industrií; proto o jeho nabídce a o poptávce po něm rozhodují zřetelové čistě obchodní mnohem více než v kterémkoli z umění; proto také je film nucen —

jako každý průmyslový výrobek — přejímat ihned a pasívně každé nově objevené zdokonalení své technické strojové základny; po té stránce stačí srovnat záměrnou vyběravost, kterou osvědčuje hudba, když — v jednotlivých obdobích svého vývoje — ze zásoby možností technicky v dané chvíli přístupných volí omezený repertoár nástrojů vzhledem k určitým uměleckým úkolům, s překotným tempem zavedení filmu zvukového, jenž na dohlednou dobu rozbil předpoklady uměleckého vývoje vybojované filmem nýmým. Třebaže film neustále směřuje k tomu, aby se uměním stal, nelze dosud říci, že by se byl přesunul do oblasti, kde estetická funkce je de jure dominantní. Trochu jinak je tomu s fotografií, která sice osciluje na rozhraní samoúčelného a sdělovacího projevu, avšak pocituje toto postavení jako součást své podstaty. V svých začátcích byla fotografie hodnocena jako nová malířská technika (srv. Havlíčkův epigram Daguerrotyp: „Leccos malíři vyvedli / jenom světlo nedovedli / teď se na ně světlo rozhněvalo / a samo se do malířství dalo“) a také byla většinou v rukou malířů profesionálů i přejímala např. kompoziční postupy malířské. Časem se v rukou fotografů profesionálů mění v projev mimoestetický, čistě sdělovací: pojmy „fotografie“ a „obraz“ se stávají protikladnými. Vlivem impresionistického malířství se fotografie (zejména amatérská) znovu sblíží s malířstvím. Konečně uvědomuje si své specifické určení, býti na rozhraní. Pro tuto oscilační povahu fotografie je charakteristické, že základním, nebo aspoň jedním z nejdůležitějších jejích druhů zůstává po celou dobu jejího trvání portrét, založený, jak jsme výše poznamenali, na téže oscilaci.

Opět jiný vztah než fotografie má k umění tzv. umělecké řemeslo. Tímto názvem míníme jev historický, časově přesně určený (rozhraní XIX. a XX. století), nikoli trvalé označení některých druhů řemesla, např. zlatnictví, jak bývá zvykem v příručkách dějin umění. Řemeslo, zabývající se výrobou předmětů denní potřeby, mělo ovšem odevždy ve většině svých odvětví jisté zabarvení estetické, ba dokonce bývalo v těsném vnějším soužití s uměním (srv. malířský cech jako jednu z řemeslných organizací). Zcela jiný vzájemný vztah než klidná paralelnost však nastává s příchodem tzv. uměleckého řemesla: řemeslo se tentokrát pokouší překročit své hranice, změnit se v umění. Ze strany řemesla šlo tu o pokus zachránit rukodělnou výrobu, pozbývající praktického významu v konkurenci s výrobou tovární; zbytnělá estetická funkce měla suplovat úpadek praktických funkcí řemesla, lépe splňovaných tovární výrobou. Ze strany umění, jež přival uměleckého řemesla vítalo (viz účast umělců-navrhovatelů), šlo o obnovení kontaktu s materiálem v hmotném slova smyslu, tedy např. dřevem, kamenem, kovem atd.; neboť umění (zejména architektura, řemeslu nejbližší) ztratilo v době překotného rozmachu výrobní techniky cit pro hmotný materiál; nové hmoty připouštělo toliko jako náhražky za jiné, nedbajíc jejich specifických vlastností, a dospělo konečně k naprostému znásilňování materiálu: viz architekturu secesní. Teoreticky byla cesta uměleckému řemeslu připravena právě rozbořením hmotného materiálu umění: viz knihu G. Sempera Der Stil, vyšlou v letech 1860 až 1863. Řemeslo, pro které vlastnosti materiálu jsou z důvodů zcela praktických (např. trvanlivost) věci podstatnou, mělo pomoci k tomu, aby i v umění bylo využito tvárných možností poskytovaných hmotou. Jakmile však řemeslo naplno vstoupilo do oblasti umění, tj. počalo směřovat k výrobě unikátů s převážující funkcí estetickou, pozbylo vlastní praktické funkce: počalo vyrábět nádoby, ze kterých je „škoda“ pít, nábytek, kterého je „škoda“ užívat atd. Záhy počaly dokonce vznikat sklenice, z kterých bylo nesnadné pít atd. Tento úpadek praktických funkcí řemesla skvěle odhaluje Loosova anekdota o sedláři (Trotzdem, Innsbruck 1931, str. 15 n.): Byl sedlák, který vyráběl dokonale praktická sedla; chtěl však vyrábět sedla zároveň moderní. I šel na radu k profesoru umělci; ten mu vyložil zásady uměleckého řemesla. Mistr se podle těchto návodů pokoušel vyrobit dokonale sedlo, ale vyšlo mu zase takové, jaká vyráběl předtím. Profesor mu vytkl nedostatek fantazie, dal udělat návrhy sedel svým žákům i sám několik jich nakreslil. Když sedlák návrhy uviděl, zaradoval se a řekl profesorovi: „Pane profesore, kdybych tak málo rozuměl jízdě na koni, vlastnostem kůže a řemeslné práci, měl bych takovou fantazii jako vy.“ — Umělecké řemeslo

bylo do značné míry anomálií, avšak zároveň, jak jsme viděli, i nutným a zákonitým faktem vývoje estetické oblasti. Letmý pohled na ně ukázal nám nový aspekt dialektického vztahu mezi uměním a oblastí jevů estetických mimouměleckých.

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

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

Příklady, které jsme v předešlých odstavcích nahromadili, měly jediný účel: ukázat různostvornost přechodů mezi uměním a oblastí jevů estetických mimouměleckých i oblastí mimoestetickou. Ukázalo se, že umění není oblast uzavřená; neexistují strohé hranice ani jednoznačná kritéria, která by odlišovala umění od toho, co je mimo ně. Celé obory produkce mohou stát na rozhraní mezi uměním a ostatními jevy estetickými popř. i mimoestetickými. Během vývoje mění umění neustále svou rozlohu: rozšiřuje ji a opět zužuje. Přesto však — a právě proto — podržuje svou neztenčenou platnost polarita mezi nadřízeností a podřízeností estetické funkce ve funkční hierarchii; bez předpokladu této polaritby vývoj estetické oblasti pozbyl smyslu, ježto právě ona udává dynamiku souvislého pohybu vývojového.

Uhrnem ze všeho, co dosud bylo řečeno o rozložení a působení estetické funkce, lze vyvodit tyto závěry: 1. Estetično není ani samo reální vlastností věcí, ani není jednoznačně vázáno k některým jejich vlastnostem. 2. Estetická funkce věcí však není

ani úplně v moci individua, třebaže z čistě subjektivního stanoviska může cokoli nabyt (nebo naopak postrádat) estetické funkce bez ohledu na své utváření. 3. Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem. Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje konec konců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení (subjektivní estetický poměr k věcem. Tak např. v obdobích, kdy kolektivum má sklon k silnému uplatňování funkce estetické, je i individuu přána větší volnost v zaujímání estetického vztahu k věcem, at aktivního (při jejich utváření), at pasivního (při jejich vnímání). Tendence k rozšiřování nebo zužování estetické oblasti, jsouce fakty sociálními, projevují se vždy kolem řadou souběžných symptomů. V tom smyslu jsou např. básnický symbolismus a dekadentismus se svým panestetickým souběžně a souznačně se současným uměleckým řemeslem, které nadměrně rozšiřuje oblast umění; všechny tyto zjevy jsou symptomy nadměrného zbytnění estetické funkce v soudobém sociálním kontextu. Podobný růžec paralelních zjevů lze uvést i z doby dnešní: moderní (konstruktivistická) architektura směřuje v teorii i v praxi k odumělečení a proklamuje ctižádost stát se vědou, přesněji řečeno aplikací vědeckých poznatků, zejména sociologických; z jiné strany přichází básnický a malířský surrealismus, oprávcí se o vědecké zkoumání oblasti podvědoma; zčásti sem zasahuje i tzv. socialistický realismus v literatuře, zejména ruské, jenž žádá od umění především syntetický popis a propagaci nového společenského řádu. Společným jmenovatelem těchto různých a zčásti navzájem nepřátelských tendencí je polemika proti „uměleckosti“, tolik zdůrazňované v době nedávno minulé, jinými slovy, reakce proti realizaci absolutní nadvlády estetické funkce v umění, reakce projevující se tím, že je umění sblížováno s oblastí jevů mimoestetických.

Okruh estetična se tedy vyvíjí jako celek a je kromě toho ještě v stálém vztahu i k oněm úsekům skutečnosti, které v daném okamžiku vůbec nejsou nositeli estetické funkce. Taková jednotnost a celistvost je možná jen na podkladě kolektivního vědomí, sprádcího vztahu mezi věcmi, které činí nositeli funkce estetické, a seclujícího izolované navzájem stavy vědomí individuálních. Kolektivní vědomí nehypostazujeme jako psychologickou realitu,¹ ani nemíníme tímto slovem pouhé sumární označení souboru složek společných jednotlivým individuálním stavům vědomí. Kolektivní vědomí je fakt sociální; lze je definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímátné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující: tak např. odchylka od jazykového systému, uloženého ve vědomí kolektivním, se spontánně pocituje a hodnotí jako chyba. I oblast estetična se v kolektivním vědomí jeví především jako systém norem; o tom bude pojednáno v druhé kapitole této studie.

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

Hlavní příležitost zjistiti poměr mezi estetickou oblastí a konkrétním uspořádáním i životem společenského celku naskytne se nám při zkoumání estetických norem v druhé

¹ K takové mylné interpretaci může svést jen nepřilíš šťastný termín „kolektivní vědomí“.

kapitole. Je však možno podati k vlastní sociologii estetična několik poznámek i ze stanoviska estetické funkce:

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

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

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

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

První kapitola této studie měla za úkol ukázat dynamičnost estetické funkce jak vzhledem k jevům, které jsou jejími nositeli, tak i vzhledem ke společnosti, v které se uplatňuje. Druhá kapitola má podat týž důkaz o estetické normě. Nebylo-li nesnadné prokázat proměnlivost — ovšem vývojově zákonitou — estetické funkce, která má ex definitione ráz energie, je těžší úkol odhalit dynamičnost estetické normy, jež má povahu pravidla, činitelů si nárok na platnost neproměnnou. Funkce jako živá síla zdá se předurčena k tomu, aby stále měnila rozlohu i směr svého řečiště, kdežto norma, pravidlo a míra, zdá se samou svou podstatou nepohyblivá. Estetika vznikla kdysi jako věda o pravidlech regulujících smyslové vnímání (Baumgarten). Po dlouhou dobu se jevilo jako jediný možný její úkol zkoumání všeobecně závazných podmínek krásy, jejichž platnost bývala odvozována z předpokladů buď metafyzických, nebo aspoň antropologických; v tomto druhém případě byly estetická hodnota a její měřítko, estetická norma, pojímány jako fakty pro člověka konstitutivní, vyplývající z jeho přirozenosti. Ještě estetika experimentální vycházela při svém založení Fechnerem z axiomatu, že existují obecně závazné podmínky krásy, k jejichž zjištění stačí vyloučit hromaděním experimentů nahodilých výkyvy individuálního vkusu. Jak známo, přiměl další vývoj experimentální estetiky k tomu, aby dbala proměnlivosti norem a počítala s jejími předpoklady. I v jiných odvětvích a směrech moderní estetiky se projevila nedůvěra k neomezené závaznosti norem: ve většině směrů se uplatnila buď krajní skepse k samé jejich existenci a platnosti, nebo aspoň snaha omezit tuto platnost pokaždé na jediný případ (norma vyvozována z řádu umělcovy osobnosti), popřípadě konečně tendence zachránit obecnou závaznost normy empirickým odvozováním předpisů z děl již vytvořených, pokládaných za vzorná; přitom je ovšem na závalu jednak nutně neúplná indukce, jednak petitio principii.

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

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

Přestože norma směřuje k závaznosti bezvýjimečné, nemůže nikdy dosáhnout platnosti přírodního zákona — jinak by se stala jím a přestala by být normou. Kdyby např. bylo člověku nemožné překročit hranice absolutního rytmu, tak jako je mu nemožné vnímat zrakem paprsky infračervené a ultrafialové, změnil by se rytmus z normy, která se dožaduje splnění, ale již je možno nesplnit, v zákon lidského ustrojení, dodržovaný nutně a nevědomky. Norma tudíž, ač směřuje k platnosti neomezené, omezuje se zároveň sama tímto směřováním. Může být netoliko porušena, ale je myslitelný — a v praxi velmi častý — dokonce paralelismus dvou nebo více norem aplikovatelných na stejné konkrétní případy a měřících touž hodnotu, které navzájem konkurují. Norma je tedy obnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační potenci, jež implikuje myslitelnost jejího porušení. Každá norma má toto dvojitě protichůdné směřování, mezi jehož póly je dějiště jejího vývoje. Avšak přesto různé druhy norem gravitují nerovnoměrně buď k jednomu, nebo k druhému pólu. Různost gravitace vysvitne, postavíme-li proti sobě např. normu právní, která už svým obvyklým označením „zákon“ směřuje k platnosti bezvýjimečné, a normu estetickou, zejména v její nejspeciřičtější aplikaci, jako normu uměleckou, sloužící zpravidla za pouhé pozadí stálého porušování.

Přesto však i norma estetická se může vykazati doklady tendence k platnosti neproměnné. V samém vývoji umění se občas vyskytují období kladoucí s důrazem požadavek trvalé a bezvýhradné platnosti normy. Na ukádku připomínáme jednak básnictví francouzského klasicismu, jednak básnictví symbolické. Víra v platnost normy byla za období klasicistického tak silná, že Chapelain mohl napsat v předmluvě k svému eposu La Pucelle: „Ke zpracování svého námětu přinesl jsem si toliko slušnou znalost toho, čeho bylo zapotřebí... Šlo jen o zkoušku, zda tento básnický druh, odsuzovaný našimi nejslavnějšími spisovateli, je už opravdu mrtev, či zda by mi jeho teorie, kterou dost dobře znám, mohla posloužit k tomu, abych svým přátelům na příkladě ukázal, že bez tohoto vzletu ducha lze jí se zdarem využít.“¹ Převeden do naší terminologie vyslovuje velký výrok bezvýhradnou důvěru, že dekonální aplikace normy stačí sama o sobě k vytvoření umělecké hodnoty. Co se týče symbolismu, stačí vzpomenout touhy po vytvoření „absolutního díla“, platného věčně bez ohledu na dobu a prostředí, která se tak silně projevila např. u Mallarméa². Je také možno uvést za doklad směřování estetické normy k naprosté závaznosti vzájemnou nesnášenlivost konkurujících estetických norem, projevující se často tím, že estetická norma je polemicky zaměřována s jinou, autoritativnější, např. s normou mravní — odpůrce je cejchován jako podvodník — nebo intelektuální — odpůrce je prohlášen za nevědomce nebo hlupáka. Dokonce i tehdy, zdůrazňuje-li se právo na individuální estetický soud, klade se týmž dechem požadavek odpovědnosti za něj: osobní vkus tvoří složku lidské hodnoty svého nositele.

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

Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Bylo řečeno již v první kapitole,

že je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují. Estetická potence není ovšem inherentní objektu: aby se objektivní předpoklady mohly uplatnit, musí jim cosi odpovídat v ustrojení subjektu estetické libosti. Subjektivní předpoklady mohou mít zdůvodnění jednak zcela individuální, jednak sociální, jednak konečně antropologické, dané samou přirozeností člověka jako druhu. A tyto základní, antropologické předpoklady jsou právě principy, o které nám jde. Lze jich vyjmenovat celou řadu. Jsou to např. pro umění časová (Zeitkünste) rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání (důležitá je také okolnost, že rytmická organizace práce nejlépe vyhovuje člověku), pro umění prostorová kolmice, horizontála, pravý úhel, symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla (viz A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig-Berlin 1905),¹ pro malířství komplexitárnost barev a některé jiné úkazy barevného a intenzitního kontrastu (viz např. Šeracký, Kvantitativní určení barevného kontrastu na rotujících kotoučích, Praha 1923), pro sochařství zákon stability těžiště. Z těchto principů mohou být přímo vyvozeny některé další, tak např. ze zákona symetrie základní členění orámované plochy bodem ležícím v průsečíku diagonál (absolutní symetrie). Jsou také ještě další principy, které — ač jejich spojení s antropologickou bází je mnohem méně jednoznačné než u jmenovaných výše — nemohou přesto býti opomíjeny jako neexistující, např. zlatý řez. Za bezprostřední nadstavbu konstitutivních principů je třeba pokládat některé bývalé konvenční normy, jež dlouhým zvykem nabyly samozřejmosti připouštějící deformaci, aniž při ní mizejí z povědomí jako její pozadí (srv. např. repertoár konsonancí v hudbě oktávové, který, jak známo, se postupným vývojem hudby zvětšoval). — Výčet antropologických principů, který jsme výše podali, nečiní si nikterak nároku na úplnost. I kdyby však byl sebeúplnější, je předem jisto, že by jejich síť nikdy nebyla tak rozsáhlá a hustá, aby obsahovala ekvivalenty všech možných detailních estetických norem. K předpokladu, že estetická norma jako celek konstitutivně podložena je, stačí však i částečné spojení mezi ní a psychofyzickou základnou.

Vzniká nyní otázka, jak tyto principy fungují vzhledem ke skutečným normám. Předpokládá se, že jsou samy normami, a to ideálními, jejichž splnění, byt jen v mezích možnosti, znamená estetickou dokonalost, znamenalo by popření dějin umění. Neboť ve vývoji umění nejenže základní principy zpravidla dodržovány nejsou, nýbrž pozorujeme naopak, že období směřující k jejich co možná přesnému dodržování jsou vystřídávána periodami co největšího možného porušování; období deformace, ať slabší, ať radikálnější, jsou dokonce častější a není možno prohlásit je šmahem za úpadková. Charakteristické je také, že krajně přísné dodržování antropologických principů vyústuje v estetickou indiferenci. Přesný strojový rytmus, symetrie, geometrického obrazce atp. jsou esteticky indiferentní. Ohromná důležitost konstitutivních principů však záleží v tom, že celou rozmanitost estetických norem, jak se jeví v průřezu synchronickým (statickým) i diachronickým (časově dynamickým), svádějí stále na jediného jmenovatele, psychofyzické ustrojení člověka jako druhu, a to tak, že jsou spontánně fungujícím měřítkem shody i rozporu konkrétních norem s tímto ustrojením. Nejsou k tomu, aby vývojovou proměnlivost norem omezovaly, nýbrž k tomu, aby byly pevnou bází, vzhledem k níž proměnlivost může jediné být pocítována jako porušení řádu.² Nemohla by se uplatnit síla odstředivá, tj. deformativní tendence, kdyby nebylo dostředivosti reprezentované konstitutivními principy. Šklovskij, který tvrdil (v čl. Umění jako metoda v Teorii prózy, čes. překlad Praha 1933), že umělecká deformace znamená maximální plýtvání

¹ Viz též: G. Semper, Kleine Schriften, Berlin u. Stuttgart 1884, čl. Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes als Kunstsymbols, str. 326 n.

² K. Teige, Neoplasticismus a suprematismus, Stavba a báseň, 1927, str. 114: „Lze se principiálně i v architektuře vysloviti pro asymetrii, mnohé věcné důvody to doporučují. Ale pak je třeba připustiti symetrii jakožto zvláštní případ asymetrie.“

¹ Citováno podle F. Brunetiéra, L'évolution des genres (Deuxième leçon).

² Srv. Předmluvu k vydání Hlaváčkových Žalmů s noetickou charakteristikou symbolismu, Praha 1934.

energií, mohl mít pravdu jen za předpokladu, že kdesi v základech, jako skrytý klad, funguje zákon o zachování energie, neboť jinak by deformace přestala být sama sebou, tj. negací pravidelnosti. A výrazem maximálního zachování energie jsou v oblasti estetické právě konstitutivní principy.

Pokusili jsme se v předešlých odstavcích podat noetické zdůvodnění mnohonásobnosti estetických norem (koexistence norem navzájem konkurujících), zbývá však ještě vysvětlení genetické, totiž objasnění, jak k této mnohonásobnosti ve skutečnosti dochází. Bude proto třeba pohlédnout na estetickou normu jako na fakt historický, tj. vyjít od její proměnlivosti v čase. Ta je nutným důsledkem jejího dialektického charakteru, o kterém byla řeč výše. Proto má estetická norma časovou proměnlivost společnou s jinými druhy norem; každá norma se mění již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vycházejí. Tak např. normy jazykové, ať gramatické, ať lexikální, ať stylistické, se přetvářejí bez přestání. Proměna je zde ovšem — kromě útvarů jazykových náležejících vlastně do oblasti jazykové patologie, tzv. jazyků zvláštních — pomalá až k neviditelnosti, takže problém jazykových změn je jeden z nejtěžších problémů lingvistiky. Normy jazykové jsou — vlivem praktického účelu jazyka a vlivem toho, že ve své normální sdělovač funkci není jazyk zaměřen na tvorbu — mnohem pevnější než estetické, a přece se mění. Avšak změnám podléhají při aplikaci na konkrétní materiál i pevnější ještě normy než jazykové, např. normy právní, jež už svým názvem „zákony“ projevují směřování k aplikaci bezvýhradně a vždy stejné. I Engliš (Teleologie jako forma vědeckého poznání, Praha 1930), ač se snaží přísně rozlišit prostě dedukující myšlení „normativní“ od hodnotícího myšlení „teleogického“, uvádí, že „interpretace per analogiam“, nutná při řešení případů, na které zákonodárce při formulaci zákona přímo nepamatoval, ale jež přináší praxe, „není žádná interpretace, nýbrž vlastně činnost normotvorná, a právní řady obsahují proto zvláštní zmocnění k této interpretaci, čehož by nebylo třeba, kdyby se opravdu jednalo jen o interpretaci stávajících norem“.

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

Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy, a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání. Je ovšem třeba upozornit, že zkoumajíce estetickou normu po stránce vývojové, budeme užívat slova „porušení“ v jiném smyslu, než jsme ho užíli výše, když byla řeč o nedodržování estetických principů; zde jím budeme rozumět poměr mezi normou časově předcházející a od ní odlišnou, teprve se vytvářející normou novou. Porušení konstitutivních principů konkrétní normou a porušení starší normy normou nově vznikající jsou dvě věci různé. Ve vývoji může se dokonce přihodit, že norma shodná s příslušným konstitutivním principem (např. básnický rytmus dodržující přesně metrické schéma) bude pocítována jako silné porušení, předcházelo-li před ní období nápadné deformace tohoto principu, srv. výrok jednoho z ruských teoretiků básnictví, že je možné, abychom slyšeli ticho, jestliže před ním předcházelo hřmot střelby. — Dějiny umění, pohlížíme-li na ně ze stránky estetické normy, jeví se jako dějiny revolt proti normám vládnoucím. Odtud vyplývá zvláštní vlastnost živého umění, že v dojmu, kterým působí, je estetická libost smíšená s ne-

libostí. Dobře vystihl tuto zvláštní vlastnost F. X. Šalda slovy: „Dojem, jímž na vás [živé umělecké dílo] působí, jest spíše dojem čehosi tvrdého a přísného... než elegantního a hladkého — něčeho, co se příkře odlišuje od konvenčnosti a příjemné pohodlnosti posavadního běžného uměleckého výrazu... Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znalecům a amatérům syrovým a o jeho umění mluví se jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo jako dílo dobrého vkusu a krásy.“ (Boje o zítřek, Nová krása, její geneze a charakter.) Slovo „dobrý vkus“, jehož zde Šalda užil, připomíná mimoděk jedno z nejradičálnějších porušení estetické normy, k jakým lze v umění dospět: porušení normy pomocí záměrně využitého nevkusu.

Co je nevkus? Není jím daleko vše, co se neshoduje s estetickou normou daného okamžiku vývoje. Širší pojem než „nevkus“ je „ošklivost“; co pocítujeme jako neshodné s estetickou normou, je pro nás ošklivé. O nevkusu mluvíme teprve tehdy, hodnotíme-li předmět vyšší z rukou lidských, na kterém pozorujeme tendenci ke splnění jisté estetické normy, ale zároveň nedostatek schopnosti k jejímu splnění; jevy přírodní mohou být ošklivé, ale nikoli nevkusné kromě výjimečných případů, kdy by nám přírodní jev připomínal lidský produkt. Nelibost, kterou působí nevkusný předmět, nezakládá se tedy toliko na pocitu neshody s estetickou normou, ale je posilována odporem k bezmoci původcově. Zdá se tudíž nevkus nejostřejším protikladem umění, které už svým jménem naznačuje schopnost dosáhnout plně zamýšleného cíle. A přece využívá někdy umění nevkusu ke svým účelům. Náporný příklad poskytuje výtvarné umění surrealistické, zmocňující se — jako objektů zobrazování i jako součástí pro montáže jak malířské, tak plastické — produktů z doby největšího úpadku vkusu (konec XIX. stol.), namnoze fabričních imitací umění a uměleckého řemesla, rytin z ilustrovaných časopisů vyráběných rytci atd. Tím je co nejradičálněji porušována norma „vysokého“ umění a co nejvyzývavěji vyvolávána estetická nelibost jako součást uměleckého účinnu. Případ surrealismu byl vybrán pro nápadnost, s kterou je zde estetická norma porušena. Trebaže však nebývá v jiných obdobích a směrech estetická nelibost podtrhována tak okázale, je téměř stálou složkou živého umění. — Kdybychom nyní položili otázku, jak je možné, že umění, privilegovaný jev estetický, může vyvolávat nelibost, aniž přestává být uměním, zněla by odpověď, že estetická libost právě tehdy, má-li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti. I při největším možném porušení normy je v umění libost dojem převládající, nelibost prostředek jejího zvýšení; není náhoda, že právě estetika surrealismu je programově hědonistická. Hodnota umělecká je nedílná; i složky působící nelibost stávají se v celku díla prvky kladnými, ale právě jen v něm: mimo dílo a jeho strukturu byly by hodnotou zápornou.

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

Řekli jsme výše, že zřídlem, odkud esteticke normy vyvěrají, je vysoké umění a že odtud prolínají do ostatních úseků esteticke oblasti. Postup při tom není však tak jednoduchý, že by se normy vystřídávaly tak pravidelně jako vlny narážející na mořské pobřeží, kde další přichází, teprve když se předešlá rozplynula. Normy, které se pevně zaklínily v některém úseku esteticke oblasti a v některém společenském prostředí, mohou přezítí velmi dlouho; nově přicházející vrstvi se postupně vedle nich a vzniká tak soužití a konkurence velmi mnoha souběžných esteticke norem. Jsou případy, zejména ve folklóru, kde esteticke normy přetrvávají celá staletí. Je např. fakt obecně známý, že „pro formy architektonické (českým) sedlákem převzaté byly vzory v pozdně renesančních a barokních zásadách, pro prádlo, kroj a jeho výzdobu jsou směrdatné formy městského a panského kroje v různých obdobích módy od počátku XVI. století, pro ornamentální dekoraci malovanou, vyřezávanou, vyšívanou i nanášenou najdeme předlohy v ornamentálním malířství a řezbářství pozdní renesance i baroka“ (Československá vlastivěda VIII, Praha 1935, str. 201.) O slovenských lidových výšivkách ukázal V. Pražák (Bratislava, VII, str. 251 n.), že „slovenský selský lid ještě v XIX. a XX. stol. zdobil své výšivky ornamenty renesančními, jak je na Slovensko zavedla panská móda XVI. a XVII. stol.“ Z básnictví pohybujiícího se na rozhraní folklóru a poezie umělé lze uvést — z let třicátých a čtyřicátých XIX. stol. — nápisy na hřbitově v Albrechticích u Písku, dodržující — zároveň se sylabickým veršováním — celou poetiku barokní poezie stol. XVII. a XVIII., jak dosvědčuje např. srovnání hrnčířovy práce s božským tvořením, typické to téma poezie netoliko barokní, ale i středověké, nebo naturalistické vyličení těla nemocí rozloženého ve verších:

*Z noh schromělých nepřestalo shnilé maso padati,
Až v nich bylo zřetelně holé kosti viděti,
Obličej jí strupovina skoro celý potáhla,
K rozmnožení její bída i slepota přitáhla.¹*

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

Uvedli jsme příklady skutečně nápadných přežitků v říši esteticke norem; takové případy jsou poměrně řídké a možné jen za zvláštních podmínek. Avšak koexistence norem různého stáří sama o sobě je v esteticke oblasti na denním pořádku, a to často v největší vzájemné blízkosti. Tak např. přihlédneme-li k současnému českému básnictví, shledáme v něm kromě struktury, kterou je zhruba možno nazvat poválečnou (ovšem s vědomím, že je to opět konglomerát několika různých kánonů, zčásti již značně petrifikovaných), také kánon symbolistický, lumírovský, ba kdesi na periférii, např. v básních pro mládež, občas i kánon májovský, tedy dohromady čtverý soubor norem. Podobně i v jiných uměních bychom mohli zjistit v přítomné době kánonů několik, např. v malířství jistě všechny od impresionismu po surrealismus. Spolehlivější ještě obraz než tvorba v tom kterém umění

nevěře zajímavě ukazuje, že literární móda se na rozdíl od módy vlastní vyznačuje setrvačností a že móda jako činitel básnické tvorby může zabraňovat přímému vztahu mezi literární i divadelní tematikou a skutečným stavem společnosti. Studie byla poprvé uveřejněna v Moravských listech 1890, přetištěna pak ve Spisech H. G. Schauera, Praha 1917.

¹ Datování i citát podle publikace R. Rožce, Staré nápisy na náhrobních kapličkách na hřbitově v Albrechticích, Písek.

podala by statistika konzumu, tak např. pro literaturu statistika knihovenská. I mimo umění projevuje se koexistence různých norem, tak např. je obecně známý fakt, že předměty, které jsou nositeli esteticke funkce, jako nábytek, oděv atd., bývají ve výrobě i v obchodě rozlišovány nejen podle materiálu a provedení, ale i podle různých vkusů.

Existuje tedy vždy současně v témž kolektivu celá řada esteticke kánonů.¹ Víme o nich nejen z objektivní zkušenosti, jejíž příklady byly uvedeny, ale i ze zkušenosti subjektivní. Podobně jako každý z nás je schopen mluvit několika různými útvary téhož jazyka, např. několika sociálními dialekty, je nám také subjektivně srozumitelnou několik esteticke kánonů — srv. jmenované případy z básnictví —, i když zpravidla jen jeden z nich nám je plně adekvátní a tvoří součást našeho osobního vkusu. — Soužití několika různých kánonů v témž kolektivu však není nijak klidné: každý z nich projevuje tendenci platit sám, vytlačit ostatní; to plyne z nároku esteticke normy na naprostou závaznost, o němž byla řeč výše. Zejména silně se projevuje rozpínavost mladších kánonů vůči starším. Touto vzájemnou vylučností je ovšem uváděna ve stálý pohyb celá oblast esteticke. S nesnášenlivostí různých kánonů souvisí i okolnost, na kterou upozornil G. Tarde (Les lois de l'imitation, Paris 1895, str. 375), že totiž často mívají normy esteticke, podobně jako mravní, charakter negativní, tj. jsou formulovány jako zákazy.

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

Především nesmí být zapomináno, že pro vztah mezi společenskou morfologií a estetickou normou není důležité toliko členění společnosti ve vrstvy, tedy členění vertikální, nýbrž že o něm rozhoduje i členění horizontální, např. rozdíly věku, pohlaví, profese.² Všechny druhy členění horizontálního mohou se tu uplatnit, tak např. rozdíl generační může způsobit, že příslušníci téže společenské vrstvy mají rozdílný vkus a že naopak příslušníci různých vrstev, ale stejné generace si mohou být vkusem blízcí. Rozdíly generační jsou také ohniskem většiny esteticke revolucí, jimiž se uplatňují kánony nové nebo přemísťující se z jednoho sociálního prostředí do jiného. Zjev velmi běžný je rozdíl mezi vkusem žen a mužů; přitom se může přihodit, že někdy esteticke působení žen má ráz konzervativní vzhledem k působení mužů — tak je tomu např. v prostředí folklórním — a jindy naopak jsou ženy nositelkami vkusu progresivního, srv. studii L. Schückinga o rodině jako činiteli ve vývoji vkusu v anglické literatuře XVIII. stol., kde se ukazuje podíl žen při vzniku sentimentálního románu (citov. podle ruského překladu knihy o So-

¹ Srv. výrok O. Hostinského v brožuře O socializaci umění, Praha 1903: „V lidu — nejinak než v obecnstvu zámožnějším a inteligentnějším — nepanuje nikterak vkus jednotný, nýbrž naopak největší rozmanitost vkusu, a nelze tedy stanovisko lidu vůči umění vymeziti jedinou všeobecně platnou formulí; proti takovému doktrinářství svědčí ostatně již pouhý pohled na repertoáry divadelní, na beletristickou četbu nejširších kruhů, na obchody s obrazy a obrázky. A nejeví se v této pestré směsici jen bohatá stupnice od nejspatnějšího k nejlepšímu, nýbrž zároveň leží nad sebou i četné vrstvy historické, takže to, co dnes rozličným lidem se líbí, představuje průměrem umělecký vývoj více než jednoho století.“

² Rozdíly věku a pohlaví jsou ovšem původem biologické, ale ve společnosti nabývají povahy sociální, tak např. o příslušnosti k jisté generaci ve smyslu sociálním nerozhoduje vždy fyzické stáří.

jev (např. jistá inverze slovosledná, jisté lexikalizované spojení slov) z důvodů estetických, přejítí pak dále do jazyka nebásnického, sdělovacího — a státi se součástí sdělovací jazykové normy. Některé slovosledné deformace Mallarméovy změnila se časem ve slohové prostředky nebásnické spisovné řeči, jak dosvědčuje výrok básníka Cocteaua (Le Secret professionnel): „Stéphane Mallarmé má nyní vliv na sloh denního tisku, aniž to novináři tuší.“¹

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

Prostředí, v kterém se normy tvoří, ponechává nutně vztah mezi nimi poměrně volný, neboť volnost je umožněn intenzivní vývojový pohyb jednotlivých norem. Zde norma estetická dosahuje nejnáze autonomie, která ji izoluje od norem ostatních. S autonomií estetické normy souvisí v tomto prostředí i právo umělcovo, společností do značné míry uznávané, deformovat v oblasti umění i jiné normy kromě estetické (např. normy mravní), pokud fungují jako součásti umělecké struktury, tedy esteticky; proto také tzv. umění bulvární, ať básnické, ať výtvarné, rádo užívá estetické funkce k zastření funkcí jiných, společností netolerovaných. Při uvolnění funkce estetické ze svazku s ostatními je přirozené, že estetická norma se vyvíjí rychle a prudkými zvraty. — Naproti tomu v prostředí, které je nositelem skutečně neporušené kultury folklórní (jako např. u nás lidové prostředí v Podkarpatské Rusi), jsou podle pozorování moderního zkoumání etnografického, vycházejícího z tezí Lévy-Brühlových, Durkheimových atd. (srv. např. práce ruského etnografa P. Bogatyreva právě o materiálu z Podkarpatské Rusi), jednotlivé druhy norem spjaty velmi pevně v souvislou strukturu. Toto sepětí působí, že estetická norma je v prostředí folklórním mnohem méně proměnlivá než v prostředích jiných a že se udržuje bez podstatné změny mnohdy po celá staletí. Někteří etnografové (škola Naumannova) vyvodili z toho dokonce upřílišenou tezi, že „lid neprodukuje, nýbrž toliko reprodukuje“. Správný na tomto tvrzení — pokud se týče estetické normy — je postřeh, že folklórní prostředí svou normu samo netvoří, nýbrž ji přejímá z estetické oblasti — zejména ovšem z umění — vládnoucí třídy. Proto však nemůže být lidové produkci upřena estetická tvořivost. Naopak moderní etnografie ukázala, že rozdíl mezi živým folklórem a industrializovanou produkcí folklórních předmětů (průmyslem lidového umění) záleží právě v tom, že industrializovaná produkce je schematizovaná, kdežto skutečná lidová tvorba (například kraslice, výšivky) je nekonečně rozmanitá a odstíněná. Tato rozmanitost má však ráz pouhých variant normy, nikoli jejího vývojového porušování. Nepohyblivost estetické normy ve folklóru je způsobena, jak již řečeno, jejím vklíněním do celkového systému norem: ve folklórním prostředí jsou normy tak pevně navzájem spjaty, že jedna

¹ O přechodu estetické normy básnické v mimoestetickou normu jazykovou srv. též článek R. Jakobsona Co je poezie? ve Volných směrech XXX, str. 238.

druhé v pohybu překáží.¹ Tím je prostředí folklórní ostře odlišeno od prostředí jiných, zejména od onoho, které je tvůrcem kulturních norem a hodnot a o němž byla řeč výše. Je jasné, že tento rozdíl má značný dosah i pro sociální charakteristiku obou těchto sociálních útvarů a že otázka po vzájemném sepětí různých druhů norem je důležitá i pro sociologii normy estetické.

Uvedli jsme však výše ještě druhou otázku, závažnou pro sociologické hodnocení vztahu mezi normou estetickou a ostatními. Je to otázka, zda v daném sociálním prostředí estetická norma směřuje k nadvládě nad normami jinými, či zda naopak její sklon k podřízenosti v celkovém systému norem. I zde uvedeme za příklad konfrontaci dvojího prostředí, a to opět prostředí kulturně vedoucího (též jako v příkladech předešlém), tentokrát však s prostředím lidovým nefolklórním, tedy s prostředím městského lidu, jaké se u nás vykrystalizovalo s rozvojem měst, zejména velkých, v první polovici minulého století. Po stránce sepětí různých druhů norem se tato obě prostředí podstatně neliší: v obou je svazek norem mnohem volnější než ve folklóru. Zato je mezi nimi rozdíl v hierarchickém zařazení estetické normy. V prostředí kulturně vedoucím — aspoň současném, jak je známe z vlastní zkušenosti — nabývá estetická norma velmi snadno nadvlády nad ostatními, srv. vlny lartpouartismu v umění, které se, počínaje minulým stoletím, naléhavě vracely v uměleckých směrech nejrůznějších (např. v literatuře francouzské období realismu u Flauberta, brzy nato opět u symbolistů), a souběžné vlny panestetismu mimo umění. Jde ovšem o pouhé směřování k nadvládě estetické funkce, nikoli o nadvládu skutečnou a trvalou, občas se naopak zvedá proti převažování estetické funkce odpor, který však právě svou intenzitou dosvědčuje sílu tendence, proti které se vzpírá. Naproti tomu ve vrstvě lidové převažují zpravidla nad funkcí a normou estetickou funkce a normy jiné, a to i v takových výtvorech, které lze označit jako umění: vrcholnou normou „nejskromnějšího umění“ (termín J. Čapka) není norma estetická. O jeho výtvarné části napsal právem J. Čapek (Malíři z lidu, v knize Nejskromnější umění, srovnává je s uměním vysokým: „Veliké sochy a obrazy dovolávají se obdivu, vyjadřujíce svrchovaným způsobem krásu i mocnost světa a života. Umění nejskromnější, o němž chce mluvit, též se vás dovolává; chce vám čistě znázornit věci prospěšné, potřebné člověku; je prodchnuto pietou k práci a k životu a zná i nutnosti i radosti mezi oběma; neklade si vysokých met, ale uskutečňuje svou skromnost způsobem ryzím a dojmavým, a to není malá zásluha. Chce býti jen prostředníkem mezi věcmi denní potřeby a člověkem, ale jeho řeč, byť chudá a beznáročná, nebývá bez vzácné líbeznosti a tiché vroucnosti, je přirozená a pravdivá.“ Je zde zřetelně řečeno, že nad normou a funkcí estetickou převažují v umění lidovém nefolklórním funkce a normy jiné, zejména utilitární („znázornit věci prospěšné“), poněkud i emocionální („způsob ryzí a dojmavý“).

Vrcholné převahy nad estetickostí dosahuje emocionalita v lidové městské lyrice: „Marie nezpívá, že si ji namluvil Pepíček a že budou mít do roka veselku, nýbrž že Pepíček s modrýma vočima chodí za jinou. Anna, drhnouc podlahu, nehlaholí, že chce na výlet do Stromovky, nýbrž že netouží po ničem jiném než po tmavém hrobu... V podstatě nebývá Marie bytost hluboce melancholická; naopak, člověk by častěji soudil, že je to drbna a řehtačka. Nuže, chce-li se Marie povznést do vyšších sfér (což je konečně nejserióznější úkol poezie a hudby), povznáší se do oblasti smutných a bezútěšných citů; ničím se necítí tak zušlechtěna jako vyhlídkou, že záhy bude ležeti v rakvi s věncem na hlavě.“ (K. Čapek, Písně lidu pražského, Marsyas.) Citové vzrušení, nikoli jako bezprostřední reakce na skutečnost, ale jako čistá funkce věci, tj. zpívané písně, dominuje tedy v lidové poezii městské a citová norma převažuje zde nad estetickou: píseň je tím hodnotnější, čím je dojmavější. Pro rozdíl mezi hierarchií norem v poezii lidové a vysoké je charakteristická proměna, jež

¹ Srv. článek P. Bogatyreva Příspěvek k strukturální etnografii (Slovenská miscellanea, Bratislava 1931), kde se na příkladech ukazuje, že „při etnografických bádáních setkáváme se s fakty majícími několik funkcí, přičemž někdy tyto různé funkce tak spolu souvisejí, že nemůžeme přesně stanovit, jaká funkce je v daném případě rysuje nejsilněji“.

nastává, jakmile forma městské lidové písně pronikne do umělé poezie: ihned se její citová norma zvratem, který jsme výše vylíčili, předpodstatňuje v estetickou (srv. článek o Vítězslavu Hálovi v Slově a slovesnosti I, 1935). Rozdíl mezi převažnou estetické funkce a její podřízeností odpovídá tedy sociálnímu rozdílu mezi společenskou vrstvou, která je vlastním nositelem kulturního dění, a městskou vrstvou lidovou.

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

ESTETICKÁ HODNOTA

III

Po estetické funkci a normě přichází na řadu estetická hodnota. Mohlo by se na první pohled zdát, že problematika estetické hodnoty je vyčerpána pojednáním o estetické funkci, síle to, která hodnotu tvoří, a o estetické normě, pravidlu, kterým je měřena. Ukázali jsme však již ve dvou předcházejících kapitolách: 1. že oblast estetické funkce je širší než oblast estetické hodnoty ve vlastním slova smyslu, neboť v případech, kde estetická funkce toliko provází funkci jinou, je otázka estetické hodnoty také jen druhotná při posuzování dané věci, popř. daného jednání; — 2. že splnění normy není nutnou podmínkou estetické hodnoty, zejména právě tam, kde tato hodnota nad ostatními převládá, tj. v umění. Z toho plyne, že umění je vlastní oblast estetické hodnoty, jsouc privilegovanou oblastí jevů estetických. Kdežto mimo umění je hodnota podřízena normě, jest zde norma podřízena hodnotě: mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou; v umění je norma často porušena, jen někdy splněna, ale i v tom případě je splnění prostředkem, nikoli cílem. Splnění normy přivozuje estetickou libost; estetická hodnota může však vedle libosti obsahovat i silné prvky nelibosti, zůstávajíc přitom nedílným celkem; srv. F. W. J. v. Schelling, Schriften zur Philosophie der Kunst, Leipzig 1911, str. 7: „In dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön.“ Aplikace estetické normy podřizuje individuální případ obecnému pravidlu a týká se jediné stránky věci, její estetické funkce, která nemusí býti dominantní. Estetické hodnocení naproti tomu posuzuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty (srv. náš čl. Básnické dílo jako soubor hodnot. Jízdní řád literatury a poezie. Naše vyd. str. 140 n.): proto také pojímá estetické hodnocení umělecké dílo jako uzavřený celek (jednotu) a je aktem indivi-

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

Všimneme si nejdříve proměnlivosti aktuálního estetického hodnocení. Jsme ihned naplno v oblasti sociologie umění. Především samo umělecké dílo není nikterak veličina stálá: každým přesunem v čase, prostoru nebo sociálním prostředí mění se aktuální umělecká tradice, jejímž primatem je dílo vnímáno, a vlivem těchto přesunů se mění i estetický objekt, jenž v povědomí členů daného kolektiva odpovídá materiálnímu artefaktu, výtvaru umělcovu. I když tedy např. jisté dílo je ve dvou od sebe vzdálených dobách hodnoceno stejně kladně, je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt, tedy v jistém slova smyslu jiné dílo. Je přirozené, že se při těchto přesunech estetického objektu často proměňuje i estetická hodnota. Přechásto lze v dějinách umění pozorovat, jak jisté dílo přechází z hodnoty kladné během doby v zápornou, nebo z vysoké, výjimečné hodnoty v průměrnou a naopak. Velmi časté jest schéma náhlého vzestupu, pak poklesu a opět vzestupu, popř. však již do jiného stupně estetické hodnoty (srv. monografii Poláková Vznesenost přírody, Sborník filol., Č. ak. X, Praha 1934). Naproti tomu se některá umělecká díla udržují po dlouhou dobu bez poklesu na vysokém stupni; jsou to hodnoty „věčné“, tak např. v básnictví básně Homérovy počínaje aspoň renesancí, v dramatech díla Shakespeara nebo Moliérova, v malířství díla Raffaelova, Rubensova. I když každá doba vidí taková díla jinak — hmatatelným důkazem je např. vývoj scénického pojetí her Shakespeareových — přece pokaždé nebo téměř pokaždé staví je na nejvyšší místa v stupnici estetických hodnot. Byl by však omyl vidět v tom neproměnnost. Především je pravděpodobné, že se při bližším přihlédnutí objeví i v takových případech výkyvy, mnohdy dokonce značné, za druhé pak není pojem i vrcholné estetické hodnoty jednoznačný: je rozdíl mezi tím, je-li jisté dílo pocítováno jako hodnota „živá“ nebo „historická“ nebo „reprezentativní“ nebo „školská“ nebo „exkluzivní“ nebo „populární“ atd. Ve všech těchto odstínech, vystřídávajíc je postupně, popřípadě uskutečňujíc jich několik současně, může umělecké dílo setrávat stále mezi „věčnými“ hodnotami a toto setrvání nebude stavem, nýbrž — stejně jako u děl měnících své místo v stupnici — procesem.

Estetická hodnota je tedy proměnlivá ve všech svých stupních, pasivní klid je zde nemožný; „věčné“ hodnoty proměňují a vyměňují se jen jednak pomaleji, jednak méně znatelně než nižší stupně. Ale ani sám ideál neproměnné trvalosti estetické hodnoty, nezávislé na vnějších vlivech, není ve všech dobách a za všech okolností nejvyšší a jediné žádoucí. Dokonce vždy existuje vedle umění tvořeného pro trvání a platnost co nejdelší také umění určené již záměrem tvůrcovým k platnosti přechodné, tvořené pro „konzum“. Tak např. v básnictví díla „příležitostná“ nebo soukromé kryptadie, tvořené umělcem pro nejužší kruh přátel, díla aktuální, závislá tematicky na znalosti některých okolností, známých jen jisté době, popř. jen jistému omezenému kruhu. Ve výtvarném umění se nárok na trvalost jisté umělecké hodnoty často projevuje volbou materiálu, tak např. vosková plastika vzniká zřejmě s jiným nárokem na trvalost než mramorová nebo bronzová, mozaika s jiným zaměřením k neomezenému trvání díla i hodnoty než akvarel atp. Je tedy umění „konzumní“ stálým protikladem umění „trvalého“; vyskytují se však období, kdy umělci dávají přednost intenzivní krátké působivosti díla před povlovně rostoucí působivostí trvalou. Národním dokladem může posloužit umění dnešní. Ještě období symbolismu vyhledávalo hodnotu co možná trvalou, nezávislou na proměnách vkusu a nahodilých vnímáních. Na touze po „absolutním“ díle ztroskotává Mallarmé; náš Březina vyslovuje příležitostně přesvědčení, že lze najít „nejvyšší veršový (tj. metrický) útvar, tak vybrou-

¹ Tak např. Máchův Máj jeví dnes, při stém výročí básníkovy smrti, pozoruhodné navrstvení snad všech výše jmenovaných odstínů hodnoty.

šený, aby nebylo možno vůbec nic dokonalejšího“ (viz naši předmluvu k Hartlovu vydání Hlaváčkových Žalmů, Praha 1934, str. 12). Srovnejme s tím výrok umělce dnešního, A. Bretona (Point du jour, Paris, str. 200): „Picasso je v mých očích jen proto tak veliký, že setrval bez ustání v postojí obranném vzhledem k věcem vnějšího světa, počítaje v to ty, které vytvořil sám; že tyto výtvořiny nepokládal nikdy za nic jiného než za pouhé momenty styku mezi sebou a světem. Pomíjivost a efemérnost, v protikladu k tomu, co obyčejně bývá radostí a pýchou umělců, byly jím vyhledávány pro sebe samy. Za dvacet let, která přešla nad jeho dílem, zežloutly již útržky z novin (vlepené do obrazů), jejichž čern, kdysi svěží, přispěla nemálo k drzosti těchto velkolepých ‚papiers collés‘ z roku 1913. Světlo odharvilo a vlhkost músty potměšile zvarhanila velké výstrižky modré a růžové. A je to dobře. Úžasné kytary, slepené z chatrných prkének, právě to mosty náhody, budované vždy znovu, den ze dne, nad proudem zpěvu, nevydržely zběsilý úprk zpěvákův. Ale vše se děje tak, jako kdyby Picasso byl počítal s tímto ochuzením, s tímto oslabením, ba rozpadem. Jako kdyby se byl chtěl předem poddat v zápase, jehož výsledek jest nepochybný, ale jež přesto bojují výtvořiny lidské ruky proti živlům, aby si ústupností získal, co je drahocenného, poněvadž krajně skutečného v samém procesu jejich zániku.“

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

Společnost si ostatně vytváří instituce a orgány, kterými na estetickou hodnotu vykonává vliv tím, že reguluje hodnocení uměleckých děl. Jsou to např. kritika, znalectví, umělecká výchova (počítaje k ní umělecké školství i instituce, jejichž účelem je výchova pasivního vnímání), trh uměleckých děl a jeho prostředky propagační, ankety o nejhodnotnějších dílech, umělecké výstavy, muzea, veřejné knihovny, soutěže, ceny, akademie, mnohdy dokonce cenzura. Každá z těchto institucí má své specifické úkoly a může mít i jiné cíle než jen vliv na stav a vývoj estetického hodnocení (tak např. muzea úkol shromážďovat materiál k vědeckému zkoumání atd.) a tento jiný úkol může mnohdy být hlavní (např. při cenzuře usměrňování mimoestetických funkcí díla v zájmu státu a vládnoucího společenského i mravního řádu); přesto však se všechny svým podílem účastní vlivu na estetickou hodnotu a jsou přitom exponenty jistých společenských tendencí. Tak např. určení kritikovo bývá mnohdy interpretováno jako vyhledávání objektivních estetických hodnot, jindy jako projev osobního poměru posuzovatele k posuzovanému dílu, jindy jako popularizace nových, laikům těžko pochopitelných uměleckých děl, jindy zase jako propaganda jistého uměleckého směru: vše to jsou jisté složky každého kritického výkonu, z nichž v daném konkrétním případě vždy některá převažuje, avšak především je kritika vždy buď mluvčím, nebo naopak protivníkem, popř. odštěpencem jistého společenského útvaru (třídy, prostředí atp.). Velmi správně ukázal Arne Novák v své přednášce o dějinách české kritiky, pronesené v Pražském lingvistickém kroužku (duben 1936), že např. Chmelenského záporný posudek Máchova Máje není jen projevem nahodilé osobní nelibosti kritika k Máchovu dílu, ale zároveň a hlavně — v kontextu ostatní kritické činnosti Chmelenského i jeho teoretických názorů o úkolech kritiky — projevem snahy úzkého tehdejšího literárního prostředí zamezit přílivu nezvyklých estetických hodnot, které by rozhlašovaly

valy vkus a ideologii tohoto prostředí; charakteristické je, že skutečně téměř v této chvíli nebo o málo později dochází k rozšíření čtoucího publika i po stránce sociální příslušnosti, jak rovněž ukázal Arne Novák v citované přednášce.

Proces estetického hodnocení souvisí tedy s vývojem společenským a jeho zkoumáním tvoří kapitolu sociologie umění. Nesmíme ostatně zapomínat na fakt, uvedený již v předešlé kapitole, že není v jisté společnosti toliko jediná vrstva umění básnického, malířského atd., nýbrž že je vždy vrstev několik (např. umění avantgardní, oficiální, bulvární, umění městského lidu atd.), a tudíž i několikrát stupnice estetické hodnoty. Tyto útvary žijí každý svým životem, přitom však se leckdy navzájem kříží a pronikají. Hodnota, která pozbyla platnosti v některém z nich, může poklesem nebo vzestupem přejít do jiného. Ježto toto rozvrstvení odpovídá, třebaže ne vždy přímo ani přesně, rozvrstvení sociálnímu, přispívá i mnohvrstevnost umění k složitému procesu vytváření a přetváření estetických hodnot.

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

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

Je však tím dokonale rozřešena — nebo vlastně odstraněna — otázka objektivity estetické hodnoty, lpějící na materiálním díle? Pozbývá tato otázka, řešená po staletí, jednak metafyzicky, jednak dovoláváním se antropologického ustrojení člověka, jednak konečně pojímáním uměleckého díla jakožto jedinečného, a proto definitivního výrazu, veškeré platnosti a naléhavosti? Existují — i při uznané proměnlivosti estetického hodnocení — některé zjevy, které svědčí, že důležitosti nepozbyla. Jak vysvětlit například okolnost, že mezi díly téhož uměleckého směru, ba i téhož umělce, tedy mezi výtvořiny vzniklými přibližně za stejného stavu umělecké struktury a za stejných podmínek sociálních, se některá s naléhavostí, hraničící na evidenci, jeví hodnotnějšími, jiná méně hodnotnými? Je také zřejmo, že mezi nadšeně kladným a prudce záporným hodnocením není tak veliká propast jako mezi oběma těmito způsoby hodnocení a lhotejností; přihází se dokonce nezdídka, že chvála i zatracování se setkávají současně při posuzování díla jediného. Není zde opět náznak toho, že soustředění pozornosti — ať přitakávající, či odmítající — na jisté dílo může mít aspoň v některých případech za podklad objektivně vyšší estetickou hodnotu díla? Jak dále pochopit — ne-li z předpokladu objektivní estetické hodnoty — okolnost, že jisté umělecké dílo může být uznáváno za kladnou estetickou hodnotu i oněmi kritiky, kteří po jiných stránkách jsou k němu v poměru prudce zamítavém, jak tomu bylo např. při přijetí Máchova Máje soudobou českou kritikou? Dějiny umění, i když se jejich metodologie snaží co možná redukovat účast hodnocení na hodnoty histo-

ricky vyložitelné (srv. knihu Polákova Vznešenost přírody, str. 6 n.), narážejí přesto stále na problém hodnoty, příslušející jistému dílu bez ohledu na jeho historické aspekty; ba lze říci, že existenci tohoto problému dosvědčují právě stále obnovované pokusy omezit jeho vliv na historické zkoumání. Konečně nutno připomenout, že i každý boj o novou estetickou hodnotu v umění, stejně jako každý protiútok proti němu, jsou organizovány ve znamení hodnoty objektivní a trvalé; jen předpokladem objektivní estetické hodnoty lze ostatně vysvětlit fakt, že „velký umělec nemůže pochopit, že by život mohl být vyjádřen nebo krása formována jinými prostředky, než jaké si on sám zvolil“ (Wilde, The critic as artist).

Problému objektivní, na vnějších vlivech nezávislé estetické hodnoty uměleckého díla se tedy vyhnout nelze. Je však třeba připravit si přístup k jeho řešení pečlivým rozбором pojmu „objektivní estetická hodnota“. Nemůže pro nás být pochyb, že umění vytvořené člověkem pro člověka nemůže tvořit hodnoty na člověku nezávislé (co se týče projevů estetické funkce mimo umění, bylo ukázáno v předešlé kapitole, že ani zde nemůže být řeč o estetické účinnosti jako trvalé vlastnosti věci). Východisko, které volila např. scholastická filosofie (srv. J. Maritain, Art et scolastique, Paris 1927, str. 43 n.) a které nachází ozvěnu ještě např. u Wildea, záležející v rozeznávání mezi neměnným ideálem krásy a jeho proměnlivými realizacemi, může mít zdání platnosti, jen pokud vyplývá z celého systému metafyziky; mimo něj má pochybnou cenu východu z nouze. Nechceme-li se dopouštět nenáležitého směřování noetiky s metafyzikou, mohli bychom pomyslet — podobně jako jsme učinili při estetické normě — na antropologické ustrojení člověka, společně lidem všem a uplatňující se jako základna neproměnného poměru mezi člověkem a dílem, poměru, který, promítnut do hmotného jevu, jevil by se jako objektivní estetická hodnota. Ale závada je ta, že umělecké dílo jako celek (neboť jen celek jest estetickou hodnotou) je celou svou podstatou *znak*, obracející se k člověku jako členu organizovaného kolektiva, nikoli jen jako k antropologické konstantě. Správně napsal o umění Wilde (The critic as artist), že „význam každého krásného výtvaru závisí stejně na tom, kdo jej přijímá, jako na tom, kdo jej vytvořil. Ba dokonce spíše pozorovatel propůjčuje krásné věci tisíce jejich významů, činí ji pro nás zázračnou a uvádí ji ve styk s dobou, takže se stává vitální součástí našich životů“.

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

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

znakem sdělovacím. A k této řiši se přiřazuje i umění, třebaže způsobem odlišujícím jej od jakéhokoliv jiného sdělovacího znaku.

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

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

Avšak v případě, kdy budeme jazykový projev výpravny chápat jako výtvar básnický s převažující funkcí estetickou, bude poměr k projevu pojednou jiný a celá stavba věcného vztahu projevu nabude jiného aspektu. Otázka, zda se vyprávěná událost přihodila či nikoli, pozbuje pro posluchače (čtenáře) životní závažnosti; o tom, že by jej básník chtěl nebo mohl klamat, nebude vůbec řeči. Netvrdíme ovšem nikterak, že by otázka reálného podkladu vyprávěné události přestala existovat. Okolnost, zda, do jaké míry a jakým způsobem předvádí básník vypravovanou událost jako skutečnou nebo fiktivní, bude napopak důležitou složkou struktury básnického díla. Na odstínech tohoto způsobu předvedení spočívá často např. rozdíl mezi technikou různých uměleckých směrů (romantismus — realismus v jistém aspektu), druhů (povídka — pohádka), a uvnitř jistého díla vzájemný poměr jednotlivých složek i částí (např. mnohdy v románě historickém poměr mezi osobami a událostmi v popředí — ty jsou fiktivní — a osobami i událostmi v pozadí — ty jsou skutečné). Otázka reálného podkladu události vyprávěné, nazíráme-li na ni ze stanoviska struktury díla a způsobu podání, je ovšem podstatně odlišná od otázky reálné sdělovacího dosahu vyprávěné události, jaký vůči dílu klade například literární historik. Ten se při Babičce B. Němcové může ptát, zda mládí básničky skutečně odpovídalo ději povídky, zda Panklovi opravdou bydlili na Starém bělidle atd. Pro čtenáře se však otázka pravdivosti klade jen v tom směru: chtěla básnička vůbec, nebo do jaké míry chtěla, aby její dílo bylo pojímáno jako dokumentární vypravování o ději jejího dětství? Odpověď, byť nevyřčena, na tuto otázku, byť výslovně neformulovanou, bude pak rozhodovat o celém citovém a představovém ovzduší, do kterého se pro čtenáře dílo Němcové zahálí, bude rozhodovat

o významovém zabarvení celku i detailů. „Fiktivnost“ básnictví je tedy něco zcela jiného než fikce sdělovací. Všechny modifikace věcného vztahu jazykového projevu, které se vyskytují v řeči sdělovací, mohou hrát úlohu i v básnictví, např. lež. Ale hrají zde úlohu složek struktury, nikoli životních hodnot prakticky závažných. Baron Prášil, kdyby žil, byl by mystifikátor a jeho řeči by byly lži; ale básník, který vymyslel Prášila a jeho lži, není lhář, nýbrž právě básník, a Prášilovy výroky v jeho podání jsou projev básnický.

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

Přesto však neodpovídají takové názory skutečné podstatě umění. Za účelem objasnění jejich omylu vyjdeme od konkrétního příkladu. Představme si čtenáře Dostojevského Zločinu a trestu. Okolnost, zda se příběh studenta Raskolnikova udál, je, podle toho, co jsme řekli, mimo obzor čtenářova zájmu. Přesto vycítí čtenář z románu silný vztah ke skutečnosti, nikoli ovšem k oné, o které román vypráví, k události lokalizované v Rusku těch a těch let minulého století, ale ke skutečnosti známé důvěrně čtenáři samému, k situacím, které zažil, nebo — v poměrech, za kterých žije — zažít může, k citům i volným hnutím, kterými byly nebo mohou být tyto situace doprovázeny, k činům, které u čtenáře samého z nich mohou vzejít. Kolem románu, jenž čtenáře zaujal, nakupí se nikoli jedna, ale mnoho skutečností; čím hlouběji dílo vnímatele zaujalo, tím větší je oblast skutečnosti vnímatele běžných a životně pro něho závažných, ke kterým dílo získá věcný vztah. Změna, která se udála s věcným vztahem díla-znaku, je tedy současně jeho oslabení i posílení. Oslaben je v tom smyslu, že dílo nepoukazuje ke skutečnosti, kterou přímo zobrazuje, posílen tak, že umělecké dílo jakožto znak nabývá nepřímého (obrazného) vztahu ke skutečným životně důležitým pro vnímatele a prostřednictvím jejich pak k celému vnímateli universu jako souboru hodnot. A tak umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno.

V tomto bodě výkladu se naskytuje příležitost obrátit zřetel i k uměním jiným než jen těm, která mají „obsah“, k uměním atematickým jako hudba a architektura, abychom zjistili, zda i ona mohou nabývat onoho mnohonásobného věcného vztahu, odlišujícího výtvořiny umění tematických od opravdových sdělovacích projevů. Hudba podle své podstaty nesděljuje; pomocí prostředků, jako jsou citát, autorizovaný citát atp. (srv. O. Zich Estetika dramatického umění, Praha 1931, str. 277 n.), může ovšem ke sdělení směřovat, ale toto směřování je negací její vlastní povahy, podobně jako při básnictví a malířství byl negací zjev opačný, totiž opačné tluštění k atematicčnosti. Ačkoli však hudební projev nesděljuje, může velmi intenzivně navazovat onen mnohonásobný věcný vztah k celým rozsáhlým oblastem životní zkušenosti vnímatele, a tím i k hodnotám pro vnímatele platným, který jsme jako charakteristický pro projevy s vládnoucí funkcí estetickou zjistili u umění tematických. Velmi přesně popisuje tento mnohonásobný a při vši předmětné neurčitosti intenzivní věcný vztah hudby Oskar Wilde v esejí již několikrát citované The critic as artist: „Kdykoliv přehraji některou skladbu Chopinovu, mám pocit, jako bych byl plakal nad hříchy, kterých jsem se nikdy nedopustil, a byl smuten z tragédií, které jsem neznal, a naplňuje jej ovzduším zármutků, které zůstaly skryty před jeho slzami. Dovedu si představit muže, který má za sebou dokonale všední život, naslouchajícího náhodou nějaké podivné skladbě, jenž při tom náhle objeví, že jeho duše, aniž o tom věděl, prošla strašnými zkušenostmi a poznala úděsné radosti nebo divoké romantické lásky nebo velká odříkání.“ Zkušenosti, které člověk neměl, ale mohl mít, potenciální biografie bez kon-

krétního obsahu, tak tedy charakterizuje Wilde věcný vztah hudby; jeho slova jsou básnický výraz pro mnohonásobnost a s ní spojenou předmětnou neurčitost věcného vztahu uměleckého díla jako znaku; z téhož důvodu nazývá básník, P. Valéry (Eupalinos), emoci, jež plyne z hudby, „nevycerpatelnou“¹ hudba, jsouc vůbec zbavena sdělovací funkce, odhaluje ještě zřetelněji než umění tematická specifický ráz uměleckého znaku. Čím je zde tedy nesen význam? Ne obsahem, kterého zde není, ale složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarem, témbrem atd. Proto zde věcný vztah slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé. Avšak to právě je obecná vlastnost umění jakožto znaku, zde jen zřetelněji odhalena.

Dost podobný hudbě je případ architektury, jak správně vystihl P. Valéry v dialogické esejí Eupalinos; zde Sokrates praví o hudbě a architektuře: „Umění, o kterých mluvíme, musí — v protikladu k ostatním — pomocí čísel a číselných vztahů zplodit v nás nikoli fabuli, ale onu skrytou moc, která dává vznik všem fabulím.“ Je třeba ovšem přesto rozeznávat, neboť architektura vedle toho, jak sám Valéry říká, také „mluví“, tj. obsahuje sdělení, ovšem opět zcela jiného druhu než básnictví a malířství: sdělení obsažené v díle architektonickém je těsně spjato s praktickou funkcí, kterou architektonické dílo vykonává; budova „znamená“ své určení, tj. děje a úkony, které se mají dít v jejím prostoru, ohraničeném a formovaném zdívkou: „Zde — praví budova — se shromažďují kupci. Zde soudí soudci. Zde úpějí vězňové. Zde milovníci hýření. Tyto obchodní budovy, soudy a vězení mluví velmi zřetelně, když ti, kdo je stavějí, dovedou se svého úkolu chopit“ (Valéry, Eupalinos). Sdělení obsažené v architektonickém díle je však zpravidla zcela pohlceno a zakryto praktickou funkcí, s níž je těsně spjato: viditelným se stává teprve tehdy, když budova předstírá jinou funkci, než jakou opravdu vykonává: činžák v podobě paláce, továrna v podobě hradu atp. Předstírané určení (palác, hrad) se pak stává skutečným sdělením vnímatele.² Právě proto však, že ve všech ostatních případech, kdy se určení vyjádřené kryje se skutečným, je sdělení téměř nepostřehnutelné, je ponechána převažující působnost neurčitému a mnohonásobnému věcnému vztahu, specifickému pro umělecké dílo. I zde je tento vztah nesen a určován „formálními“ tvárnými prostředky. Náзорně popisuje proces navázání tohoto mnohonásobného věcného vztahu opět Valéry v citovaném dialogu, na místě, kde Faidros líčí dojem z architektonického díla: „Nikdo nepozoroval, stojí před hmotou, delikátně zbavenou tíže a na pohled tak jednoduchou, že jeho vnímání je řízeno směrem k jakémusi záchvěvu štěstí křivkami téměř nezmatelnými, zaoblenými nepatrnými a všemocnými, i těmi hlubokými kombinacemi pravidelnosti s nepravidelností, které umělec současně vytvořil i skryl a dodal jim takové neodolatelnosti, že se staly nedefinovatelnými. Vedly pohyblivého vnímatele, podřizujícího se jejich neviditelné přítomnosti, od vidiny k vidině, od hlubokého mlčení k šepotu rozkoše tou měrou, jak se přibližoval a vzdaloval, znovu přibližoval a bloudil v dosahu díla, jsa v svých pohybech řízen jen jím a jsa hříčkou svého obdivu. Chci, říkal ten člověk z Megary (tj. stavitel Eupalinos), aby mé dílo dojmalo lidi tak, jako je dojmá předmět lásky.“

¹ Srv. též jiné místo Eupalina, kde se mluví o dojmu z vnímané hudby: „Nebyla to měnivá plnost, obdobná stálému plamenu, osvětlující a zahřívající celou tvou bytost neustálým spalováním vzpomínek, předtuch, stesků a předpovědí i nekonečným množstvím citových vzruchů bez určité příčiny?“ — Viz též H. Delacroix, Psychologie de l'art (Paris 1937, str. 210 n.). Svět hudby je svět autonomní, jenž nechce být závislý na světě běžných akustických jevů. Přesto však má (významovou) potenci příslušející jazyku i nehudebním zvukům... Hudba generalizuje city sestupující až k rytmickému vlnění citového absolutna... Tak vznikají hudební útvary, jejichž struktura podává ohryb citového rozvlnění probíhajícího v hlubších vrstvách citového života než běžná citová vzrušení. Tento vnitřní dynamismus, jehož je hudba schématem, vytváří se ve styku s ní a jejím vlivem, vytvářeje ji zároveň ze sebe jako svůj symbol a výraz.

² V této souvislosti je třeba připomenout — aspoň zběžnou narážkou, že k tématu v architektuře náleží též symbolická platnost architektonického díla, uplatňující se zejména v takových obdobích vývoje, kdy stavba, zejména veřejná, reprezentuje ideologii prostředí, z kterého vzešlo a jemuž slouží, popřípadě jeho moc a společenskou váhu; srv. např. symbolickou platnost středověkého hradu a katedrály nebo palácových staveb renesančních a barokních.

Znak

Umění „netematická“ nás tedy poučila, že specifický věcný vztah, spojující umělecké dílo jako znak se skutečností, může být nesen nejen obsahem, ale i všemi ostatními složkami. Odbočíme nyní opět k uměním tematickým, abychom se přesvědčili, zda i jejich „formální složky“ mohou se stát, nebo dokonce jsou vždy také činiteli významovými a nositeli věcného vztahu. Obrátíme zřetel k malířství, poněvadž o básnictví je — zásluhou funkční lingvistiky — dnes již zcela zřejmé, že všechny jeho složky jakožto součástky jazykového systému jsou nositeli významové energie, počínaje hláskovým skládem a konče větnou stavbou. V malířství je situace jiná, tam se může na první pohled zdát, že materiál, s kterým toto umění pracuje, tj. plocha, barevná skvrna, linie, je záležitost čistě optická; složitější a druhotné prvky: perspektivní a barevný prostor, obrys jsou ovšem i zde zřejmě významovými činiteli. Než ani jmenované prvky základní nejsou bez možnosti navazovat věcný vztah. Orámovaná plocha je něco jiného než pouhé zorné pole, i když mu v některých případech může svou náplní odpovídat. Ohraničení rámem dodává jí jistých významových vlastností, tak především té, že se to, co je do rámece pojato, jeví významovou jednotkou (celkem). Linie člení plochu: svým směrem a průběhem řídí proces divákova vnímání a určuje tak netoliko optickou, ale i významovou organizaci orámovaného úseku. Také přijímá linie i tehdy, není-li obraz zaměřen k věcnosti, snadno funkci obrysu, ač v takových případech nejde o zobrazení žádného předmětu; vzniká pak „bezpředmětná“ předmětnost jako čistý význam. Těchto významových vlastností linie využily některé směry moderního malířství, jako malířství absolutní (Kandinskij) a směry jemu příbuzné. Konečně ani barevná skvrna není jen jev optický, nýbrž zároveň i významový. Již sama barevná kvalita má dalekosáhlé významové možnosti. Známym kulturněhistorickým faktem je symbolika barev, která zejména ve středověku došla obecného rozšíření a ustálení (srv. např. Zíbrt, Symbolika barev u starých Čechů v Listech z českých dějin kulturních, Praha 1891); je přirozené, že symbolika barev zasáhla i do malířství: „Proč má na obrazech Kristus vždy modrý šat? Proto, že oči věřících se upínaly neustále toužebně k nebi, sídlu nebeského ženicha a posmrtnému obydlí věřících.“ (Th. Wohlbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst, Leipzig u. Berlin 1914.) Tak se stala modř nejvznešenější barvou křesťanů, ačkoli svým psychologickým působením patří mezi barvy „studené“. Avšak i dnes, kdy symbolika barev netvoří pevný systém ani nestojí v popředí zájmu, a dokonce v dílech malířsky bezpředmětných, kde se význam barvy nemůže přichytit zobrazené věci, lze zjistit významovou platnost barvy; tak např. modrá barva, zejména vyplňuje-li souvisle hořejší část obrazové plochy, bude i v díle zbaveném všeho předmětného zobrazování vyvolávat význam „obloha“; vyplňující dolejší část obrazové plochy, bude významově interpretována jako „voda“. S barevnou kvalitou souvisí také vztah barvy k prostoru; známý fakt, že barvy „teplé“ vystupují zdánlivě do popředí, barvy „studené“ do pozadí, má nejen dosah optický, ale i sémantický (významový); tak např. je možno v malířství bezpředmětném vytvořit prostor bez věcné platnosti, tedy pouhý prostor-význam, jen pomocí kombinace jmenovaných dvou skupin barev. Dále je barevná skvrna nositelem obrysu, podobně jako jím je linie; s obrysem nabývá ovšem významu předmětnosti, a to i tehdy, když se nevztahuje k žádnému určitému předmětu; proto malířství suprematistické, které ze všech malířských směrů dospělo nejdále v tendenci k potlačení jakéhokoliv „obsahu“, volilo jako tvar barevné skvrny nejraději čtverec nebo obdélník, nejlhostejnější to geometrické obrazce, aby tak barevná skvrna přestala působit svým tvarem a byla co možná čistou optickou hodnotou bez významového odstínu předmětnosti. V moderním malířství bývá leckdy obrysový význam barevné skvrny odhalován tím způsobem, že se obrys barevnou skvrnou vytěžený zčásti kryje a zčásti rozchází s obrysem lineárním. Bylo by možné vypočítávat ještě dále významové možnosti barvy; tak např. je sémantického rázu i rozdíl mezi barvou jako charakteristikem předmětu (barva lokální) a barvou jako světlem atd.

Formální složky malířského díla jsou tedy významovými činiteli stejně jako jazykové složky díla básnického: samy o sobě ovšem nejsou spojeny věcným vztahem s určitou

věcí, nýbrž — podobně jako složky hudebního díla — nesou potenciální významovou energii, která, vyznačujíc z díla jako z celku, udává jistý postoj k světu skutečnosti.

Probrali jsme znakový (sémantický) charakter uměleckého díla; ukázalo se, že umění se těsně připíná k oblasti znaků sdělovacích, ale tak, že je dialektickým popřením skutečného sdělení. Sdělení opravdové poukazuje k jisté konkrétní skutečnosti, známé tomu, kdo znak dává, a o které má být zpraven ten, kdo znak přijímá. V umění není však skutečnost, o které dílo přímo podává zprávu (pokud jde o umění tematická), vlastním nositelem věcného vztahu, nýbrž pouhým jeho prostředníkem. Vlastní věcný vztah je zde mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímateli, které však nejsou a nemohou být nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímatelovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný. Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímatelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímatel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímateli rozvíjí nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje k světu a skutečnosti. Vzniká nyní otázka: je tedy interpretace uměleckého díla jako znaku záležitostí jen a jen individuální, od individua k individuu rozdílná a nesrovnatelná? Odpověď na ni byla však anticipována zjištěním, že umělecké dílo je znak, a tudíž svou podstatou fakt sociální; také postoj, který individuum ke skutečnosti zaujímá, není výhradním osobním majetkem ani u osobností nejsilnějších, nýbrž je do značné míry, u osobností méně silných pak téměř docela, předurčen sociálními vztahy, do kterých je individuum vpjato. A tak výsledek, ke kterému dospěl rozbor znakové povahy uměleckého díla, nevede ani zdaleka k estetickému subjektivismu: bylo jím toliko dovozeno, že věcné vztahy, do kterých umělecké dílo jako znak vstupuje, uvádějí v pohyb postoj vnímatelův ke skutečnosti, a vnímatel je bytost společenská, člen kolektiva. Toto zjištění nás vede o krok blíže k cíli: jestliže se věcné vztahy navázané uměleckým dílem dotýkají způsobu, jakým se individuum a kolektivum ke skutečnosti stavějí, stává se zřejmým, že zejména důležitá pro náš účel je otázka mimoestetických hodnot obsažených v uměleckém díle.

Umělecké dílo, i tehdy, neobsahuje-li přímo ani zahaleně vyslovovaných hodnotících soudů, je hodnotami prosyceno. Všechno v něm, počínaje materiálem, i nejhmotnějším (například kámen nebo bronz v sochařství), a konce nejsložitějšími tematickými útvary, je jejich nositelem. Hodnocení, jak jsme právě naznačili, náleží k samé podstatě speciálního rázu uměleckého znaku: věcný vztah uměleckého díla zasahuje svou mnohonásobností nikoli jen jednotlivé věci, ale skutečnost jako celek a dotýká se tak celkového postoje vnímatelova k ní; právě ten je však zdrojem i usměrňovatelem hodnocení. Ježto pak každá ze složek uměleckého díla, ať „obsahová“, ať „formální“, nabývá v kontextu díla onoho mnohonásobného věcného vztahu, stávají se nositeli mimoestetických hodnot.

Hodnoty nesené jednotlivými složkami téhož díla vstupují ve vzájemné vztahy, někdy kladné, jindy záporné; tím ovšem na sebe navzájem působí, a je možno, aby táž materiální složka byla v různých souvislostech nositelem zcela různých hodnot; srv. H. Lützel, Einführung in die Philosophie der Kunst, Bonn 1934, str. 27: „Atomismus při zkoumání formy uměleckého díla záleží v tom, že si badatel formu rozloží ve složky (tj. rovné a křivé linie, linie konvexní a konkávní, zřetelně ohraničené a neurčité atd.) a že každé ze složek přisoudí konstantní smysl (např. světlá barva = optimismus, temná = pesimismus, rovná linie = jasnost a stručnost, bezprostřednost a přesnost, rozumnost a účelnost). Proti takovému postupu je třeba zdůraznit, že formální složky mohou být úplně pochopeny teprve ze stanoviska celku a že nabývají podle postavení uvnitř tohoto celku velmi proměnlivého smyslu; tak např. černá mezi světlými barvami může působit

slavnostně a vznešeně, jako tomu je na portrétech Rubensových; rovné linie mohou proměňovat svůj smysl od téměř mystického zážitku čistého ohraničení vlastní podstatou až k racionalistickému a mechanickému záznamu. Rovnice toho druhu jako ztotožnění tmavé barvy s pesimismem jsou příliš hrubé na vystižení složitého vnitřního života uměleckého díla.“ — Mimoestetické hodnoty obsažené v uměleckém díle tvoří tedy jednotu, ale ovšem jednotu dynamickou, nikoli mechanicky ustálenou. Dynamičnost souboru mimoestetických hodnot uměleckého díla může dostoupit i takového stupně, že se projeví v díle úplný protiklad mezi dvojím hodnocením, např. snižujícím a obdivně kladným; srv. monumentalizující podání „nízkých“ námětů, běžné v realistickém malířství XIX. století (Courbertovi Štěrkaři); nebo využití tvárných prostředků hrdinského eposu na reky a děje obvyklé dotud jen v „nízkých“ druhých literárních, postup to, kterého užili v epickém básnictví básníkůvé romantičtí (srv. J. Tyňanov, Archaisty i novatory, Leningrad 1929). Vzájemné rozpory mimoestetických hodnot obsažených v díle mohou být nejrozmanitějších druhů a nejrůznější síly; ani v případech však, kdy dostupují maxima kvantity nebo intenzity, nerozrušují jednotu uměleckého díla, a to proto, že tato jednotu nemá ráz mechanického součtu, nýbrž je vnímateli dána jako úkol, k jehož zvládnutí je třeba překonání rozporů, na které vnímatel naráží při složitém procesu vnímání a hodnocení díla.

Mimoestetické hodnoty v umění nejsou tedy záležitost jen uměleckého díla samého, nýbrž i vnímatele. Ten ovšem přistupuje k dílu se svým vlastním systémem hodnot, se svým vlastním postojem ke skutečnosti. Přihází se velmi často, ba pravidlem, že část, mnohdy značná, hodnot vycitovaných vnímatelem z uměleckého díla je v rozporu se systémem platným pro vnímatele samého. Jak k tomuto rozporu a z něho plynoucímu napětí dochází, je jasné: buď tvořil dílo umělec z téhož společenského prostředí a z téže doby jako vnímatel, a pak jsou rozpory mezi hodnotami pro něho platnými a hodnotami obsaženými v díle důsledkem posunu umělecké struktury, k němuž původce díla směřoval, nebo pochází dílo z jiného dobového a společenského prostředí než vnímatel, a pak jsou rozpory v hodnotách mimoestetických nezbytné.¹ — Není tedy umělecké dílo jako soubor mimoestetických hodnot pouhá replika systému hodnot platných a závazných pro vnímající kolektivum. Proto také hodnoty obsažené v uměleckém díle nejsou počítovány jako rovné svou závazností hodnotám prakticky platným, vyslovovaným — pokud o jejich vyslovení jde — projevy čistě sdělovacími; názorný doklad poskytuje např. cenzurní praxe, jež činí rozdíl mezi názory vyslovenými jako sdělení a názory vyplývajícími buď nepřímou z uměleckého díla, nebo i přímo v něm vyslovenými; jen krajní rigorismus vede ke ztotožňování umění se sdělovacím projevem po této stránce.

Dospěli jsme v svých úvahách k bodu, z kterého lze přehlednout vzájemný poměr mezi hodnotou estetickou a ostatními hodnotami v díle obsaženými i objasnit si pravou jeho

¹ Mohla by vzniknout otázka, zda není také třeba počítat s případy úplné shody nebo naopak naprosté neshody hodnot mimoestetických v díle obsažených se systémem hodnot platným pro vnímatele. Co se týče úplné shody, nebo aspoň směřování k ní, mohou se ovšem takové případy vyskytovat, tak např. v oněch — zpravidla nižších — útvarech umění, které vycházejí ze snahy usnadnit vnímateli co nejvíce přístup k dílu, odstranit mu z cesty všechny překážky. Avšak i zde jde jen o tendenci, nikdy úplně nsplněnou, neboť jistá míra a jistý způsob neshody mezi hodnocením vnímatelovým a hodnotami obsaženými v díle se i zde vyhledává; srv. např. známý fakt, že čtenáři libivých románů nejraději čtou romány z jiného prostředí a pojednávající o jiném způsobu života, než jaký sami znají. Co se týká možnosti opačné, totiž možnosti úplné neshody mezi hodnotami v díle obsaženými a systémem hodnot platným pro vnímatele, lze směřování k této krajnosti shledat v dějinách umění často, mnohdy dokonce vyzývavě vyhrcoené (srv. satanismus jistého odstínu symbolismu, prohlášující provokativně obrácení celého systému hodnot naruby: zlo jeví se hodnotou kladnou, dobro zápornou atp.). Nepřekonatelná vzájemná cizost hodnot platných pro vnímatele a oněch, které jsou obsaženy v díle, může způsobit, že dílo ztratí pro vnímatele smysl a není vnímáno ani hodnoceno jako dílo umělecké: srv. např. nepochopitelnost děl z takových prostředí, s jejichž systémem hodnot není styčných bodů ve vnímatelově postoji ke skutečnosti, tak např. poměr k středověkému umění v XVII. a XVIII. stol.; sem je třeba zčásti zařadit i „prokleté“ básníky a umělce vůbec, kteří za života zůstanou mnohdy úplně nepovšimnuti a přicházejí ve známost teprve ve chvíli, kdy se objeví možnost vztahu aspoň zčásti kladného mezi jejich dílem a o platnost usilujícím systémem hodnot.

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

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

Nadvláda estetické hodnoty nad ostatními, která vyznačuje umění, je tedy něco jiného než pouhá vnější převaha. Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovала a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektiva. Jaký je ráz a účel tohoto styku? Především je třeba mít na vědomí, že jak již ukázáno, je tento styk zřídka-kdy idyllicky klidný: zpravidla jsou hodnoty obsažené v uměleckém díle poněkud odlišné i ve vzájemném poměru, i v kvalitě hodnot jednotlivých od složení systému hodnot platného pro kolektivum. Nastává tedy vzájemné napětí a v tom je obsažen vlastní smysl i působení umění. Soubor hodnot řídicích životní praxi kolektiva je omezován ve volném pohybu stálou nutností praktické aplikace hodnot; přemístování jednotlivých členů hierarchie (přehodnocování hodnot) je zde velmi nesnadné a je provázeno těžkými otřesy celé životní praxe daného kolektiva (brzdění vývoje, nejistota hodnot, drobení systému, popř. i revoluční výbuchy), kdežto hodnoty v uměleckém díle — z nichž každá sama o sobě je uvolněna od aktuální závaznosti, jejichž celek však nepostrádá platnosti potenciální — mohou se beze škody přeskupovat i přetvářet, mohou se experimentálně

krystalizovat v nová seskupení a uvolňovat seskupení stará, mohou se přizpůsobovat vývoji situace sociální a novým tvářnostem dané skutečnosti, nebo aspoň hledat možnosti takového přizpůsobení.

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

A nyní se konečně lze definitivně vrátit k otázce, od které jsme vyšli, zda totiž může být nějakým způsobem prokázána objektivní platnost estetické hodnoty. Naznačili jsme již, že přímým předmětem aktuálního estetického hodnocení není „materiální“ artefakt, nýbrž „estetický objekt“, který je jeho odrazem a korelátem ve vnímatelově povědomí. Přesto však musí být objektivní (tj. nezávislá a trvalá) estetická hodnota, existuje-li, hledána v materiálním artefaktu, který jediné beze změny trvá, kdežto estetický objekt je proměnlivý, je určován netoliko ustrojením a vlastnostmi materiálního artefaktu, ale zároveň i příslušným vývojovým stadiem nehmotné umělecké struktury. Nezávislá estetická hodnota inherentní materiálnímu uměleckému artefaktu, předpokládáme-li ji, má ovšem ve srovnání s aktuální hodnotou estetického objektu ráz toliko potenciální: materiální umělecký artefakt tak a tak sestrojený má schopnost bez ohledu na vývojovou situaci dané umělecké struktury navazovat v mysli vnímatelů estetické objekty s aktuální estetickou hodnotou kladnou. Může tedy otázka po existenci objektivní estetické hodnoty být formulována jen v tom smyslu, zda je takovéto ustrojení materiálního uměleckého artefaktu možné.

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

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

Nesmíme však zapomenout, že vedle vnitřní výstavby uměleckého díla a v úzkém

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

Z principů, ke kterým jsme takto došli, je ovšem nemožno vyvozovat jakákoliv detailní pravidla. Shody i rozpory mezi mimoestetickými hodnotami, o kterých jsme mluvili, i jejich překonávání vnímatelom mohou být uskutečněny — i při téměř materiálním uměleckém artefaktu — nekonečně mnoha způsoby, vyplývajícími z nekonečné rozmanitosti možných setkání díla s vývojem umělecké struktury a s vývojem společnosti. Toho jsme si byli vědomi již ve chvíli, kdy jsme otázku nezávislé platné estetické hodnoty položili. Přesto však bylo nezbytné pokusit se o odpověď na ni, poněvadž jen předpoklad objektivní estetické hodnoty, vždy znovu hledané a znovu v nejrůznějších obměnách uskutečňované, dodává smyslu historickému vývoji umění: jen jím lze vysvětlit patos stále opětovaných pokusů o vytvoření dokonalého díla, stejně jako nepetržitá návraty vývoje k hodnotám již vytvořeným (tak např. vývoj novodobého dramatu byl řízen stále obnovovanými zásahy několika trvalých hodnot, jako jsou díla Shakespearova, Molièrova atp.). Proto je nezbytné pro každou teorii estetické hodnoty vypořádat se s problémem objektivní, nezávislé hodnoty, a to i tehdy, počítá-li tato teorie s neredukovatelnou proměnlivostí aktuálního hodnocení uměleckých děl. Důležitost problému nezávislé estetické hodnoty vysvětlila však ještě zřetelněji při pokusu o jeho řešení, který nás dovedl k nezákladnějšímu úkolu umění, jenž jest řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání.

IV

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

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

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

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

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

Knižně v Úvahách a přednáškách, sv. 4.
F. Borový, Praha 1936.

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

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

Přístupme nyní k funkci estetické. I ta má svůj zdroj a svou direktivu v jednom ze základních postojů, jež člověk zaujímá ke skutečnosti, v postoji estetickém. Jaká je charakteristika tohoto postoje? Čím se odlišuje od postojů ostatních? Pokusme se o jeho srovnání s nimi. Zaujímáme-li ke skutečnosti postoj praktický, jde nám o bezprostřední působení na ni. Smysl naší činnosti je při postoji praktickém v tom, abychom skutečnost nějak pozměnili svým zásahem, a jen vzhledem k tomuto předvídanému výsledku

zařizujeme svou činnost a volíme její nástroje. Hodnotou při volbě nástrojů jsou nám jen ty jejich vlastnosti, které se hodí k dosažení očekávaného výsledku činnosti — ostatní vlastnosti těchto nástrojů jsou nám lhostejné, ba ani pro nás neexistují. Je známo — a bylo toho dosti často využito v humoristické literatuře, že lidé různých zaměstnání, pracují-li s tímž materiálem, vidí jej každý jinak: lesníkovi je les rostlinnou kulturou, truhláři, bednáři a koláři zásobárnou dřeva, myslivci úkrytem zvěře, a chceme-li ná-konec, dětem místem, kde rostou maliny a jahody. O praktickém postoji napsal výstiž-ně filosof: „Člověk musí žít a život si žádá, abychom věci vnímali podle vztahu, jaký mají k našim potřebám. Život záleží v jednání. Žítí znamená přijímat z věcí jen užiteč-né dojmy a odpovídat na ně vhodnými reakcemi; ostatní dojmy musí se zatemnit nebo promítat k nám jen neurčitě. Vidím a slyším z vnějšího světa jen to, co mé smysly z něho vybírají za tím účelem, aby řídily mé jednání... Mé smysly a mé vědomí posky-tují mi obraz skutečnosti jen v praktickém zjednodušení.“

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

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

A konečně postoj estetický. Také při něm nabývá skutečnost vstupující do jeho oblasti povahy znakové. Všimněme si jen konkrétního případu — třeba tělesného cviku. Dokud je tělesný cvik pojímán ve funkci praktické (posílení těla, výcvik obratnosti atd.), je činnost, kterou při něm tělo vykonává, posuzována jen vzhledem k těmto výsledkům, jako prostředek k jich dosažení. Předpokládejme však, že přistoupí, nebo dokonce pře-vládne zřetel estetický. Ihned nabude hodnoty činnost při cviku prováděná sama o so-bě, a pozornost obrátí se ke všem etapám a podrobnostem jejího průběhu i trvání. Jak tuto přeměnu vysvětlit? I zde se stává skutečnost, vstupující v dosah estetického postoje, znakem, a to ovšem znakem zvláštního druhu, odlišným od znaku nábožensko-magického. Při znaku náboženskomagickém byl, jak jsme viděli, obrácen zřetel nikoli ke znaku samému, ale k tomu, co stálo za ním, k tomu, co zastupoval, k tajemné síle nebo k božství. (Charakteristické pro tento postoj a pro ráz magicko-náboženského znaku je učení o transsubstanciaci: vlastnosti chleba a vína setrvávají, *podstata* se však mění: chléb a víno *stávají* se svou podstatou tělem Kristovým a Kristovou krví.) Při znaku este-tickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává *znakem*: vy-stupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství, a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá. *Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocit vztah mezi ním samým a skutečností. Podle způsobu, jakým člověk vni-má a cítí jistou danou skutečnost, ke které právě zaujal estetický postoj, může být vni-mána a pocítována skutečnost jakákoli, celé universum. Proto stává se jev, ke kterému zaujímáme estetický postoj, znakem, a znakem sui generis; neboť právě vlastností zna-ku je poukazovat k něčemu mimo sebe. Znak estetický poukazuje ke všem skutečno-stem, které člověk zažil a může ještě zažít, k celému universu věcí a dějů. Způsob, kterým*

je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec. Zvýšenou měrou platí to ovšem o uměleckém díle, jež bylo přímo vytvořeno za tím účelem, aby v pozorovateli navozovalo estetický postoj. Ať sebedrobnější je úsek skutečnosti, který zobrazuje, ba i tehdy, nezobrazuje-li vůbec nic — jako např. výtvar hudební — je uměleckým dílem jakožto estetickým znakem dán nárok poukazovat ke skutečnosti jako celku a vyjadřo-vat i navozovat vztah člověkův k veškerenstvu. Nositelem estetické funkce není ovšem jen umění: kterýkoli jev, kterýkoli děj, kterýkoli produkt lidské činnosti může se pro jednotlivce nebo i pro celou společnost stát estetickým znakem.

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

Proč jsme toto vše si vykládali, chtějíce promlouvat o významu estetiky pro život? Proto, abychom si uvědomili situaci a šíři oblasti estetická, jež je předmětem estetiky, v denním životě. Vidíme, že funkce estetická tvoří jistou protiváhu všem ostatním funk-cím, z nichž zejména praktická je přímo bezvýhradně nutná k udržování holého lid-ského života. Dodejme, že však i této funkci je funkce estetická nutnou protiváhou. Ci-tovali jsme již filosofova slova o tom, že praktické nastrojení, je-li ponecháno samo sobě, ochuzuje, zjednostrahuje a nezřízeně zjednodušuje poměr člověkův ke skutečnosti. I sám praktický život, i sám existenční zápas člověka s obkličující jej skutečností utrpěl by konec konců tímto ochuzením. Má-li člověk stále znovu vcházet v zápas se skutečností, je nutné, aby k ní přistupoval vždy z nových stránek, aby v ní vždy znovu odkrýval dosud nevyužitě stránky a možnosti. Naprosté omezení na postoj praktický vedlo by však patrně nakonec k úplné automatizaci, k omezení pozornosti na stránky již dobyté a vykořistěné. Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči universu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastra-ženou, jenž vždy nanovo uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou. A tak je tomu v poměru k estetickému po-stoji a k estetické funkci i s postoji a funkcemi ostatními. *Není lidského úkonu a není věcí, na kterých by nenašla místa funkce estetická i tehdy, slouží-li tyto úkony a věci*

funkcím jiným. Z oblasti funkce praktické jmenujme jen — jako názorné příklady — činnosti řemeslné a jejich výrobky (svou estetickou stránku má např. netoliko typografie, nebo dokonce zlatnictví, ale i řemesla jako krejčovské nebo obuvnické); kdykoli dojde v některém z řemesel zdůraznění stránka estetická, má toto zdůraznění za následek i zdokonalení stránky technické. Vezměme jako další příklady estetické funkce v oblasti praktického postoje tělesné cviky, fyzickou kulturu, o které jsme se již zmínili, nebo společenské chování, pravidla a zvyklosti společenského styku. Při formách společenského styku je důležitost estetického zaměření jako pomocníka a průvodce funkce praktické zvláště zjevná: zmírňování rozporů, získávání sympatií, udržování osobní důstojnosti a jiné podobné požadavky společenského styku nacházejí cennou oporu v onom zvláštním druhu neinteresané a klidné libosti, kterou je postoj estetický doprovázen. Vezměme dále funkci teoretickou. Mohlo by se zdát, že velmi přísně ohraničená a výlučná oblast poznávání vylučuje jakékoli cizí prvky. Nuže, mnohokrát byla již zdůrazněna a vědecky prokazována psychologii tvorby příbuznost fantazie vědecké s uměleckou a z mnohých faktů při tom uváděných vysvítá přímo i přítomnost estetických prvků v postupu vědeckého tvoření. Často bývá uváděn případ chemika Kekulé v. Stradonitz, jemuž se grafická podoba dlouho hledané chemické formule vynořila nejdříve z podvědomí v podobě obrazce povahy ornamentální, svinutý had, který se kouše do vlastního těla. Avšak i výsledek vědecké práce, vědecké řešení, jevíva leckdy stopy funkce estetické: jednoduché a úměrné řešení matematického problému může působit (vedle své poznávací hodnoty) i dojmem esteticky uspokojivým. V některých vědách konečně se estetická funkce stává přímo součástí samotného vědeckého postupu: o historii byla, jak víme, často vyslovována teze, že je na samém rozhraní mezi uměním a vědou.

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

Vyslovili jsme v posledních větách několikrát již slovo „umění“, ačkoli šlo hlavně o to ukázat, do jaké míry estetický postoj proniká vším konáním člověka, právě i mimouměleckým. Umění tvoří skupinu samo pro sebe. Tu nejde již o jevy, které funkci estetickou získávají jen jako průvodnou vedle funkce hlavní, a někdy ji získávají i náhodně, ale produkty vytvářené se záměrem, aby estetická působnost byla hlavním jejich úkolem. Bylo by ovšem mylné domnívat se, že umění nenáleží proto do kapitoly: estetično a život, že je něčím jako tichou oázou estetické kontemplace stranou vlastního životního dění. Vyžadovalo by zvláštní úvahy vypočíst všechny svazky umění se životem, všechny zásahy umění do proudění a vývoje mimoestetických funkcí a zájmů do vývoje umění. Proto jen některé příklady. Především vplývá konec konců každé z umění nějakým způsobem samo v oblast funkcí praktických, nejtýpističtějších to projevů toho, čemu říkáme „život“, „denní život“. Charakteristické je po této stránce postavení architektury. Všechno, každá budova počínaje stodolou a konče katedrálou, je výtvar stavitelský. Spor, kde v této předlouhé stupnici začíná umění a přestává tvorba převážně prakticky orientovaná, zůstává věčně nerozhodnut, ba bylo by možno tvrdit, že neustále kolísání jeho přechodných stadií je jedna z nejsilnějších vývojových pružin architektury. Jak známo, prošla nedávno architektura, její teorie i praxe, obdobím — vlastně dosud plně neskončeným, kdy byla estetická funkce z architektury vymýtána vůbec a nadobro, kdy účelnost, rozumí se praktická účelnost, byla prohlašována za jediné rozhodující kritérium dokonalosti stavitelského výtvaru. Ukázalo se však v architektonické praxi záhy, že se leckdy za zdánlivou účelností kryly, pro původce samého neuvědomělé, snahy

o dokonalost estetickou, ba přiházelo se občas i to, že budova ukončená a uvedená v užívání ukázala některé závady, jež se při bližším přihlednutí objevily přehnaním zdánlivé účelnosti ve prospěch estetické účinnosti budovy. Brzy začala také teorie architektury poukazovat k tomu, že vedle hmotných potřeb (např. dostatek prostoru a možnost nenuceného pohybu v něm) má člověk budovy užívající i stejně naléhavé potřeby a požadavky rázu „psychického“, k nimž beze sporu patří také potřeba estetického uspokojení. A v době nejposlednější jsme svědky toho, že samy nejpovolnější instance, architekti umělci, počínají uvažovat o praktické potřebě a praktickém zdůvodnění ornamentu, tedy nejzřejměji estetického prvku stavitelství. Tento příklad, jež jsme pro názornost probrali poněkud podrobněji, ukazuje nám nad jiné zřetelně, že ani umění, tvorba, jejíž charakteristickým znakem je převaha estetické funkce nad ostatními, nestojí mimo oblast praktického života. Zcela podobně bylo by lze ukazovat např. na divadle, do jaké míry je toto umění součástí životního provozu. Stačí vzpomenout např. na české divadlo 1. pol. XIX. století, na snažení o samostatné české divadlo, na usilování o první velkou českou scénu, aby se stalo zřejmým, jak bohatá směs zřetelů praktických (např. zřetel národně buditecký, zřetel národně výchovný atd.) zde působila vedle zřetele estetického, ba převažovala nad ním. A literatura? Připomínám spíše jen anekdotickou narážku Petra Bezruče, stěžujícího si, a to velmi útočně, např. v básni Čtenáři veršů, na ty, kdo jeho básně chtějí pojímat jako estetické výtvarky, pomíjejíce prakticky zaměřený protest, jež tyto básně vyjadřují.

Avšak ani tehdy, když umění zůstává upjato k svému bytostnému určení, k působení estetickému, nevyřaduje se tím z životního kontextu. Existují-li období, která zdůrazňují odloučenost umění od běžného života, je třeba tento jejich protest proti souvislosti umění s životní praxí chápat jako vývojový výkyv proti krajnosti opačné, proti rozplývání se umění v činnostech a zájmech mimouměleckých. Mezi uměním a životní praxí je ovšem stále napětí, ba nikdy neukončený spor. Avšak právě toto napětí činí umění stále živým kvasem lidského života.

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

Je tedy dnes méně než kdy jindy doba, kdy by si estetika chtěla a mohla usednout na soudnou stolicí, překračujíc tak své nejbytošnější určení vědy zjišťující, vykládající a odhalující zákonitost estetického dění. Také toho je si dnešní estetika vědoma, že objevy v oblasti estetična mohou mít zdroj toliko v tvorbě esteticky zaměřené, ať již

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

O takovéto styky s uměním dělí se ovšem estetika s teoriemi jednotlivých umění. Není tu pevné hranice; mluvívá se o teorii básnictví jako o estetice básnictví. Estetika sama, jako obecná filosofie estetická, má ovšem funkci spojovacího členu, a jak jsme viděli, přesahuje její zájem daleko oblast umění samého. Přesto však nemůže se vzdát intimního vztahu k živému materiálu. Věcně budou se opakovat případy, že estetické systémy, třebaže obsahující celou šíři estetická, jsou budovány zejména na předpokladech jistého umění: jsou estetické systémy zřejmě budované na literatuře — jako u nás Durdíkův, jiné zakládající se v poslední instanci na hudbě, jako u nás Hostinského.

A tak stojí estetika na přemnohých rozhraních: má vztahy k různým oblastem praktického života, vztahy k umění a uměleckému tvoření, vztahy ke konkrétním vědám o jednotlivých uměních. Přidejme ještě vztahy, aktivní i pasívní, k mnohým vědám, jejichž vlastním materiálem estetická není, jako psychologie, sociologie, lingvistika. Vztahy ty jsou leckdy — v leckterém vývojovém období — tak úzké, že dokonce nejednou ohrozily samu svébytnost estetiky: jednou zdálo se, že estetika zmizí pohlcena psychologii, jindy opět byla na skoku rozplynout se v sociologii, jindy zas, u Croceho, byla, aspoň antipacii, ztotožněna s lingvistikou. Vyšla však pokaždé, z každého takového zdánlivě smrtícího objektu, obnovena a potvrzena v své autonomnosti. Dnes, kdy je po delším vývoji datujícím se asi od počátku tohoto století opřena o pojmy estetické funkce a znaku, stojí pevněji v své svébytnosti než kdy jindy předtím, a netoliko přijímá od sousedních věd, nýbrž i sama dává. Psychologii vychází vstříc tím, že prokazuje rozdíl mezi autentickým dokumentem a projevem esteticky záměrným, jenž dřívě, než může být psychologii využit, musí být rozanalyzován esteticky, aby se ukázalo, jaký podíl na něm má dokumentárnost a jaký esteticky záměrná deformace skutečnosti. Ze se ovšem i dnes často píše studie, které pokládají umělecké projevy za autentický materiál např. pro studie psychiatrické, za to nemůže dnešní stav estetiky, nýbrž spíše ten, komu tento stav dosud nepronikl k vědomí. Příspěvek estetiky k sociologii nezáleží jen v tom, že společně se sociologií, ale poněkud z jiného stanoviska promýšlí otázky vztahu mezi uměním a společností, nýbrž i v tom, že estetika poukázala k faktu, že podobně jako společnost se člení ve vrstvy, člení se i umění, ba vůbec celá oblast estetická v jednotlivá „patra“

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

Přednáška z roku 1942.
Tištěno z rukopisu.

Vzájemné sepětí jednotlivých věd a souběžnost jejich cíle jsou dnes pocítovány velmi intenzivně. Příčinou toho je metodologický převrat, který v posledních desetiletích zasáhl vědeckou práci v samých jejích základech. Nejzákladnější vědecké pojmy daly se v pohyb, tak sám pojem přičinnosti, nejobecnější to vzorec vztahů mezi věcmi. Předchozí, pozitivistické období vědního vývoje stálo ve znamení bezvýjimečné jednosměrné kauzalita: jevy řadí se podle něho k sobě v nekonečný řetěz příčin a následků, řetěz, ve kterém aktivita připadá vždy příčině, pasivita následku. Nejen jevy světa hmotného, ale i sama kulturní tvorba jeví se podřízeny tomuto bezvýjimečnému řádu. Tak např. stav umění v jisté době u jistého národa byl Tainovi a jeho škole nutným následkem stavu společnosti, jejích názorů a zvyklostí, které opět se jeví jako podmíněné vlivy přírodními atd. V posledních dobách se však v protikladu k tomuto názoru stále důrazněji uplatňuje přesvědčení, že dění v oblasti kulturní není řízeno jednostrannou závislostí jedněch jevů na jiných, ale vzájemnou souvislostí jich: jev nepodléhá jen pasívně jinému, ale působí na něj zároveň i aktivně. Jestliže se tedy např. umění vyvíjí zčásti pod tlakem vládnoucích společenských názorů, působí zároveň svým vývojem vlastním i aktivně na jejich rozvoj — mezi oběma stranami je tak stálé napětí, při kterém během doby převažuje jednou ta, podruhé ona strana. To je ovšem pro vědy zcela jiný pracovní předpoklad než kauzalita, která napříště zůstává omezena na oblast dění přírodního — ani tam ostatně nezůstalo její panství bez úhony. Nahrazení pojmu kauzalita pojmem vzájemné souvislosti není však jediný případ radikální přeměny základních pojmů ve vědách, zejména kulturních. Bylo by třeba promluvit ještě o pojmu funkce, znaku, struktury, z nichž každý svým způsobem přispívá k přerodu, jež kulturní vědy v dnešní době prožívají. Nám však nejde o obecnou charakteristiku tohoto přerodu, nýbrž o jeho odraz v dnešním stavu jediné vědy, estetiky. Úvodem chtěl jsem jen poukázat k okolnosti, že pohled dnešní vědy na svět, a zejména právě na oblast lidské tvorby, se vyznačuje energetičností: při pojetí kauzalistickém byla možná svobodná iniciativa jen na začátku řady — další sled faktů byl již mechanicky nutný; při pojetí dnešním, které vychází z předpokladu vzájemného působení jevů, je každá další etapa současně i nutná, i nahodilá — nutná potud, pokud se zakládá na etapě předchozí, nahodilá, a tedy nepředvídatelná proto, že nelze předem uhádnout, která z obou sil navzájem na sebe působících v dané chvíli převládne. Je jasné, že takto radikální přerod zásadního stanoviska musil se projevit závažnými důsledky v celém postupu vědecké práce i v jeho výsledcích.

Docházíme nyní k otázce, jak se tento přerod projevuje v dnešním stavu estetiky. Vezměme si pro větší názornost za východisko onu podobu, v jaké se estetika jeví zrakům širší veřejnosti. Estetika bývá zde podnes pojímána jako věda o kráse — přitom ovšem s jistým podivem, že se ještě dnes najdou lidé, kteří se pokládají za oprávněny předpisovat jiným, co je třeba za krásné pokládat. Nuže, poznamenejme především, že pojem krásy doznal v estetice za poslední doby značné omezení a že byl zcela vysunut ze svého vedoucího postavení. Dokud byla estetika budována na pojmu krásy, byla krása pojímána jako vzájemně se nad věcmi, nezávislá na každé jednotlivé z nich a jen nedokonale jimi uskutečňovaná. V své dokonalosti sídlí krása takto pojatá v transcendentnu, po platónsku řečeno v říši idejí. Toto metafyzické pojetí krásy utrpělo první úraz, když se v druhé polovině minulého století pokusila estetika psychologická —

zčásti přímo experimentální — najít základ a pravidla krásy v lidské přirozenosti: vyžádala z předpokladu, že se všem lidem musí líbit tytéž věci, protože jsou právě lidmi, protože jejich zrak, sluch atd. jsou stejně ustrojeny. Úsilí toto, třebaže svrchovaně důležité pro další vývoj, ztroskotalo, nebo lépe: překonalo samo sebe; zkoumání, které mělo prokázat totožnost úsudku ve věcech krásy u nejrůznějších lidí, tuto totožnost popřelo. V dalším vývoji pak učiněn krok rozhodující: místo pojmu krásy, diskreditovaného experimentálním zkoumáním, stal se osnovným pojmem estetiky pojem estetického postoje, estetického nastrojení. Již slova „postoj“ a „nastrojení“ zdůrazňují, že estetické je — na rozdíl od metafyzického pojmu krásy — úplně zakořeněno v člověku. Nevznáší se nad věcmi, ale je obsaženo v poměru, který člověk k věcem zaujímá tím, že je pozoruje nebo že je tvoří. V každém lidském úkonu je trojí stránka: praktická, teoretická a estetická, jinými slovy: každý lidský úkon i jeho výsledek mají nutně a bytostně trojí základní funkci: praktickou, teoretickou a estetickou. Funkce praktická je nejzákladnější, z ní vzchází lidské jednání umožňující život člověka; důraz při této funkci spočívá na vztahu mezi jednajícím subjektem a věcmi. Vůle subjektu se do světa věcí promítá jako cíl jednání, věc pak se jeví pouhým prostředkem k dosažení cíle, nástrojem jednání. Proto ze stanoviska praktického nastrojení vnímáme jen ty vlastnosti věcí, které se s užítkem uplatňují při usilování o dané cíle. O praktickém postoji platí duchaplné slovo filosofovo: „Vidím a slyším z vnějšího světa jen to, co mé smysly z něho vybírají za tím účelem, aby řídily mé jednání; i ze sebe samého znám jen to, co má podíl na mém jednání. Mé smysly a mé vědomí poskytují mi obraz skutečnosti jen v praktickém zjednodušení.“ Avšak i druhý z trojice základních postojů, postoj teoretický, zjednodušuje skutečnost. Na rozdíl od postoje praktického směřuje sice k nejradikálnějšímu vyloučení subjektu (odtud objektivita vědeckého aktu poznávacího), avšak to, co zdůrazňuje, nejsou jednotlivé věci samy o sobě, ale vzájemné vztahy věcí. Posledním cílem vědeckého poznání je zákon (např. zákon přírodní), jenž vyslovuje co možná obecnou a bezvýjimečnou platnost jistého vztahu bez ohledu na konkrétní vlastnosti věcí, které do takového vztahu vstupují, přihlížejí jen k oné vlastnosti, jež je pro daný vztah důležitá. Konkrétní skutečnost věci je dána ovšem teprve celým nekonečným rozmanitým souborem jejích vlastností — ten však zůstává mimo zorné pole badatelovo; vrcholu přesnosti dosahuje vědecké poznání v matematice, která nedbá vůbec kvality jednotlivých věcí a přihlíží toliko k jejich množství. Teoretický postoj zjednodušuje tedy vidění skutečnosti v jistém smyslu ještě radikálněji než postoj praktický. Třetí ze základních postojů je postoj estetický, a jedině on přihlíží především k věci samé, k věci jakožto jednotlivině, jako k nevyčerpatelné rozmanitému souboru vlastností. Věc není tu pojímána ani jako prostředek k cíli, ani jako pouhý podklad vztahů, ale jako cíl sama o sobě, a proto mluvívá se o samoučelnosti estetického. Pro ni bývá estetické leckdy prohlašováno za cosi nadbytečného, za luxus nesouvisící se základními životními zájmy člověka. Řekli jsme však již výše, že estetický postoj je — stejně jako oba ostatní — zjevně, nebo aspoň potenciálně přítomen při každém lidském úkonu, při každém aktu vnímání nebo tvoření. O aktu tvoření lze dokonce tvrdit, že čím méně očekávaný je jeho výsledek, tím nutnější je účast estetického postoje při něm, a to i tehdy, jde-li o nejpraktičtější druhy tvoření, jako např. o tvoření technické. O praktickém postoji bylo řečeno, že zjednodušuje věc toliko na ony její vlastnosti, které jsou užitečné k dosažení daného cíle. Má-li však být dosaženo cíle nového, nebývalého — a v tom je podstata praktického tvoření — musí být využito nové, dosud přehlížené stránky skutečnosti, a objevit ji je schopen právě jen postoj estetický. Podobně dala by se ukázat nutná přítomnost estetického postoje i při tvorbě teoretické, vědecké. Avšak i takové činnosti, praktické a teoretické, jež nelze nazvat tvořením, nýbrž spíše opakováním navyklého, nesou leckdy zjevné stopy přítomnosti estetického. Pro svou všudypřítomnost je tedy estetické mocným činitelem životního dosahu. Uvědomivši si šíři estetické oblasti, pokládá dnešní estetika za svůj úkol zjišťovat estetické ve všech jeho podobách a zakukleních i zkoumat dynamiku jeho vztahu k postoji praktickému a teoretickému. Znamená to veliké rozšíření oblasti jejích zá-

jmů i přímé včlenění estetiky do životního koloběhu: před očima estetikovými střídají se móda, tělesná výchova, formy společenského styku, produkce průmyslová i řemeslná stejně jako věda, filosofie, náboženství. Ve všech těchto končinách a mnohých jiných ještě objevuje se estetické jako jedna z velmi podstatných, byť často skrytých hybných sil. Lze-li tuto snahu o rozšíření poznávacího zájmu nazvat zápasem, je to zápas radostný, neboť je vždy radostnější vidět vědu jako staveniště plné ruchu než jako budovu dokončenou sice, ale stárnoucí. Nejsme však ještě u konce své přehlídky. Zbývá ještě druhá její část, stejně podstatná. Řekli jsme již, že účast jednotlivých základních postojů není při všech lidských činnostech stejná. Jsou činnosti s funkcí převážně praktickou, jiné s funkcí převážně teoretickou, a při jiných konečně převažuje funkce estetická. Oblast činností a výtvorů s funkcí převážně estetickou nazýváme uměním — a to ovšem patří také do zájmové oblasti estetiky. Není zde možné rozvíjet celou složitou problematiku umění, jak se jeví dnešní estetice. Nutno však aspoň naznačit, že dnešní estetika přihlíží především k dílu uměleckému jakožto věci, která je určena k tomu, navozovat estetický postoj, a nikoli k tomu, co je okolo díla. Poznání díla buduje se pak ne na nezachytitelném duševním stavu, z kterého dílo vzešlo nebo ke kterému dává podnět, ale na objektivní výstavbě díla, určené k tomu, aby navozovala estetický postoj v každém, kdo je schopen umělecké dílo chápat jako právě umělecký výtvor. Záměrné utváření díla jeví se dnešní estetice jako souhra sil, kterými dílo na člověka působí, jako struktura, v níž každá reálná vlastnost díla jako věci nabývá platnosti energie a vstupuje ve vzájemné napětí s vlastnostmi jinými: je napětí mezi barvami obrazu navzájem, napětí mezi barevnou skvrnou a linií, která ji ohraničuje, mezi barvou a plochou, na které je barva nanášena, mezi barvou na obraze a skutečnou barvou zobrazeného předmětu, mezi barvou a námětem obrazu. Žádná vlastnost není z této souhry vyloučena: některé se v ní ovšem uplatňují pasivněji, jiné aktivněji, ale tato pasivita a aktivita jednotlivých složek se během vývoje vyměňují, takže např. jednou barva ovládá linii (udávajíc sama obrys), jindy linie barvu, jindy konečně se barva v linii přepodstatňuje vytvářejíc barevný obrys atp. Struktura umění je tedy v stálém pohybu. Pro estetiku je zde ovšem spousta úkolů počínajíc rozlišením jednotlivých složek uměleckého díla a končíc vzájemným srovnáváním umění jednotlivých (básnictví, hudba atd.), z nichž každé opět představuje jednu ze sil skládajících se ve strukturu vyššího řádu, jež je umění vůbec. Taková je za dnešního stavu nejdůležitější perspektiva estetiky v oblasti umění: estetika směřuje k tomu, aby se stala srovnávací teorií umění, jež by srovnáváním různorodých uměleckých projevů odhalila základní zákony umělecké tvořivosti a s nimi zčásti i zákony lidské tvořivosti vůbec. I zde, na poli umění, shledáváme tedy dnešní estetiku uprostřed úkolů teprve načrtnutých, ale zdaleka nedokončených, také zde lze právem mluvit o radostném zápase. Jaký je na něm podíl estetiky české? Řekněme jedinou větou, že díky předchůdcům, z nichž zvláště jména Hostinského, Durdíkova, Šaldova a Zichova nesmí být zapomenuto, dospěla česká estetika z vlastní síly k soustavnějšímu promyšlení svých soudobých zásad a základů, než jakého bylo dosaženo kdekoli jinde.

Rozhlasová přednáška z počátku 40. let.
Tištěno z rukopisu.

MÍSTO ESTETICKÉ FUNKCE MEZI OSTATNÍMI

Otázka po místě estetické funkce mezi ostatními, po její situaci v celkové struktuře funkcí, je vlastně otázkou estetického mimo umění. Dokud na estetické nazíráme ze stanoviska umění (ovšem umění, jak je dnes chápeme), není postavení estetické funkce problémem: estetická funkce zde vždy směřuje k nadvládě (je ovšem otázka, jakého druhu tato nadvláda je, ale tato otázka je stranou našeho dnešního zájmu). Jakmile však přecházíme oblast umění, obtíže začínají: z jedné strany očitáme se vždy znovu v pokušení pokládat estetickou funkci za cosi druhotného, co také může být, ale není nutné, z druhé strany se estetická funkce právě mimo umění vnučuje tak často naší pozornosti, vynořuje se v tolika nejrůznějších projevech života, ukazuje se dokonce nezbytnou složkou např. bydlení, odívání, společenského styku atd., že je nutno přemýšlet o jejím úkolu v celkovém uspořádání světa. Také prostý pohled do dějin estetiky poučí nás, že mnohem dříve než s úvahou o estetické v umění začala filosofie s úvahou o kráse (tedy estetické) jako principu metafyzickém, jako o činiteli řádu veškerenstva. Plato viděl estetické mimo umění a umění do té míry od sebe odděleny, že estetické mimo umění pokládá za jeden z tří vrcholných principů světového řádu, kdežto umění ze svého ideálního státu téměř vymytá, nebo je aspoň podrobuje kontrole přímo policejní ze stanoviska služebnosti státnímu pořádku. V době nové, kdy je estetické v umění již uznanou bytostnou složkou, udržuje si problém estetického mimo umění nicméně svou metafyzickou závažnost, tak např. v Herderově pojetí přírodní krásy. Ještě Ruskin stavěl zcela radikálně krásno přírodní nad krásno umělecké. S úpadkem metafyzického myšlení degeneruje problém přírodní krásy na otázku podružnou, na kterou se namozte odpovídat tak, že se krásno přírodní podřizuje uměleckému (jako promítnutí soudobé umělecké konvence do vnímání jevů přírodních). Tu také vybíhá problém do neplodnosti. Nemizí však otázka estetického mimo umění, naopak nabývá v přítomné chvíli nové aktuality. Přispívá k tomu především nedávný vývoj umění a jeho důsledky. V nedávné době, jejíž jsme pamětníky, byl položen v umění výhradný důraz na estetickou funkci a také pro teorii se estetické a umění téměř ztotožnily. Estetické takto osvobozené jevílo se suverénní samoučelnou hrou, od které vedly k životní praxi jen skryté, téměř podzemní chodby. Současně však se život mimo umění velmi silně estetizoval: jako pouhé příklady připomeňme obchodní reklamu všeho druhu, mimo jiné světelnou, dále kulturu bytovou, estetizaci kultury tělesné (rytmika atp.). Umění záhy pocítilo výlučnou nadvládu estetické funkce jako příčinu své izolace a snaží se již od několika let různými směry tuto izolaci překonat, aniž se přitom hodlá vzdát výbojů období předešlého; estetické mimo umění pak se stává vědomým samo sebe, volá po normalizaci a regulaci. A tak se znovu vynořuje s obnovenou naléhavostí otázka situace estetické funkce mezi ostatními a s ní přirozeně i otázka estetického mimo umění. Příspěvkem k řešení těchto dvou otázek, nebo spíše letmým náznakem jejich řešení (neboť jde jen o náčrt) je dnešní přednáška. Vyjdeme od otázky estetického mimo umění.

Není dnes palčivá v svém aspektu metafyzickém — nejde dnes o to, zda existuje či neexistuje krása na člověku nezávislá (a proto i nadhistorická) v universu jako celku, nýbrž o to, jak se estetické projevuje v lidském konání a jeho výtvorech. Všimněme si dobře přesunu, který tím nastává: nejde dnes o zkoumání, zda estetické lpí na věcech, ale o to, do jaké míry tkví v samé lidské přirozenosti; nejde o estetické jako o statickou

vlastnost věcí, ale jde o estetické jako o energetickou složku lidského jednání. Nejde proto také o vztah estetického k ostatním metafyzickým principům, jako jsou pravda a dobro, ale o jeho vztah k jiným motivům a cílům lidského konání a tvoření.

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

Pohlédneme-li však na estetické mimo umění ze stanoviska funkcí, objeví se nám situace zcela jinak. Kdežto v předešlém případě se obě oblasti (totiž estetické mimo umění a v umění) jevíly odděleny propastí, kterou bylo úkolem překlenout, objeví se nám nyní vzájemný poměr estetického mimo umění a v umění do té míry těsný, že obě oblasti v sebe přecházejí nespočetnými přechody, a obtíž bude spíše v tom, rozlišovat je než hledat mezi nimi spojení. Neboť nebudeme již mít před očima poměr mezi přírodou a uměním, ale vzájemné vztahy mezi různými druhy, popřípadě jen aspekty jedné a téže činnosti.

Takové jsou tedy rozdíly mezi způsobem, jakým k problému estetického mimo umění přistupovala estetika tradiční, a způsobem, jakým chceme tento problém pojímat dnes ze stanoviska funkčního. Tato změna stanoviska není ovšem bez teoretických předpokladů: připomínám hlavně J. M. Guyaua, jemuž estetika vděčí za připomínku, že mezi činnostmi prakticky zaměřenými a činnostmi zaměřenou esteticky není nepřeklenutelného rozdílu: tak praví Guyau na jednom místě svých Estetických problémů přítomnosti, že i užitečné má svůj půvab, zaležející v intelektuálním uspokojení ze shody mezi utvářením předmětů a cílem, jednak v tom, že užitečné má svůj smysl a je příjemné (str. 13). Dále je třeba připomenout Dessoira a jeho školu: je známo, že Dessoir v svém souborném spise rozdělil filosofii estetického na dvě části navzájem rovnoprávné: estetiku a obecnou vědu o umění. O estetice bývá citována jeho věta, že by estetika mohla být napsána, aniž by se v ní i jen vyslovilo slovo „umění“. Takové jsou tedy historické předpoklady pro pozornost, kterou věnujeme estetickému mimo umění, a to estetickému jako složce lidského jednání a jeho výtvořin. Co se týče samého pojmu funkce, jsou jeho antecedence sdostatek známy: funkční architektura, funkční lingvistika. Uvidíme ovšem brzy, že právě pojem

funkce bude třeba revidovat, dříve než ho začneme bezstarostně užívat. Je-li konečně dovoleno k antecedencím počítat i vlastní práce, vzpomenu bych zejména knihy o Estetické funkci, normě a hodnotě (naše vyd. str. 17) a studie o Funkcích v architektuře (naše vyd. str. 196), jakož i studie O estetice jazyka z I. sv. Kapitol z české poetiky.

Přistupme nyní k samé otázce estetické funkce mimo umění. Jakým způsobem máme sačit? Máme se nejdříve pokusit vyjmenovat všechny případy, kdy se estetická funkce mimo umění vyskytuje? Jakmile bychom se o takovýto výčet pokusili, poznali bychom okamžitě jeho nesnadnost. Všimněme si např. jazyka. Kde jsou zde hranice estetického? Jsou některé jazykové útvary, při kterých má estetické účast, jiné pak, které jsou účasti estetického prosté? Jen kladná odpověď na tuto otázku dovolovala by ohraničení a výčet. Vidíme však i při letném pohledu, že — kromě ovšem jazyka básnického — žádný útvar řeči není závazně doprovázen estetickou funkcí a že naopak — což je ještě důležitější — žádný — ani nejvšednější řeč hovorová — není funkce estetické zbaven zásadně. A tak je tomu i se všemi ostatními lidskými činnostmi. Vezměme např. řemesla. Je zřejmé, že např. ve zlatnictví je estetická funkce viditelnější než v pekařství nebo v řeznictví; o zlatnictví bývá dokonce řeč v dějinách umění. Lze však proto říci, že by jmenovaná dvě řemesla ostatní byla estetické funkce zbavena bytostně? Znamenalo by to zapomenout na tvary pekařských výrobků; prvky estetické dodávají dokonce i jejich barva a vůně — a totéž platí, byť v míře poněkud jiné, i o řeznictví. Zkrátka, nenajdeme oblasti, kde by estetická funkce byla bytostně nepřítomna; potenciálně je přítomna vždy, může procitnout kdykoliv. Nemá tedy ohraničení a nelze říci, že by některé oblasti lidské činnosti byly jí zbaveny zásadně, jiným že by zásadně příslušela. Existují dále kulturní útvary (slova „kulturní“ užíváme tu v širokém slova smyslu, míníce i kulturu hmotnou, civilizaci i kulturu duchovní), kde jsou funkce, mezi nimi ovšem i estetická, navzájem téměř nerozlišeny, kde při každém aktu vystupují jako kompaktní trs, proměnlivý nejvš ve svých aspektech. Takové je např. prostředí kultury folklórní, kde proto nelze odlišit a ohraničit ani samo umění, činnost s převládající funkcí estetickou, od činnosti ostatních. Nelze-li však v oblastech mimouměleckých rozlišit činnosti, kterým by estetická funkce příslušela, od činností, které by jí bytostně postrádaly, platí i opak: v umění, kde funkce estetická zásadně převažuje, nelze popřít přítomnost a účast funkcí mimoestetických. O tom bylo již častěji uvažováno, zakládá se na tomto poznání celá desoirovská Kunstwissenschaft, a tak spíše z důvodů historických než na důkaz citují jediný výrok Guyauův: „Nejživější estetický cit pociťují ti, u nichž přechází tento cit bezprostředně v jednání, a tím se sám ukáží. Spartan pociťoval celou krásu Tyrteových zpěvů teprve tehdy, kdy jej tyto verše strhovaly do boje. Dobrovolníci za Revoluce nebyli nikdy více uchvázeni Marseillaisou než v den, kdy je v jediném vzmachu vynesla na výšiny Jemappske. Právě tak milenci, kteří se spolu zahloubají nad milostnou básní — jako např. hrdinové Dantovi — a kteří budou zároveň prožívat, co čtou, pociťují a ní hlubší požitek i ze stanoviska čistě estetického“ (Estetické problémy přítomnosti, str. 27). Příklady Guyauovy jsou sice velmi prosté — bylo by možné najít mnoho jiných, složitějších, nicméně ilustrují dobře souvztažnost a vzájemné prolínání funkcí ostatních s estetickou v umění.

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

k výsledku týkajícímu se funkcí vůbec. Je možno jej formulovat jako zásadní mnoho-funkčnost lidského konání a zásadní všudypřítomnost funkcí.

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

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

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

Jakmile však takto uvádíme funkce v souvislost se subjektem a vidíme jejich vzájemnou souvztažnost, počíná se nám otázka, ke které směřujeme, totiž otázka místa estetické funkce mezi ostatními, jejího vztahu k ostatním, jevit nikoli jen jako otázka samotné funkce estetické, ale jako otázka funkcí vůbec, jejich vzájemného zásadního poměru. Tento poměr nemůžeme si ovšem představovat jako hierarchii, tak, že by některá funkce zásadně nad jinými převládala, jiné pak jí byly podřízeny. K podřízenostem a nadřízenostem funkcí dochází teprve v konkrétních případech, při jednotlivých úkonech, v jednotlivých výtvorech. Jsou ovšem i trvalejší hierarchizace funkcí, dobové, avšak i ty jsou proměnlivé, a tedy nepatří k samé podstatě. Právě fakt, že všechny funkce

jsou potenciálně všudypřítomné, že každý akt je doprovázen celým shlukem funkcí, vede nás k závěru, že otázka zásadního vzájemného vztahu funkcí není otázka hierarchie, ale otázka jejich typologie, která by každé funkci vymezila místo sice vzhledem k ostatním, ale nikoli pod nimi nebo nad nimi, ale vzhledem k nim.

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

A tak výchozí otázka pro nás zní: co je funkce viděná ze stanoviska subjektu? Slova „ze stanoviska subjektu“ dodáváme jako podstatný znak na podkladě předchozích úvah, které nám ukázaly, že toliko z tohoto stanoviska se nám jeví funkce bez deformací, ve své plnosti. Dokud definujeme funkci ze stanoviska objektu, jeví se nám vázána k určitému cíli, jehož má být aktem či výtvozem dosaženo — odtud pak vždy sklon k tomu, pojímat funkce monofunkcionalisticky. Jen tehdy, pojímáme-li funkci jako způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšmu světu, vidíme je bez deformací, myslíme polyfunkcionalisticky, ve shodě se skutečným stavem věcí. Co je tedy funkce ze stanoviska subjektu? Vyslovil jsem již slovo „sebeuplatnění subjektu“ — dodejme k němu slovo „způsob“ (mohlo by se snad říci i „cesta“ nebo „metoda“). Definice pak bude znít: „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšmu světu.“ Říkám opatrně „sebeuplatnění subjektu“, a nikoli „působení na skutečnost“, protože ne každá funkce musí směřovat k bezprostřední změně skutečnosti — viz funkci teoretickou.

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

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

Obraťme se nyní k funkcím znakovým. Také ty se nám spontánně rozčlení, aplikujeme-li na ně dvojitost zaměření podle subjektu a objektu. Funkce, při které je v popředí objekt, je funkce symbolická. Pozornost je zde soustředěna na účinnost vztahu mezi věcí symbolizovanou a symbolickým znakem. Buď působí se prostřednictvím znaku na skutečnost, nebo skutečnost působí prostřednictvím znaku; obojí pak, i znak, i skutečnost jím znamená, se jeví objektem. Tato účinnost vztahu mezi znakem a věcí jím označenou je pak základním a nezbytným příznakem znaku symbolického — kde schází, mění se symbol v alegorii. Vezměme znak (stát atp.); dokud je mezi takovýmto znakem a věcí vztah účinnosti — tak např. takový, že urážka znaku je urážkou státu, je znak symbolem: odpadá-li tato vlastnost, stává se znak alegorií, podobnou jako tzv. konvenční symboly (srdce-láska, kotva-naděje). Funkce symbolická staví tedy do popředí objekt. Funkce znaková, stavějící do popředí subjekt, je funkce estetická. O tom, že estetická funkce mění vše, čeho se dotkne, ve znak, nechtěl bych příliš obšírně vykládat — poukazuji ke své tezi z VIII. filosof. kongresu (L'art comme fait sémiologique; naše vyd. str. 85) i k tezi z kodaňského kongresu lingvistického, otištěné česky v Kapitolech z české poetiky pod názvem Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. Proč však při estetické funkci předpokládáme, že je v popředí subjekt? Není zde nebezpečí, že zabočíme do teorie o citové expresivnosti estetická, proti které jsme se tolikrát důvodně stavěli? Nuže, nezapomeňme především, že subjekt, o kterém zde mluvíme, není individuum, ale člověk vůbec; citové reakce pak — bylo by lze říci, že „ex definitione“ — patří do sféry individuální. Za druhé však je právě skutečnost, které se estetická funkce zmocňuje, znakem, tedy záležitostí nadindividuálního dorozumění. Tato okolnost nemusila by ovšem ještě být na překážku expresivnosti, neboť — jak víme právě z jazykovědy, užívá i cit k svému vyjádření znaků. Jenže v takovém případě jsou znaky nástrojem, který slouží k vyjádření citu — a tak funkce emocionální patří do oblasti funkcí praktických. Znak estetický neslouží, není nástrojem, ale — docela podobně jako znak symbolický — patří k objektu, ba je vlastně jediným zřetelně viditelným objektem, jsa sám konečným účelem, ať se ho již estetická funkce zmocnila jako hotového, nebo ať jej vytváří. Proto — pokud je jako znak estetický vnímán, a také do té míry, do jaké je jako znak estetický vnímán — nemůže být prostředkem k vyjádření emoce. „Subjektivnost“ znaku estetického proti „objektivnosti“ znaku symbolického je třeba vidět v něčem jiném: znak estetický nepůsobí totiž na žádnou jednotlivou skutečnost, jak činí znak symbolický, nýbrž obráží v sobě skutečnost jako celek (odtud tzv. typičnost uměleckého díla, pojem to, jenž nepraví nic jiného, než že umělecké dílo, nejčistší estetický znak, na jednotlivině demonstruje všechny jednotliviny ostatní i jejich soubor — skutečnost). Skutečnost obrážená jako celek je v estetickém znaku i sjednocena podle obrazu jednoty subjektu. Tímto sjednocováním skutečnosti připomíná funkce estetická teoretickou, od níž se ovšem odlišuje tím, že teoretická funkce usiluje o úhrnný a jednotící obraz skutečnosti, kdežto estetická navozuje jednotící postoj k ní. Pro teoretickou funkci je — zcela tak jako pro praktickou — bezprostředním objektem poznávaná skutečnost sama a znak její toliko nástrojem (docela tak jako se pro funkci praktickou jeví nejuvhodnějším nástroj pokud možná funkčně jednoznačný, usiluje i funkce teoretická o jednoznačnost znaků, kterých užívá). Pro estetickou funkci není skutečnost objektem bezprostředním, ale zprostředkovaným; bezprostředním objektem (tedy naprosto ne nástrojem) je pro ni estetický znak, který postoj subjektu, realizovaný výstavbou znaku, promítá do skutečnosti jako její obecný zákon, nepozbýváje přitom svébytnosti. Svou

svébytnost projevuje estetický znak tím, že vždy poukazuje ke skutečnosti jako celku, nikoli k jednotlivému jejímu úseku. Jeho platnost nemůže proto být omezena znakem jiným; může být toliko přijat nebo odmítnut jako celek. Naproti tomu znak sloužící funkci teoretické (pojem) znamená vždy toliko jistý úsek nebo částečný aspekt skutečnosti; vedle něho jsou vždy znaky (pojmy) jiné, které jeho platnost omezují. Rekapitulujme; estetický znak je — podobně jako znak symbolický — znak-objekt, ale na rozdíl od znaku symbolického na skutečnost neúčinkuje, nýbrž se do ní promítá.

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

Další poznámka k typologii funkcí: Typologie, o kterou jsme se pokusili, je budována čistě fenomenologicky a nemá vůbec co činit s otázkami geneze. Není však přitom v rozporu, nýbrž je v souladu se skutečností, že původní stav je nerozlišenost funkcí a že rozlišení funkcí je záležitost teprve velmi pokročilých vývojových stadií; okolnost, že se našemu dnešnímu povědomí jeví funkce tak zřetelně rozlišeny, je zřejmě vývojově souběžná s rozvojem strojové techniky, neboť teprve stroj, a to stroj složitý, podává model čistě vypreparované jednofunkčnosti. Proto také o našem typologickém pokusu platí, že je myslitelný toliko ze stanoviska dnešního člověka: pro primitiva by např. odtržení funkce praktické od symbolické bylo prostě nemyšlitelné: kterýkoli úkon a výtvar praktický má pro něj zároveň a stejně závažně i dosah symbolický.

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

Další poznámka: Pojednávajíc o funkcích „znakových“, jmenovali jsme funkci symbolickou a estetickou, vylučující z oblasti znakových funkcí znaky, jichž užívá k svým účelům jako nástroje funkce praktická a teoretická. Důvodem k tomuto zdánlivému roztržení říše znaků byla nám okolnost, že znaky symbolické a estetické mají povahu objektu, kdežto znaky ve funkci praktické a teoretické povahu nástroje. Přesto však je toto rozdělení říše znaků jen zdánlivé: vlastnosti, které všechny znaky bez rozdílu funkcí sjednocují, jsou příliš podstatné, aby skutečné rozdělení bylo možné. Třeba také předpokládat, že ve stadiích nerozlišení nebo slabého rozlišování funkcí byly i znaky viditelně mnohofunkční, takže např. znak praktický byl současně i symbolem. Stopy takového stavu nese i v na-

šem prostředí dětská řeč (slovo jako objekt: mračno se jmenuje mračno, protože je šedé, deštník se jmenuje deštník, protože jím nás někdo může píchnout — Piaget) a také ani v řeči dospělých doby současné není sepětí mezi znaky služebními a znaky-objekty přerušeno — viz především těsnou souvislost řeči básnické, tedy esteticky zaměřené, s řečí nebásnickou, dále pak spontánní symboličnost (tedy nikoli konvenční), které může nabýt jazykový znak, blíží-li se utkvělé představě nebo vyklouzne-li jeho ovládnání z moci individua, které slova užilo. Spojení mezi znaky-objekty a znaky-nástroji má dokonce nesmírný význam při udržování znaku — zejména právě jazykového — při životě. Kdyby znak-nástroj byl ponechán sám sobě, přibližoval by se nutně buď naprosté jednoznačnosti, nebo naopak významové indiferenci, bezvýznamnosti, a tím, po obojí této cestě — automatizaci; měnil by se ze znaku ve značku, sice striktně jednovýznamnou, ale zároveň strnulou, zbavenou významové pružnosti (viz. značky matematické, logické atp.), nebo by degeneroval v pouhý „flatus vocis“... Jen stálá potenciální přítomnost funkce symbolické a estetické udržují jednak povědomí virulence věcného vztahu (věcný vztah jako působící energie při symbolu), jednak naopak protikladné povědomí nepřipoutanosti znaku k určité skutečnosti (viz autonomii a samoučelnosti znaku estetického). Jinými slovy, aby mohlo existovat slovo jako nástroj, musí — i za dnešní diferenciace funkcí — existovat slovo jako symbol a slovo jako estetický znak. Co se týče geneze jazyka — podotýkáme mimochodem, vyplývá tuším z naší typologie nesprávnost teorií vyvozujících vznik jazyka jednostranně z kterékoliv funkce, ať např. praktické (potřeba dorozumění), ať naopak symbolické — i tu platí nutně, že všechny funkce jsou stejně závažné a stejně původní.

Na tomto místě sluší se snad vložit poznámku, ostatně zcela krátkou, k mému rozporu s kol. Kořínkem o samoučelnosti teoretického jazyka. Po tom, co bylo v této přednášce řečeno, je tuším můj názor v této věci jasný: v teoretické funkci je znak nástrojem, v estetické je součástí objektu. Jinými slovy: při funkci teoretické je pozornost soustředěna na skutečnost, která je mimo znak (proto je znak ve funkci teoretické podrobován kontrole vzhledem k své shodě s touto skutečností), při funkci estetické upíná se pozornost ke znaku samému, jenž v sobě skutečnost jako celek zreadlí — kontrola znaku skutečnosti tu nemá smyslu, protože i znak, i skutečnost jsou objektem a stojí proti sobě jako nezávislé celky. Zdáni „samoučelnosti“ nabývá teoreticky fungující znak jen při konfrontaci se znakem, který slouží funkci praktické a usiluje o působení na skutečnost. To však je samoučelnost jen velmi relativní, ba zdánlivá: nezasahování do skutečnosti nezbavuje ještě teoreticky fungující znak služebnosti. Vidím však i okolnost, která kol. Kořínkova k zaměňování „samoučelnosti“ estetické s teoretickou vedla a která sama o sobě má oporu ve faktickém stavu věcí: mám totiž na mysli obdobné postavení funkce teoretické mezi funkcemi bezprostředními a funkce estetické mezi funkcemi znakovými: obě stavějí do popředí subjekt na rozdíl od funkce praktické a funkce symbolické, stavějících do popředí objekt. I zde je ovšem rozdíl, výše již zdůrazněný: teoretická funkce usiluje o jednotící obraz skutečnosti pořízený pomocí znaků a jejich významů, jimž při tom připadá úloha nástroje; estetická funkce promítá do skutečnosti jako jednotící princip postoj, který subjekt ke skutečnosti zaujímá. Tento postoj může však být do skutečnosti promítnut jenom tak, že na své cestě k ní prochází objektivací, které se mu dostává v estetickém znaku. Tím je myslím objasněno mé stanovisko ke zdánlivé samoučelnosti jazyka teoretického; co se týče Kořínkova ztotožňování funkce estetické s funkcí emocionální, odpověděl jsem již v jednom z předchozích odstavců.

Je nyní třeba povšimnout si vzájemných vztahů jednotlivých funkcí, vyplývajících z naznačené naší typologie. Zdůraznili jsme již, a tuším opětovaně, že v typologii zásadní, platné nadčasově, nemohou podle našeho názoru být obsaženy podřízenosti a nadřízenosti jednotlivých jejich členů. To ostatně plyne ze samých základů strukturalismu, jenž hierarchii vidí vždy jako dynamický proces, jako stálé přeskupování. Nic nám však není na závadu položit si otázku, jsou-li v typologii funkcí obsaženy některé souvztažnosti, tedy vztahy vzájemné, jejich funkcí. Takovému souvztažnosti nejsou ovšem hierarchické, ale

mohou se ve vývoji stát kolejnicemi, po kterých se hierarchické přesuny dějí. Nuže takové souvztažnosti jsou zčásti dány již samým půdorysem naší typologie; ukázali jsme, které vlastnosti pojí navzájem členy dvojice funkcí bezprostředních (funkce praktická a teoretická) i členy dvojice funkcí znakových (funkce symbolická a estetická). Ukázali jsme také, že přes hranice těchto dvou skupin druzí se k sobě jistým znakem funkce v obou skupinách vzájemně obdobné: praktická se symbolickou a teoretická s estetickou. Zbývá ještě položit si otázku, jsou-li nějak zdůvodněna i zbývající dvě možná spojení, totiž funkce praktické s estetickou a teoretické se symbolickou. Faktických spojů je i mezi členy těchto dvojic velmi mnoho: funkce praktická velmi často se pojí, ba i mísí s estetickou (viz např. architekturu nebo divadlo), rovněž funkce teoretická se symbolickou (viz např. dlouhou symboliku symboliky s poznáním, naposled v barokní filosofii mystické). Zato však fenomenologicky jsou si členy těchto dvojic co nejdále: praktická funkce vede k přímému působení na skutečnost, estetická k samoučelnosti aktu nebo věci, kterých se zmocní; teoretická funkce zbavuje znaky, kterých užívá, jakékoli iniciativnosti, činí z nich co možná nehybné termíny, nebo dokonce značky, symbolický znak je naproti tomu iniciativnost sama, je netoliko objektem, ale dokonce objektem působícím. Odkud tedy ony faktické spoje mezi těmito dvojicemi? Odtud, že příslušné funkce, praktická s estetickou a symbolická s teoretickou, jsou navzájem spjaty právě svou protikladností. Důkazem toho může být poměr mezi funkcí estetickou a praktickou. Jsou do té míry navzájem protikladné, že ze stanoviska estetické funkce, chceme-li ji postavit v protiklad ke všemu tomu, co je mimo ni, se všechny ostatní funkce, teoretickou v to počítaje, jeví zdánlivě „praktickými“. A důsledek tohoto „nepřátelství“? Je ten, že všude, kde praktická funkce ustoupí jen o krok, vniká za ní ihned jako její popření funkce estetická a že velmi často tyto funkce vstupují ve vzájemný spor i současně bojující o touž věc nebo o týž akt. Jsou tedy mezi všemi funkcemi základními vzájemné vztahy a půdorys jejich typologie je těmito vztahy beze zbytku protkán. Více obecně říci nelze: musili bychom na konkrétním vývoji struktury funkcí sledovat, jak se tyto jednotlivé asociativní možnosti funkcí ve vývoji setkávají, popřípadě jak se i ony navzájem utkávají při stálém vznikání a rozkladu struktury funkcí. To však je již mimo zorné pole naší studie. Bylo by nyní třeba věnovat se podrobnějšímu probrání jednotlivých funkcí, zejména pak vrátit se k funkci estetické, která byla východiskem našich úvah. Neučiníme-li to, dopouštíme se v celkovém plánu nesouměrnosti. Doufám však, že mi tato nesouměrnost bude odpuštěna, uvážíte-li laskavě, že to, co jste slyšeli, byl pouhý náčrt, i že čas by nedovolil další ještě prodlužování přednášky. Proto končím — tak trochu uprostřed, konejš se vědomím, že jsem aspoň ve stručném obryse probral to, na čem mi nejvíc záleželo: pokus o typologii funkcí.

Předneseno v Pražském lingvistickém kroužku 30. 11. 1942.
Tisťeno z rukopisu.

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

Nekodifikovaná norma se nám tedy objevila jako prvotný aspekt normy; a proto se nám nabízí jako východisko úvahy. Avšak v této chvíli vyvstává nová otázka: otázka kodifikace. Neboť: co je norma, nemá-li povahu pravidla? S přihlédnutím k tomu, co již bylo řečeno, je lépe ji definovat jako regulující energetický princip. Dává pocit svou přítomnost jednatelci jako omezení volnosti jeho akce; pro individuum, které hodnotí, je silou řídicí jeho úsudek — záleží ovšem na rozhodnutí individua, podřídí-li svůj soud tomuto nátlaku. Svou podstatou je tedy norma energií spíše než pravidlem, ať je aplikována vědomě či nevědomě. Vlivem této dynamické povahy je podrobena nepřetržitým proměnám; lze se dokonce domnívat, že každá aplikace jakékoli normy na konkrétní případ je zároveň nutně i proměnou normy: netoliko norma ovlivňuje utváření konkrétního případu (např. uměleckého díla), ale zároveň má konkrétní případ nutně vliv na normu. I norma právní, nejstálější ze všech, je podrobena změnám vyplývajícím z toho, že se jí užívá — důkazem toho je částečná pravomoc zákonodárná přiznávaná odvolacím soudům.

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

Jaké jsou však důsledky této individualizace estetické hodnoty pro normu? Na první pohled se může zdát, že jedinečnost umělecké hodnoty znemožňuje normu. Jsou však

okolnosti, které možnost normy zachraňují. Především není jedinečnost uměleckého díla absolutní: stejně jako každá jiná hodnota má i hodnota umělecká svůj imanentní vývoj, a jednotlivá díla jsou jen realizacemi postupných etap tohoto vývoje.

Ale ještě důležitější pro náš případ je to, že aplikace obecné normy není na překážku zásadní jedinečnosti hodnoty tehdy, není-li kladný vztah mezi normou a hodnoceným dílem pokládán za absolutně adekvátní, jinými slovy, není-li dokonalé splnění normy pokládáno za jediné žádoucí. A skutečně lze se v historii umění přesvědčit, že pozitivní hodnota v umění není nikterak totožná s dokonalou shodou uměleckého díla s normou. Přihází se naopak často, že pozitivní hodnocení odpovídá radikálnímu porušení tradiční normy. Je dokonale možné, aby libost vnímání díla, které vysoce hodnotíme, byla podložena dosti citelnou nelibostí. Jsou z dějin všech umění známy četné případy děl, jejichž zveřejnění vyvolalo — vlivem nelibosti dokonce převládající v dojmeh z nich — prudké protesty, a která se přesto s uplýváním dob stala nepopíratelnými hodnotami. Pro estetické hodnocení je tedy charakteristické, že netoliko shoda s normou, ale i neshoda s ní může vyústit v kladné hodnocení.

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

Estetické hodnocení nevyklučuje jako inadekvátní žádný možný vztah mezi normou a hodnoceným dílem, ani vztah čistě negativní. Zcela jinak si vedou ostatní kategorie norem. Např. právní norma vyžaduje vždy aplikaci pozitivní a přímou; současná aplikace několika navzájem nesmiřitelných norem na týž případ je zásadně odstraňována, třeba i na škodu toho, jehož se případ týká. Aplikace jazykové normy ovšem leckdy kolísá mezi zachováním a porušením normy; tak je tomu např. v jazyce emocionálním, který má sklon k porušování norem, přibližuje se tím jazyku básnickému. Ale emocionální jazyk není základní a normální podobou jazyka; tato úloha připadá jazyku sdělovacímu, jehož pouhou deformací je jazyk emocionální — a jazyk sdělovací směřuje k dodržování normy.

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

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

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

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

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

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

Mnohonásobnost norem obsažených v uměleckém díle tedy nabízí velmi široké možnosti vybudování neustálé rovnováhy, již je struktura díla. Lze také pokládat za prokázané, že vzájemné vztahy mezi všemi těmito normami, fungujícími jako nástroje uměleckých postupů, jsou příliš složité, diferencované a podrobené stálým posunům, aby se pozitivní hodnota díla mohla jevit jako souznačná s dokonalým splněním všech norem, jež se v díle uplatňují. Historie umění má mnohem spíše ráz stálé revolty proti normě. Jsou v ní ovšem období směřující k maximální dosažitelné harmonii a stabilitě — bývají nazývána obdobími klasičnosti. Ale jsou také, jako protiváha k nim, období, kdy umění vyhledává maximální labilitu struktury uměleckých děl; jedno z nich právě prožíváme.

Po tvrzeních, která jsme vyslovili, vzniká nebezpečí, že naše vlastní zbraň bude obrácena proti nám: jestliže estetická norma je k tomu, aby byla téměř bez ustání více či méně porušována, nebylo by lepší popíít vůbec její existenci? Na tuto námitku bylo by především lze odpovědět, že každá norma, dokonce i norma právní, dává pocítit svou působnost, a tedy i existenci, právě tehdy, dojde-li k jejímu porušení. A navíc je třeba připomenout rozsáhlou oblast, ve které estetické funkci připadá role jen průvodní a která se rozprostírá mimo hranice umění. Vztahuje se k úhrnu lidských činností a i k celému světu věcí: každá činnost i každá věc se mohou stát — vlivem společenské konvence nebo i vli-

vem individuální vůle — nositeli, trvalými nebo přechodnými, estetické funkce, druhotně ve vztahu k převládajícím praktickým funkcím, přesto však účinné. A právě v této oblasti nabývá estetická funkce působnosti zákona. Systém estetických norem zvaný vkus má zde autoritu tak značnou, že jejich porušení může mít za následek individuální nebo i sociální znehodnocení toho, kdo pravidla vkusu poruší. Ale vkus je v úzké souvislosti s normami umění: bez ustání dodává praktický život své estetické principy umělecké tvorby a ta mu je vrací omlazené. Tak získává estetická norma v praktickém životě plně autoritu, která je jí v umění vždy znovu upírána. Je třeba dodat, že existují celé rozsáhlé oblasti umění, v nichž je autorita estetické normy do značné míry uznávána; takovou oblastí je např. lidové umění, v němž pro nedostatek zřetelného rozhraní funkcí převažuje estetické funkce nad ostatními není daleko jednoznačná. A nakonec: je autoritativní norma úplně bezvýznamná pro autonomní umění, jak mu rozumíme dnes? Stačí připomenout význam autoritativní normy pro výchovu k uměleckému tvoření. Ostatně i samo živé umění potřebuje normy jasné a zřetelné: čím přesnější je kodifikace pravidel a čím těsněji se drží ve stopách živého umění, tím účinněji nutí umění k novým výbojům, neboť není možné, aby umění prodlelo dlouho v končinách již prozkoumaných a bez omezení přístupných komukoli z těch, kdo se o umělecké tvoření pokoušejí.

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

Shrnutí:

Je třeba rozlišit mezi normou a její kodifikací: nekodifikovaná norma je silou, která řídí realizaci příslušné funkce. To platí o normách všech druhů, neboť mnoho norem, které platí a působí, nedospěje nikdy ke kodifikaci, jsou dokonce i takové, které nejsou kodifikace vůbec schopny. To, co platí o všech normách, platí o normách estetických dvojnásob. Jsou totiž dynamičtější než ostatní: jestliže zpravidla norma projevuje tendenci uplatnit požadavek, který klade, je aplikace normy v umění, které je estetickou oblastí par excellence, řízena tendencí opačnou: porušit normu. Struktura uměleckého díla má povahu nestálé rovnováhy různých typů norem, estetických i jiných, které se v díle uplatňují a jsou aplikovány zčásti pozitivně, zčásti negativně.

La norme esthétique, Travaux du IX^e Congrès International de Philosophie, t. XII.
La Valeur: Les normes et la réalité, III^{me} Partie, str. 72 n., Paris 1937.
Česky tištěno poprvé.

MŮŽE MÍTI ESTETICKÁ HODNOTA V UMĚNÍ PLATNOST VŠEOBECNOU?

I

Poslední filosofický kongres dokázal s dostatečnou jasností, že filosofické studium hodnot je právě v stavu zásadní přestavby. Lidstvo prošlo obdobím axiologického relativismu, které ovšem není dosud úplně uzavřeno, a snaží se nyní zavést ideu hodnoty pevné, schopné odolávat právě tak rozmanitým postojům osobním jako proměnám smýšlení kolektivního na různých místech a v různých dobách. Určení filosofové se pokoušejí o návrat k řešení ontologickému. Není naším úmyslem podávat zde kritiku tohoto pokusu; domníváme se dokonce, že myslitel, vycházející z úplného a původního metafyzického systému, bude pravděpodobně s to objevit dosud neznámé aspekty této otázky, ovšem promyslí-li věc důsledně až do konce a v mezích svého systému. Ale náš vlastní úmysl a úkol bude jiný, poněvadž naším východiskem budou vědecká data podávaná dějinami umění a literatur a poněvadž naším cílem bude příspěvek k metodologii těchto věd; pokusíme se tu totiž o kritiku významu všeobecně platné hodnoty pro rozvoj umění a jeho studium; rovněž vlastní filosofická otázka po prameni všeobecnosti estetické hodnoty bude v této studii vzata z hlediska dějin umění. Ježto každá věda se snaží zůstat pokud možná nezávislou na jakékoli ontologii, budeme nuceni pokusit se o řešení čistě noetické.

Otázka je tedy taková:

Je pro dějiny jakéhokoli umění možné, nebo dokonce nutné připustiti existenci všeobecné estetické hodnoty jakožto pracovní hypotézu? Tato otázka není vzhledem k rázu dějin umění bezvýznamná, neboť tyto dějiny musí pohlížeti na své materiály jako na výsledky a předměty ustavičného dění. Z tohoto důvodu dějiny umění měly též takový prospěch z relativistického pojetí hodnot — pouze jeho pomocí dokázaly pochopit posloupnost strukturálních změn v uměleckých dílech jako souvislou linii, jejíž průběh je dán imanentní, vnitřní zákonitostí. Přesto však konečně došlo k tomu, že se problém všeobecně platné hodnoty, který v určitou chvíli mohl se zdáti definitivně odbytým, objevil znovu před očima historiků umění s obnovenou silou. Změny estetické hodnoty, jež historik konstatuje, mohou se mu sice jevit důkazem zásadní relativnosti této hodnoty a je mu možné najíti ospravedlnění pro dílo jakékoli. Přesto je však jeho úkolem, aby svým zkoumáním nakreslil souvislou linii vývoje umění, přičemž ustavičně naráží na díla, jež vykonávají účinný vliv ještě dlouho potom, kdy opustila umělcovu pracovnu. V těchto dílech jeví se všeobecná hodnota estetická mocným faktorem, spolupracujícím na osudech umění. Historik umění má tedy velký zájem na otázce všeobecnosti estetické hodnoty. Většina vytvořených děl sice nedosahuje této dlouhodobé nebo opakované rezonance, ale z druhé strany se zdá, že tvůrčí čin umělecký je vždy provázen intencí umělcovou dosáhnouti bezpodmínečného souhlasu.¹ Ačkoli se tato aspirace jeví na první pohled něčím úplně subjektivním, má velký dosah pro objektivní rozvoj umění, poněvadž jen vlivem této intence vyústí subjektivní úmysly umělcovy v dílo, které přesahuje soukromý výraz subjektivního stavu autorovy duše. Ale čím to, že pouze menšina děl, jež opouštějí dílnu umělcovu,

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

MŮŽE MÍTI ESTETICKÁ HODNOTA V UMĚNÍ PLATNOST VŠEOBECNOU?

prežívá svou dobu? Jakým způsobem a jakým právem působí na vývoj umění ta díla, jež svou dobu přežívají? Tyto otázky čekají rovněž na odpověď: další důkaz, že metodologie dějin umění a literatury nemůže se vyhnouti otázce všeobecnosti estetické hodnoty. Z toho důvodu pustíme se do otázky z hlediska metodologického.

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

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

Všeobecná hodnota tedy existuje a působí velmi citelně, ale ani nesplývá s maximální rezonancí v prostoru a čase, ani se neodvolatelně nepojí k určitým dílům. Má naopak ráz živé energie, která se musí nutně obnovovat, má-li zůstat živou. Objevitelským a pohyblivým paprskem osvětluje minulost umění a objevuje tím vždy znovu dosud neznámé jeho aspekty. Tak vzniká plodné napětí mezi minulostí a budoucností umění a toto napětí působí na přítomnou činnost uměleckou. Umění potřebuje právě tak následovati tradici jako řídit se impulsem přítomného okamžiku vývoje. Všeobecná hodnota svým rysem živé energie umožňuje syntézu těchto dvou protikladných nutností: svou měnlivostí právě strhuje pozornost umělcovu k těm jeho předchůdcům, jejichž díla odpovídají přítomným ten-

dencím. V tom jest význam a důležitost všeobecnosti estetické hodnoty pro vývoj umění. Abychom se o tom přesvědčili, postačí opustit statické pojetí všeobecné hodnoty a uvědomit si, že i ona má povahu stále živé energie.

II

Až dosud jsme se zabývali metodologickým významem obecně platné estetické hodnoty, ponechávajíc stranou otázku kritéria této hodnoty. Nyní k tomu nutno přikročit, poněvadž bez kritéria zůstal by nám i sám pojem všeobecnosti nejasným a neurčitým. Po- vězme nejprve, že je několik rovnocenných kritérií: 1. všeobecná je hodnota, jež dosáhne maxima rozšíření v prostoru, počítaje sem též maximální rozšíření v různých společenských prostředích; 2. ta, jež úspěšně odolává času; 3. ta, jež je evidentní. Bylo by dokonce možné namítati, že tato tři kritéria jsou ve skutečnosti jen jediným, o třech korelativních aspektech, a bylo by tomu vskutku tak, kdyby ideální všeobecnost estetické hodnoty byla skutečně možná; v tom případě byla by každá konkrétní všeobecná hodnota zároveň platná všude a vždycky i stejně evidentní pro kterékoli individuuum. Ale konstatovali jsme již, že všeobecná hodnota kolísá, že se ustavičně mění buď její rozsah, nebo její předmět. Následkem této nestálosti se ona tři kritéria často rozcházejí; tak například hodnota, jež se maximálně rozšířila v prostoru, nemusí pro sebe mít časovou trvalost ani evidenci atp. Bude proto třeba zkoumat každé kritérium univerzální hodnoty estetické zvláště. Co se týče kritéria rozšíření v prostoru a v různých společenských prostředích, zdá se nejméně přesvědčivým. V případě, že dílo, které nabylo velmi široké rezonance, by ji rychle ztratilo, jsme náchylni k tomu, dáti času za pravdu proti prostoru a říci, že vskutku univerzální hodnota tohoto díla je malá nebo žádná. Ale to nijak neznamená, že by kritérium rozšíření v prostoru reálním či společenském nemělo zajímavosti pro dějiny umění; naopak jednou z podstatných úloh této vědy je nejen studium synchronického rozšíření každého jednotlivého uměleckého díla, nýbrž také zkoumání obecného postojů každého období vzhledem k poměrnému rozšíření určitých uměleckých děl. Ve vývoji umění existují epochy, kdy se soudí, že pro všeobecnost díla postačí, aby bylo přijato určitou společenskou třídou (např. francouzská literatura v období velkých literárních salónů XVII. a XVIII. věku), jindy postačí k úspěchu díla ještě skrovnější elita, ale zato mezinárodní (poválečná „avantgar- da“, jejíž účastníci, umělci, byli si navzájem zároveň i publikem); jindy se požaduje jako známka všeobecnosti všeobecný souhlas všech tříd i prostřední společnosti (např. určité tendence dnešní doby, jež požadují umění co nejobecněji přístupné). Všechny tyto postoje a ještě další, které jsou rovněž možné, střídají se po celou dobu vývoje umění a jsou pří- spěvkem k charakteristice každé jeho etapy.

Časová rezistence zdá se, jak již uvedeno, vážnějším kritériem všeobecnosti estetické hodnoty než pouhé rozšíření v prostoru. Je možné podrobiti tento instinktivní pocit větší závažnosti kritéria časové kritické analýze? Domníváme se, že ano, poněvadž pouze on může vyzkoušeti skutečný význam díla. Posuzujíc umělecké dílo, nesoudíme sám hmotný produkt, nýbrž „estetický objekt“, který je nehmotným jeho ekvivalentem v našem vě- domí a je výsledkem vzájemného setkání popudů vycházejících z díla s živou estetickou tradicí, jež jest majetkem kolektiva. Tento estetický předmět podléhá ovšem změnám, i když se bez ustání vztahuje k témuž hmotnému dílu; proměny estetického objektu dějí se, když dílo proniká do nových společenských vrstev, odlišných od oné, z jejíhož ovzduší vzešlo; tyto synchronické změny estetického předmětu jsou však skoro vždy dosti málo významné ve srovnání se změnami diachronickými, totiž těmi, kterými prochází estetický objekt v čase. Během času může totiž dílo hmotně identické vystřídati řadu estetických předmětů, jež jsou od sebe radikálně odlišné a z nichž každý bude odpovídati jiné etapě vývoje struktury daného umění. Čím déle tedy zachovává si nějaké dílo svou estetickou účinnost, tím větší je jistota, že tato trvalost hodnoty nevíže se k pomíjivému estetickému předmětu, nýbrž ke způsobu, jímž jest dílo samo utvořeno ve své podobě hmotné. Avšak

tento význam času pro všeobecnost estetické hodnoty nemůže zabrániti, aby samo oce- ňování tohoto kritéria nekolísalo během vývoje: ve vývoji umění bylo by lze najít chvíle, kdy se na ně klade velmi malý důraz; uvedli jsme již případ futurismu, který navrhuje zničení uměleckých muzeí, jež mají uchovávat díla dlouhodobého významu.

Třetí kritérium všeobecnosti estetické hodnoty jest evidence a záleží v tom, že jednotli- vec, posuzuje umělecké dílo, má bezprostřední jistotu toho, že jeho soud má všeobecný, více než individuální dosah; snaží se pak uplatniti tuto jistotu vůči ostatním lidem jakožto postulát. Tento pocit estetické evidence přivedl Kanta k tomu, aby estetickému soudu při- pisoval charakter a priori. Tomuto termínu se raději vyhneme, poněvadž estetický soud přes svou subjektivní evidenci nezdá se nám vyhovovat nutným podmínkám pro soud a priori. Takový soud musí býti nezávislý na vši zkušenosti, kdežto estetický soud jeví se nám často odvozeným z předchozích zkušeností, a to vlastních nebo vypůjčených. Ne- zřídka se setkáváme s lidmi, kteří svůj úsudek opírají vědomě o autority; důkazem je existence literární a umělecké kritiky, která má za jeden ze svých úkolů řídit soud těch, kdo jsou málo schopni hodnotit na vlastní vrub. Jistoty estetického úsudku nabývá se velmi často speciální výchovou, jež se opírá o uznané hodnoty. Aby byl estetický úsudek a priori, musil by pokaždé býti nezávislý i na individuálních dispozicích jednotlivce, který jej vyslovuje; ale je snadné přesvědčiti se, že všechny soudy téže osoby, byť její vkus byl jakkoli jistý, tvoří velmi souvislou linii, určenou právě dispozicemi daného jednotlivce. Evidence estetického soudu jest tedy pouze subjektivní; jeho aspirace na neomezenou plat- nost je pouhý postulát, s nímž se jednotlivec obrací ke kolektivu.

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

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

Tak se nám objevilo, že všechna tři kritéria obecnosti estetické hodnoty stojí na půdě vývoje, a jsou tedy podrobena změnám; žádné z nich neprokázalo svou nezávislost na historických změnách vkusu. Přesto však jsme neopustili tradiční myšlenku všeobecně platné estetické hodnoty, která se liší podstatně od hodnoty relativní a zachovává si, přes všecku reální proměnlivost, ideální totožnost v průběhu času. Ale může býti hodnota bez ustání identická sama se sebou pochopena jinak než jako hodnota ontologická? Nesmí se zapomínati, že identita, jak jsme ji pojali, má zcela dynamický ráz, že spočívá v pouhé aspiraci na všeobecnost, stále obnovované. K jejímu vysvětlení není tedy nijak nutné uchylovat se k předpokladu hodnoty neměnné, nýbrž spíše je třeba se ptáti po prameni této aspirace na všeobecnou platnost. To bude předmětem třetí části tohoto pojednání.

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

Jakého druhu jest tento vztah? Především si vzpomeňme, že každé hmotné dílo vychází z rukou lidských a obrací se k člověku: že tedy pouze člověk může navodit vztah mezi hmotným předmětem a hodnotou, jež cílí k nehmotnému objektu estetickému. Je tento vztah navozován lidským jedincem? A může být tímto jedincem kdokoli z těch, kdo umělecké dílo vnímají, nebo toliko onen jediný, jenž je tvoří? Před několika desítkami let bylo oblíbeným názorem, že hodnota díla je v dokonalé shodě mezi tvůrcem a dílem, nebo dokonce ve shodě, jež může existovat mezi určitým individuálním duševním stavem autorovým a mezi dílem. Zapomínalo se, že hmotné dílo, jakmile vyšlo z rukou původcových, stává se čímsi veřejným, co každý může chápat a vykládati svým způsobem; individualitou není jen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák, což značí, že dílu sděluje svou osobnost a své duševní stavy nejen autor, nýbrž rovněž čtenář a divák. Existují díla, jež připouštějí snadno takový vstup osobnosti do své vnitřní struktury, jiná ji téměř nepřipouštějí. Pro teoretika a historika umění jest velmi zajímavé měřiti stupeň přímé expresivnosti, kterou připouští určité umělecké dílo, ale toto konstatování, které je pro charakteristiku díla velmi důležité, neznamená nic pro jeho hodnotu, poněvadž umělecké dílo jest svou podstatou čímsi více než pouhým výrazem autorovy osobnosti: jest především znakem, který je určen k tomu, aby prostředkoval mezi jedinci, k nimž náleží stejně individuum tvořící jako jedinci, z kterých se skládá publikum; třebaže individuum tvořící je počítováno jako strana, od které znak vychází, ostatní pak jako strana, jež znak toliko přijímá, je vzájemné dorozumění obou stran umožněno jen tím, že všichni jedinci, o které jde, jsou členy téhož reálného nebo ideálního společenství, společenství ustáleného nebo příležitostného, a to členy rovnoprávnými. Jakožto znak může míti dílo zároveň několika smyslů, a dokonce může být vkládáno do téhož díla „smyslů“ velmi mnoho, a to současně i postupně; každý takový smysl odpovídá určitému estetickému předmětu, spjatému s daným hmotným dílem. Čím větší takovou schopnost sémantickou dílo prokáže, tím je schopnější k tomu, aby odolávalo změnám místa, společenského prostředí a času, a tím všeobecnější jest jeho hodnota.

Naskytuje se otázka, za jakých okolností může tato schopnost dosáhnouti maxima. Člověk jakožto člen společenství je pod vlivem postoje tohoto společenství k světu; je tedy velmi pravděpodobné, že pokud autor i publikum uměleckého díla náleží k téže reálné společnosti, nebude dílo nuceno uplatniti celý rozsah své sémantické výkonnosti, poněvadž všichni, kdo k němu přistoupí, učiní tak s postojem přibližně stejným. Předpokládejme však, že se společnost díla přijímající časem úplně změní. Takový by byl případ básnického díla čteného několik set let po svém vzniku v zemi zcela jiné než ta, kde vzniklo. Zachová-li si za těchto okolností dílo svůj sémantický dosah a svou estetickou účinnost, budeme míti právo považovati to za záruku toho, že se neobrácí pouze k osobnosti určené okamžitým stavem společnosti, nýbrž k tomu, co je v člověku obecně lidské: takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka. A právě v tom záleží univer-

zální hodnota uměleckého díla, daná formální schopností díla fungovati jako věc esteticky hodnotná v společenských prostředích velmi navzájem rozdílných, ačkoli hodnota sama je v těchto různých prostředích kvalitativně různá. Ostatně všeobecná estetická hodnota nevyčerpává se pouhou čistě estetickou účinností díla: dílo, které je jejím nositelem, bude míti také schopnost zasáhnouti nejhlubší vrstvy a nejrozmanitější stránky duševního života osoby, která s tímto dílem vstoupí ve styk. Bylo by dokonce možno ptát se, není-li všeobecná estetická hodnota ve své pravé podstatě pouhým ukazatelem určité vzájemné rovnováhy mezi rozmanitými hodnotami, jež jsou v díle obsaženy.

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

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

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

Právě tak jako obě předchozí kapitoly dovedla nás i třetí k výsledku, že všeobecná hodnota je v ustavičném vznikání. Ale tato kapitola nám též ukázala, že její měnlivost záleží ve stále obnovovaných návratech k určité konstantě, totiž k obecnému ustrojení. Nevyústilo tedy snad naše úsilí ve výsledek blížký onomu ontologickému řešení našeho problému, které předpokládá všeobecnou hodnotu jakožto asymptotu, ke které vývoj

umění ustavičně směřuje, aniž jí kdy dosáhne? Ano a ne. Vzájemné shody obou hledisek jsou dosti zřejmé, ale jsou mezi nimi též podstatné rozdíly.

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

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

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

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

La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle?
Actualités scientifiques et industrielles, sv. 851, Paris 1939.
Česky v České myslí XXXV, 1941, str. 97—103, 205—209.

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

Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají — jak to chtěla psychologická estetika: je jasné, že každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným v jeho celku, zatímco umělecké dílo je určeno k tomu, aby zprostředkovalo mezi jeho původcem a kolektivem. Zbývá ještě „věc“, která představuje umělecké dílo ve smyslovém světě a která je přístupná vnímání všech bez jakékoli rezervy. Ale umělecké dílo nemůže rovněž být redukováno na toto „dílo-věc“, poněvadž se stává, že takové dílo-věc mění úplně svůj vzhled i svou vnitřní strukturu, když se přemístí v času a prostoru; takové změny stávají se hmatatelnými například tenkrát, srovnáme-li mezi sebou navzájem řadu následujících překladů téhož básnického díla. Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme „estetický předmět“) daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity. Proti tomuto ústřednímu jádru, které náleží kolektivnímu vědomí, existují, jak se samo sebou rozumí, v každém aktu vnímání uměleckého díla ještě navíc subjektivní psychické prvky, které jsou přibližně totéž, co Fechner shrnoval termínem „asociativního činitele“ estetického vnímání. Tyto subjektivní prvky mohou rovněž být objektivovány, ale pouze pokud jejich obecná kvalita anebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí. Tak je například subjektivní duševní stav, který u kteréhokoliv individua provází vněm impresionistické malby, zcela jiného druhu než stavy, jež vyvolává malba kubistická; pokud jde o kvantitativní rozdíly, je zřejmé, že množství subjektivních představ a citů je u básnického díla surrealistického větší než u uměleckého díla klasického; surrealistická báseň ponechává čtenáři na starosti, aby si představil skoro celou spojitost tématu, kdežto klasická báseň škrtá skoro úplně svobodu jeho subjektivních asociací přesným vyjádřením. Takovýmto způsobem nabývají subjektivní složky psychického stavu vnímajícího subjektu objektivně semilogického rázu, podobného tomu,

který mají „druhotné“ významy slova, a to aspoň nepřímo, prostřednictvím jádra, jež náleží do společenského vědomí.

Abychom zakončili těchto několik všeobecných poznámek, musíme ještě připojit, že odmítáme-li ztotožnění uměleckého díla se subjektivním psychickým stavem, zavrhneme zároveň každou hedonistickou estetickou teorii. Neboť rozkoš, kterou působí umělecké dílo, může dojít nejvýše nepřímé objektivace jakožto „druhotný význam“, a to potenciálně: bylo by nesprávné tvrdit, že je nezbytnou součástí vnímání každého uměleckého díla; jestliže ve vývoji umění existují údobí, kdy je tendence tuto rozkoš vyvolávat, existují zato jiná údobí, která k ní jsou lhostejná, nebo která dokonce sledují vyvolání opačného účinku.

Podle běžné definice je znak smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat. Jsme tedy nuceni položit si otázku, jaká je tato druhá realita, kterou nahrazuje umělecké dílo. Je sice pravda, že bychom se mohli spokojit tím, že bychom tvrdili, že umělecké dílo je *autonomní* znak, charakterizovaný pouze tím, že slouží za prostředníka mezi členy téhož kolektivu. Ale tím by otázka styku díla-věci s realitou, na kterou míří, byla pouze odsunuta stranou, aniž by byla rozřešena; existují-li znaky, které se nevztahují k žádné odlišné realitě, pak nicméně znakem je vždycky něco míněno, což vyplývá velice přirozeně z okolnosti, že znaku má být porozuměno stejně jeho vysílatelem jako jeho příjemcem. Jenže u autonomních znaků je toto „něco“ bez zřetelné určitosti. Jaká je to tedy neurčitá realita, na niž míří umělecké dílo? Je to celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například filosofie, politika, náboženství, hospodářství atd. To je důvod, proč je umění více než každý jiný společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou „epochu“; proto také po dlouhou dobu byly dějiny umění přímo směřovány s dějinami vzdělanosti v širokém smyslu a naopak všeobecné dějiny s oblibou si vypůjčují vzájemné vymezení svých period od bodů obratu v dějinách umění. Svazek určitých uměleckých děl s celkovým kontextem společenských zjevů se sice jeví velmi volným; to je např. případ tzv. prokletých básníků, jejichž díla jsou cizí současným škálám hodnot. Ale právě z tohoto důvodu zůstávají vyloučena z literatury a kolektiv je přijímá teprve ve chvíli, kdy se stávají schopnými vyjadřovat společenský kontext následkem jeho vývoje. Musíme připojit ještě jednu vysvětlující poznámku, abychom se vyvarovali každého možného nedorozumění: říkáme-li, že umělecké dílo míří na kontext společenských zjevů, netvrdíme tím nikterak, že by nutně splývalo s tímto kontextem takovým způsobem, že by bylo možno pojímat je jako přímé svědectví či jako pasívní reflex. Jako každá *znak* může mít k věci, kterou označuje, vztah nepřímý, například vztah metaforický nebo jinak kosý, aniž proto přestává k této věci směřovat. Ze semiologické povahy umění vyplývá, že umělecké dílo nesmí být nikde použito za historický nebo sociologický dokument bez předběžného výkladu jeho dokumentární hodnoty, to jest kvality jeho vztahu k danému kontextu sociálních zjevů. Abychom shrnuli podstatné znaky toho, co jsme až dosud vyložili, můžeme říci, že objektivní studium zjevu, kterým je umění, musí pohlížet na umělecké dílo jako na znak, který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z „významu“ (= estetický předmět), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů. Druhá z těchto složek obsahuje vlastní strukturu díla.

*

Ale problémy semiologie umění nejsou ještě vyčerpány. Vedle své funkce autonomního znaku má umělecké dílo ještě jinou funkci, funkci znaku *komunikativního* či sdělovacího. Tak například básnické dílo nefunguje pouze jako umělecké, nýbrž zároveň též jako „slovo“ vyjadřující stav duše, myšlenku, cit atd. Existují umění, kde tato komunikativní funkce je velice zjevná (poezie, malba, sochařství), jsou však jiná, kde je zastřena (tanec), nebo dokonce neviditelná (hudba, architektura). Necháváme stranou obtížný problém latentní přítomnosti nebo úplné nepřítomnosti sdělovacího prvku v hudbě a architektu-

ře — ačkoli i zde jsme náklonní k tomu, uznat rozptýlený komunikativní prvek; viz přibuzenství mezi hudební melodií a lingvistickou intonací, jejíž sdělovací síla je evidentní — obracíme se jenom k těm uměním, kde fungování díla jakožto sdělovacího znaku je mimo pochybnost. Jsou to umění, kde existuje „syžet“ (téma, obsah) a v kterých tento syžet zdá se na první pohled fungovat jako *sdělovací význam* díla. Ve skutečnosti obsahuje každá komponenta uměleckého díla, počítaje v to i ty „nejformálnější“, vlastní sdělovací hodnotu, nezávislou na „syžetu“. Tak například barvy a linie obrazu „něco“ znamenají, i když chybí veškerý syžet — viz „absolutní“ malbu Kandinského nebo díla určitých surrealistických malířů. Právě v tomto virtuálně semiologickém rázu „formálních“ složek spočívá sdělovací síla umění bez syžetu, kterou my nazýváme rozptýlenou. Máme-li být přesní, musíme tedy říci, že opět funguje jako význam celá struktura uměleckého díla, a to i jako komunikativní význam. Syžet díla hraje jednoduše úlohu krystalizační osy tohoto významu, který by bez něho zůstal neurčitým. Umělecké dílo má tedy dvojí semiologický význam, autonomní a komunikativní, z nichž druhý je vyhrazen především uměním, která mají syžet. Proto také vidíme, že ve vývoji těchto umění se projevuje dialektická antinomie mezi funkcí autonomního znaku a mezi funkcí znaku komunikativního. Dějiny prózy (románu, novely) poskytují pro to zvlášť typické příklady.

Avšak ještě jemnější komplikace se naskytnou, jakmile z komunikativního hlediska položíme otázku vztahu umění k označované věci. Je to vztah odlišný od toho, který každé umění jakožto autonomní znak spojuje s celkovým kontextem sociálních fenoménů, neboť jakožto komunikativní znak míří umění na určitou realitu, například na přesně vyčtenou událost, na určitou postavu atd. V tomto ohledu podobá se umění čistě komunikativním znakům; podstatný rozdíl je však v tom, že komunikativní vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální význam, a to ani v případě, kdy něco tvrdí a klade. Není možno formulovat jako postulát otázku dokumentární autentičnosti syžetu uměleckého díla, pokud hodnotíme dílo jako umělecký výtvar. To neznamená, že *modifikace* vztahu k označované věci jsou bez významu pro umělecké dílo; fungují jako faktory jeho struktury. Je velice důležité pro strukturu daného díla vědět, pojímá-li svůj syžet jako „reálný“ (občas dokonce jako dokument) nebo jako „fiktivní“ nebo kolísá-li mezi oběma těmito póly. Dala by se dokonce najít díla založená na paralelismu a vzájemném vyvažování dvojího vztahu k odlišné realitě, z nichž jeden je bez existenciální hodnoty a druhý čistě komunikativní. Takový je například případ malířského nebo sochařského portrétu, který je zároveň sdělením, komunikací o představované osobě, a uměleckým dílem, prostým existenciální hodnoty; v krásném písemnictví jsou historický román a románová biografie charakterizovány toutéž dvojitostí. Modifikace vztahu k realitě hrají tedy důležitou úlohu v struktuře každého umění, které pracuje se syžetem, ale teoretický výzkum těchto umění nemá nikdy ztrácet ze zřetele pravou podstatu syžetu, která spočívá v tom, že je jednotou smyslu, a nikoli pasívní kopíí reality, a to ani tenkrát, běží-li o „realistické“ nebo „naturalistické“ dílo. Závěrem bychom chtěli poznamenat, že studium struktury uměleckého díla zůstane nutně neúplné, pokud nebude dostatečně osvětlen semiologický charakter umění. Bez semiologické orientace bude teoretik umění stále podléhat sklonu, aby pohlížel na umělecké dílo jako na čistě formální konstrukci, nebo dokonce jako na přímý obraz buď psychických, případně fyziologických dispozic autora, nebo odlišné reality vyjadřované dílem, případně ideologické, ekonomické, sociální a kulturní situace daného prostředí. To povede teoretika umění k tomu, že bude jednat o vývoji umění jako řadě formálních proměn nebo že tento vývoj úplně popře (tak tomu je v určitých směrech psychologické estetiky), nebo posléze že jej pojme jako pasívní komentář vývoje, který je vůči umění vnějškový. *Jedinec semiologické* hledisko dovolí teoretikům, aby uznali autonomní existenci a podstatný dynamismus umělecké struktury a aby pochopili vývoj umění jako imanentní pohyb, který je však v stálém dialektickém vztahu k vývoji ostatních oblastí kultury.

*

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

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

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

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

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

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

L'art comme fait sémiologique, Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague 1934, Prague 1936.

Česky tištěno poprvé. Přeložil Jan Patočka.

Mezi lidskými výtvarmi 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, shledáme zřetel i k vlastnostem „neúčelným“ (ornamentální výzdoba s funkcí symbolickou a estetickou atd.) — moderní stroj nebo i nástroj však provádějí dokonalý výběr vlastností relevantních vzhledem k účelu. Tím nápadněji vystupuje dnes rozdíl mezi tvorbou praktickou a uměleckou, kdysi (a v lidové tvorbě — pokud existuje — i podnes) ne dosti zjevný. Při uměleckém díle není totiž mimo dosah pozornosti ani jediná vlastnost předmětu, ani jediný detail jeho utváření. Svě určení být estetickým znakem vykonává umělecké dílo jako nedílný celek. Zde má zjevně svůj pramen a své zdůvodnění dojem svrchované záměrnosti, kterým na nás umělecké dílo působí.

Avšak přesto, ba snad právě proto je — a bylo již od dob antických — bedlivějším pozorovateli nápadné, že v uměleckém díle jako celku a v umění vůbec je mnohé, co se záměrnosti vymyká, co přesahuje v jednotlivých případech daný záměr. Vysvětlení těchto nezáměrných momentů bylo hledáno v umělci, a to v psychických pochodech provázejících tvorbu, v účasti podvědoma při vzniku díla. Zřetelně dosvědčuje to známý Platónův výrok — vložený do úst Sokratovi — jež nacházíme ve Faidrovi (příklad F. Novotného, 2. vyd., str. 37): „Třetí pak je posedlost a šílenost pocházející od Múz; ta zachvacuje duši něžnou a nepřístupnou všednosti, probouzí ji a do vytržení uvádí pro písni i jiné básnické tvoření, a vyzdobuje nesčíslné činy předků, vychovává potomky“...; „kdekoli však přijde ke dvěřím 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 šílicích.“ „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 Literarästhetik des europäischen Mittelalters, Bochum-Langendreer, 1937, str. 216¹) a výrobce podobného řemeslníkům (J. Maritain, Art et scholastique, 1927, str. 34²), neměl sice k otázce vědoma a podvědoma v uměleckém tvoření přístupu, avšak

¹ „Jen Bůh je pravý tvůrce, jenž tvoří tak, že z ničeho povstává něco. Příroda netvoří v tomto smyslu, nýbrž toliko odhaluje a rozvíjí to, co v zárodku bylo již stvořeno, propůjčuje stvořenému různé jevové formy. Člověk nemůže ani to. Spojuje nebo rozlučuje jen to, co je již hotové po ruce, přeskupuje jen části a domnívá se, že vytvářeje takto nové kombinace, tvoří aspoň tak jako příroda. Ale jeho umění je jen napodobení přírody, je umění nepravé, falešné a falšující, napodobující a opičící se, je to „ars dulterina“. Je příznačné, že středověká etymologie odvozuje jméno řemeslného umění, jediného to, kterého je člověk schopen, „ars mechanica“, od „moechus“ (cizoložník). Tato „ars moecha“ falšuje a znečišťuje — strhující je k zemi — pravé 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.“

již za renesance nacházíme opět zmínky o tomto problému. Tak např. v Úvahách o malířství Leonarda da Vinci (čes. překl. 1941, str. 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 dívá, 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,¹ právě proto však je i důležité, že i za vlády takového směřování objevuje se narážka na podvědomo v uměleckém tvoření.

Zejména ke cti přichází podvědomí jako činitel uměleckého tvoření v teorii umění začátkem XIX. 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, str. 26), podobně pak Schiller: „Nevědomo spojené s rozmyslem činí básníka“ (cit. podle Walzela, l. c. 23). Od té doby zájem o podvědomo v uměleckém tvoření neutuhl. Vědecká psychologie uvědomuje si čím dále zřetelněji účast podvědoma v duševním životě vůbec, jeho aktivitu („Podvědomo je akumulátor energie: shromažďuje, aby vědomí mohlo utráct“ — 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 podrobnosti 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. Nic na věci nemění, že podle směrů a okolností zní odpověď různě: jednou ve prospěch tvoření vědomého (Poe, Filosofie básnické skladby, čes. překl. Rovenského 1912, Vysokčilův v knize K podstatě básnictví, 1928), jindy ve prospěch podvědoma (srv. výše uvedené výroky Goethův a Schillerův).

Všichni ti, kdo otázku podvědoma v umělecké tvorbě počínaje starověkem kladli, měli při ní zřejmě často na mysli netoliko psychologický pochod tvoření, ale do značné míry i nezáměrnost zřejmou ve výtvoru samém — srv. např. výše uvedený výrok Platónův. Avšak obojí: podvědomo v tvoření a nezáměrnost ve výtvoru zdálo se jim totožným.

Avšak teprve moderní psychologie dospívá k poznání, že i podvědomo má svou záměrnost, a zjednává tak předpoklad k oddělení problému záměrna — nezáměrna 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 Mutaqarib épique persan (Travaux du Cercle linguistique de Prague VI, 1936, str. 192 n.).

¹ Srv. H. Nohl, Die ästhetische Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1935, str. 26: „Estetika renesanční má vlastně na zřeteli krásno přírodní, 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 nejvlastnějšímu smyslu; toto umění chce svět pochopit a dotvořit podle jeho vlastní zákonitosti.“ Str. 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.“ Str. 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.“

Statistickým rozbořem 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 vytvářet uměleckého díla zúčastnit i bez jakéhokoli zásahu umělce vůbec, vědomého nebo podvědomého. Tak např. sotva by dnes, kdy se tak často v sochařské tvorbě vyskytují torza umělá, mohl být spor o tom, že vnímající sochařská torza antická, pojmáme spontánně zkomolení jako složku jejich estetického účinku: stojíme-li před Afroditou melskou, nedoplňujeme si obrys této sochy helmou a rukou s granátovým jablkem, jak chce rekonstrukce jedna, ani štítem spočívajícím na stehně, jak si představuje rekonstrukce druhá (srv. o obou Springer, Handbuch der Kunstgeschichte III, str. 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 — nechávajíc prozatím stranou její opak, nezáměrnost — a položíme si otázku, jakým způsobem se záměrnost v činnosti nebo výtvoru uplatňuje. V činnostech praktických, které jsou nejnornálnější případem jednání, projevuje se záměrnost především jako směřování k určitému cíli, kterého má činností 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 však 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.¹ Ani vztahem k subjektu nemůže tedy být zaměření uměleckého díla jednoznačně charakterizováno.²

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 zřetelcem 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. jazykový projev), kde každá část, každá dílčí významová jednotka může být verifikována na skutečnosti, ke které poukazuje (srv. např. vědecký důkaz). Je proto při uměleckém díle velmi závažnou okolností významová jednotnost — a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl. Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání díla uměleckého, vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek. Jednota uměleckého díla, jež byla teoretiky umění tolikrát hledána mimo dílo, jednou

¹ Srv. naši tezi L'art comme fait sémiologique a tezi z kodaň. kongresu.

² Tvzení, že umělecké dílo nemůže být jednoznačně charakterizováno vztahem k svému původci, může se na první pohled zdát paradoxní, vzpomeneme-li, že existují celé směry estetické — Croce a jeho přívrženci —, které pokládají umělecké dílo za jednoznačný výraz původcovy osobnosti. Nesmí však být generalizováno pocit charakteristický jen pro jistou dobu a jistý postoj k umění. Středověku byl, jak sdostatek známo, původce díla lhotejný; 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, zvětčil své jméno na páse, která odepínala hrud Panny Marie; Michelangelo našel jednoho dne u sochy skupiny cizinců z Lombardie, kteří dílo velice chválili, a když se ptali, kdo je vytvořil, odpověděl jeden zeďák: 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). Anekdotu nasvědčuje, že ještě u renesančního umělce, hrdeho na svou práci, nebyl vlastním motivem k výslovnému přivlastnění díla pocit osudového sepětí s ním, nýbrž zářlivost — teprve když dílo bylo připisováno jinému, odhodlává se autor podepsat je. Stejný poměr k autorovi, stejnou lhotejnost k němu jako ve středověku nacházíme ostatně ještě mnohem později v prostředí umění folklórního: „Vidí-li prostý venkovan chrám, jenž mu imponuje, v chrámě pak obraz, kterému se obdivuje, a slyší-li hrát a zpívati mši, jejíž zvuky mu lahodí, sotva ptá se po jménu architekta, malíře, skladatele, nýbrž chválí, co chvályhodným se mu zdá, a nanejvýš chce vědět, 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 jí 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, str. 23). Tento citát mluví řečí velmi jasnou: venkovana nezajímá osobnost původce, ale dílo; obrací-li již pozornost k nějakému individu, 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. ke vnímateli reprodukcijcímu — Fr. Bartoš: „Lid znal jenom dobré zpěváky a vážil si jich, po básnicích se neptal. Čím více nových písní který zpěvák uměl, tím váženější byl, ale kde ty nové písně vzal, po tom nikdo nepátral, mysle 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, str. 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 nezávisejí, jak ještě uvidíme, zdaleka jen na původci, nýbrž do značné míry na způsobu, jakým dílo pojímá vnímatel; tj. kdo z díla chtějí jednoznačně usuzovat na umělce, jeho psychologické ustrojení, zážitky atd., jsou, jak známo, vždy v nebezpečí, že budou umělci supponovat svou, vnímatelskou interpretaci díla.

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 zřetelcem 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 zřetelcem. Původce, jsa výrobcem díla, má nutně k němu i vztah čistě praktický, jeho cílem je dohotovení díla a na cestě k tomuto cíli setkává se s obtížemi rázu technického, někdy i ve vlastním slova smyslu řemeslného, které s vlastní uměleckou záměrností nemají nic společného; je sdostatek známo, že umělci sami, posuzující díla jiných, kladou leckdy značnou váhu na obratnost, s níž technické potíže byly v těchto dílech zdolány — stanovisko to, které je zpravidla zcela cizí pouhému vnímateli esteticky zaujatému. Umělec může dále při práci být veden (aspoň zčásti) i motivy osobními rázu praktického (zřetel hmotný) vystupujícími 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 postoj 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. Nikoliv 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 vnímatelcem 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, čisté dobové nazírání, které neprávem pokládáme za obecně platné: Když např. Vasari (v životopise Pietra Perugina) pátrá po příčinách, proč „Florencie 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 pronášejí mnozí občané, neboť tamější vzduch dodává lidem volnosti ducha, takže se nespokojují s výtvarnými 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 složité 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 vnímateli, 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 vnímatelově 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 vnímatelé (nebo spíše: různé skupiny vnímatelů) vkládali do téhož díla záměrnost různou, někdy i značně odchylnou od oné, jakou do díla vkládal a jaké je přizpůsobil jeho původce: v pojetí vnímatelově 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. — 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 vnímatelova na vytváření záměrnosti dodává této záměrnosti povahy dynamické: jakožto výslednice setkání divákova zaměření s ustrojením díla je záměrnost labilní a kolísá i během vnímání téhož díla, nebo aspoň — i u téhož vnímatele — od vnímání k vnímání; je známá zkušenost, že čím živěji dílo na vnímatele působí, tím více různých možností vnímání mu nabízí.

Vnímatelova aktivní účast na záměrnosti v umění může však nabýt i podoby zjevné; stává se to tehdy, zasahuje-li vnímatel 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,¹ 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 vnímatelům patří i kritik, a účast tohoto činitele na uměleckém tvoření je teprve zřejmá.² Jsou známy také případy, kdy umělec předkládá své dílo zkusmo osobám, jež pokládá za zástupce svého publika, ještě před zveřejněním (anekdota o Molièrově služce). Přitom ovšem není nutno, aby umělec měl na mysli publikum, které jeho dílo při zveřejnění bude vnímat: s tím bývá leckdy v rozporu, dovolává se proti němu publika budoucího (popř. i vůbec neexistujícího), srv. případ Stendhalův (budu čten kolem 1880); i tato představa však působí na umělcovu záměrnost. Vnímatel však není jen publikum — je jím např. také objednavatel a je známo, jak velký vliv po všech stránkách vykonávali renesanční objednavatelé na tvorbu vzházející z jejich podnětu. Případem pro sebe je lidové umění, kde hranice mezi vnímatel 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

¹ „Při vši sebeúčtě musí umělec počítat s některými předsudky svého publika“ (romanopisec o sobě, cit. podle Schückinga, Soziologie der litterarischen Geschmacksbildung, kap. IV, Literatura a publikum).

² „V závěru článku Herec a kritik (Dramaturgie, 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, str. 94.)

dějí 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.

Vyhavením z naprosto přímé a stroze jednostranné souvislosti s vnímatelom byla záměrnost odpsychologizována: její přiblížení ke vnímateli z ní nečiní fakt psychologický, ježto vnímatel není určité individuum, ale člověk kterýkoli — to, co vnímatel vnáší do vnímaného díla při vnímání, tedy vnímatelova pozitivní „psychologie“, mění se od vnímatele ke vnímateli a zůstává takto mimo dílo jakožto objekt. Odpsychologizováním záměrnosti mění se však radikálně i tvářnost otázky, ke které naše studie hlavně směřuje, totiž otázka nezáměrnosti v umění, a objevuje se také nová cesta k jejímu řešení. O tom o všem bude pojednáno v následujících odstavcích.

Stojí nám všem 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 jevit v díle něco, co by bylo vně tohoto záměru? A skutečně najdeme v teorii umění názory, které se záměrnost z umění snaží zcela vyloučit.

Pojetí uměleckého díla jako čistě záměrného bylo přirozeně blízké zejména směrům budujícím na stanovisku vnímatelském, mezi nimi i formalistickým. V okruhu formalistického pojetí umění se postupně vytvořily v minulém asi půlstoletí dva pojmy, které redukovaly umělecké dílo na čistou záměrnost: jsou to pojmy stylizace a deformace. První z nich, vzešlý z výtvarných umění, chce v umění vidět toliko překonání, strávení skutečnosti jednotou tvaru: v programové teorii umění měl kurs zejména v období, kdy impresionistické 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 vznikl 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 zastřít nutnou přítomnost nezáměrnosti jako činitele dojmu, kterým umělecké dílo působí: pojem stylizace odsunuje, sice mlčky, ale účinně, nezáměrnost mimo umělecké dílo samo, do jeho antecedencí, do reálnosti předmětu, který je zobrazován, popř. do reálnosti materiálu, kterého se při práci užívá — tato „realita“ je tvořením překonávána, „stravována“; pojem deformace pak se pokouší nezáměrnost redukovat na spor dvou záměrností, překonávané a aktuální. Možno klidně dnes říci, že přes svou plodnost pro řešení jistých problémů skončily tyto pokusy nezdarem, neboť záměrnost nutně navozuje ve vnímateli dojem artefaktu, tedy pravého protikladu bezprostřední, „přirozené“ skutečnosti, avšak živé, pro vnímatele neautomatizované dílo vyvolává nutně vedle dojmu záměrnosti (nebo spíše: nerozdílné zároveň s ním) i bezprostřední dojem skutečnosti, nebo spíše: dojem ze skutečnosti.

Nejlépe nám tuto bytostnou polaritu záměrnosti a nezáměrnosti v uměleckém vnímání osvětlí případy, kdy ve vnímání jedna nebo druhá stránka převáží. Ujijeme k tomu svědectví dvou vnímatelů, z nichž jeden pojímá umělecké dílo převážně jako znak, druhý pak je jím převážně vzrušován jako bezprostřední skutečností. Vyjímáme je ze spisu R. Müllera-Freienfelse, Psychologie der Kunst, Leipzig-Berlin 1912, str. 169 n.¹

¹ 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 divákova „já“. Typy, ke kterým dospívá, jsou: Extatiker, Mitspieler, Zuschauer. Svědectví, jež v textu citujeme,

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 obračejících velmi přímo k divákově schopnosti prožívat umělecký výtvar jako nezprostředkovanou skutečnost. Divák, který přesto i divadlo chápe jako umění převážně záměrné, praví u Müllera-Freienfelse: „Sedím před scénou jako před obrazem. V každé chvíli jsem si vědom toho, že dění, které vnímám, není skutečnost; nezapomínám ani na okamžik, že sedím v hledišti. Prociťuji ovšem chvílemi city a vášně představovaných osob, ale to je jen materiálem pro můj vlastní estetický cit. A tento cit netkví v představovaných vášních, nýbrž zůstává nad nimi. Přitom je můj úsudek stále bdělý a jasný. Můj cit nepřestává být vědomým a jasným. Nikdy se 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. Mé 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 upozorovala, 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 jednotlivým záměrem, ba přestává být i 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 „autor-ské“ 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 výtvary byly leckdy posuzovány jako projevy duševní abnormity, přičemž záměrnost, ze subjektivního stanoviska autorů mnohdy zcela vědomá, byla interpretována jako nezáměrnost. A zas naopak mohou díla vzešlá z dokonale nevědomé nezáměrnosti působit jako záměrná. K nezáměrnosti nevědomé stačí přičíst i neumělost, projevující se ne-

jsou doklady pro typ zv. Zuschauer a typ Mitspieler. Kdybychom měli konfrontovat své pojetí polaritý 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 mediem; i tehdy dokonce, stojí-li před skutečností samou, vnímá ji podle vzoru uměleckého díla (srv. citát z G. Sandové, uvedený u Müllera-Freienfelse).

znalostí obecně přijatých technických zásad, popř. nedostatečným ovládnutím materiálu. Takovou neumělostí je např. 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 technickým pokrokem. Velmi neurčitá je také nezáměrnost neumělosti: je velmi nesnadné rozlišit, co z „neumělosti“ jeví se v díle je neumělost skutečná, co záměr (oblíbená polemika proti novým, nezvyklým směrům, porušujícím záměrně přijatou konvenci; činí to podle kritiků z neumělosti). I skutečná neumělost může se jevit jako součást záměru (primitivismus Rousseauův, nedostatečná znalost jazyka u spisovatelů cizího původu nebo cizího vychování). Nevědomá nezáměrnost tedy, zcela tak jako podvědomá, neumožňuje také závěry obecně platné a určité.

Další druh nezáměrnosti zasahující do postupu tvoření je shoda nahodilých okolností zevních. Ty mohou se uplatnit zejména tam, kde se pracovní postup děje za účasti hmotných prostředků, v divadle, v uměních výtvarných atp. I nezáměrnost tohoto druhu však může, podle okolností, působit jako součást záměru stejně (vnímatel se v takovém případě dovídá o ní jen z přímého doznání umělce) jako jeho porušení.

Zbývá konečně nezáměrnost, kterou můžeme nazvat neosobní, totiž takové nahodilé zásahy, které zasáhnou dílo již jako hotové: výrazným příkladem tohoto druhu nezáměrnosti je poškození sochy, které z ní činí torzo. Již výše jsme ukázali, že poškození může se stát integrující složkou dojmu, kterým dílo napříště působí, a přejít tak v záměrnost — ani zde není tedy určitého kritéria pro rozhranění záměrnosti od nezáměrnosti.

Mnoho je tedy způsobů, jakým 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 básníkovo 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 autor-ské nezáměrnosti, které jsme vyjmenovali, i jiné ještě, jež by bylo lze odhalit rozbořem 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. Nezbyvá tedy ani zde nic jiného než postavit se na stanovisko vnímatele, nebo spíše: pohlédnout na dílo směrem od vnímatele.

Ukázali jsme již výše, že v každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti. Řekli jsme již také, že záměrnost, viděná ze stanoviska vnímatele, jeví se jako směřování k významovému sjednocení díla — jen dílo jednotného smyslu jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jeho jednotu porušuje, je vnímatelem počítováno jako nezáměrné. Během vnímání — ukázali jsme již — kolísá vnímatel neustále mezi počitem

záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu znakem (a to znakem samoučelným, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti) i věcí zároveň. Pravíme-li, že je věcí, chceme tím naznačit, že se dílo vlivem toho, co je v něm nezáměrné, významově nesjednocené, jeví divákovi podobným přírodnímu 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 fakt, pokud si nevyhnutelně jeho citově zaujetí svou záhadností nebo pokud jich nehodlá užít prakticky, nechává nepovšimnuty. Umělecké dílo však si vynucuje pozornost právě tím, že je zároveň věcí i znakem. Vnitřní sjednocenost daná záměrností navozuje určitý vztah k předmětu a tvoří pevnou osu, okolo které se mohou nakupit asociované představy a city. Z druhé strany pak jakožto věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomím. Celý vnímatelův osobní vztah ke skutečnosti, ať činný, ať kontemplativní, bude tímto vlivem napříště silněji či slaběji obměněn. Ne proto působí tedy umělecké dílo tak mohutně na člověka, že by mu — jak zní běžná formulka — podávalo otisk osobnosti autorovy, jeho zážitků atd., ale proto, že vykonává vliv na osobnost vnímatele, na jeho zážitky atd. To vše ovšem, jak jsme právě zjistili, zásluhou toho, že v něm je obsažen a 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 autory. Nuže, jistě málokdy vyhledávalo umění tak silně záměrnost jako za období francouzského klasicismu, jehož poetika kladla — ústy Boileauovými — požadavek záměrnosti opravdu maximalisticky: „Je třeba, aby [v básnickém díle] všechno bylo na svém místě, aby začátek a konec odpovídaly prostředku, aby jednotlivé části sladně 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 výtvaru 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, viděno 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 musil bojovat o to, aby si v svých hrách směl počínat jinak než Quinault, aby směl předvádět vášeň v její čisté podobě, v krizích, v kterých se projevuje její přirozená brutálnost a odprýskává tenký nátěr civilizace. Jeho efekty se zdály příliš drsné a zraňovaly galantní optimismus salónů: Saint-Evremond, člověk duchaplný, shledával Britannica příliš ponurým — a tato hra opravdu není útěšná“ (Lanson, Histoire de la littérature française, 1910—1911, str. 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 vymýtit 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 umělce: 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 (srv. Muther, Geschichte der Malerei I, 1922 str. 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 Mantegnove o tom podává zprávu, dodává, že Mantegna po těchto výtkách „věnoval nyní větší pozornost živým osobám a mnohemu se tak napíčil“, 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 listy 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 listy na větvích. Větve čnějí do vzduchu jako kopí, vidličnaté a naježené. Rostliny, které pučí z kamenité půdy, mají cosi tvrdého, kovového, stroje krystalického, co připomíná dendritové útvary. Jedny mají vzhled zinku postříkaného křemžskou bělobou, jiné zdají se potaženy vrstvou zeleného bronzu, na kterém hrají ještě k tomu bílé ocelové reflexy“ (Muther, Geschichte der Malerei I, 1922, str. 162). Jednou připomíná obraz sochu, podruhé materiály, které v obraze nejsou ani přítomny, ani zobrazeny: ocel, bronz atd. Je zcela zřejmé, že zde obraz překračuje hranice své působnosti znakové a stává se něčím jiným než znak: jednotlivé jeho části připomínají skutečnosti, které nepatří k významové oblasti díla, a přijímají tak na sebe ráz zvláštní, přeludné věcnosti.

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 vnímatele — v uměleckém díle projevuje. Byli jsme sice nuceni již v předchozích odstavcích lecco 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 tradičně označován jako „idea díla“. Nepopíráme ovšem, že některé umělecké směry nebo některá období vývoje mohou stavět dílo tak, aby jeho významová výstavba byla pocítoována jako exemplifikace nějaké obecné zásady — naposled prošlo umění takovýmto obdobím v době těsně poválečné — expresionism; tak např. jevištěm prošla tehdy řada děl, v nichž jeviště už nebylo „fyzickým prostorem děje, ale především prostorem ideje. Schodiště, pódia a stupně... nemají vlastní původ v prostorovém čtení, 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; píší 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 obsah 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 I.) „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 sdostatek 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 předeterminovaná 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 ustrojění, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli a nebylo by nesnadno ukázat podrobnějším rozбором 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 nahlíží, 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 stává 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 „nizký“, 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 pocíťována 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, 1915—1922, str. 67): „Jsou v Nerudovi strofy a verše, které stály v době svého vzniku na samém ostří smělosti a směšnosti a třásly 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 uzličku 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, která se projevuje v díle dosud nezvyklém a neotřelém: Nerudovy verše „stály v době svého vzniku na samém ostří smělosti a směšnosti a třásly 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, neznámá 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] přiodív se peřestými květinami, uvrhnul se do vymřelé sopky, anebo snad lépe: jeho báseň jest škvára, která z vymřelé sopky vyhozená mezi květiny padla. V květinách můžeme mítí a máme zalíbení, nikoli ale v chladném mrtvém meteoru, který z rozervaných útroh vyvržen byl. V tomto nenalézáme nic krásného, oživujícího, nic básnického v přísném toho slova smyslu.“ Meteor vyvržený ze sopky — krásné květiny, báseň a protiklad básnickosti, tak asi vyjadřuje kritik svůj dojem z toho, co v Máchově díle působilo na něho nebezpečně bezprostředně, jako životní fakt, jako otázka obracející se k člověku přímo, bez prostřednictví estetické znakovosti. Poněkud jinak vystihuje tíž protiklad v své kritice Chmelenský: promítá-li Tomíček nezáměrnost do reflexivní stránky Máchovy básně, vidí ji Chmelenský ve stránce tematické — rozpoltnění 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.

Třebať i pan Máchu dokola krásných květin nasázel, pěkných obrazů v pozlacených rámech navěšel, přece vůně jeho květin a lesk jeho obrazů v vyzáblost lotra se klátícího nezahrnou a hnusné kolo a šibenice našemu oku nezakryjí, nechť by i v pozadí básník sám se dostavil.“ (Obě kritiky citovány podle Vybraných spisů K. Sabiny II, 1912, str. 88 n.). I Chmelenský pocituje tedy v Máji rozpor mezi umělecky záměrnými prvky a tím, co působí mimoumělecky, bezprostředně, „puch a vyzáblost lotra se klátícího“, „hnusné kolo a šibenice“ nejsou pro něho pouhé básnické rekvizity, ale zřejmě mučivá skutečnost.

Je ovšem osudem každé nezáměrnosti, že časem přechází dovnitř umělecké výstavby díla, počne být pocítována jako její součást, stane se záměrností. Příklad Nerudův ukazuje to s dostatek jasně a Šalda zřetelně ukazuje, že „dnes nám [u Nerudy] již uniká cit a smysl toho: [Nerudovy verše] zvítězily, vžily se, staly se majetkem obecnosti, a tím ztratili jsme jich silnou bezprostřednost a můžeme si ji jen představit v reflexi“. Jestliže však umělecké dílo přežije dobu svého vzniku, působí-li po nějaké době znovu jako dílo živé — procitne v něm nezáměrnost znovu, neboť právě ona dává pocítit dílo jako fakt bezprostředně naléhavý. Velmi názorný doklad toho podává právě dílo Máchovo. Dlouho po době svého vzniku, téměř sto let od narození svého původce, dráždí Máj znovu k posudku tak polemickému, jako kdyby byl dílo nové. Máme na mysli studii J. Kampra K. H. Máchu z Literatury české XIX. stol. (díl III, část první, Praha 1905, str. 26 n.).

Na Kampra nepůsobí ovšem jako nezáměrné to, co na Máchově Máji dráždilo Chmelenského: mrtvola, popraviště atd., neboť vše to pocítila doba pozdější, pomáchovská, již jen jako romantické rekvizity; není pro něj nezáměrným ani reflexivní stránka básně, její vyzývavý metafyzický nihilismus, neboť reflexe vplynula časem do básnické výstavby Máje a její protiklad k přírodním lčením byl pomáchovskými generacemi pocítován již jen jako básnický účinný kontrast; objevuje se však nezáměrnost nová — neucelenost, útržkovitost tématu, kterou současníci žijící v aktuálním ovzduší romantismu nepocítováli rušivě. Kamper je touto neuceleností upřímně pohoršen: „Vše zde [tj. v Máji] je nejasné, mlhavé, vše visí mezi nebem a zemí. Nevím, 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 záhadná...“ Výčet nesrovnalostí, porušujících v Máji významovou jednotnost tématu, pokračuje u Kampra 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 pocítováli Máchovi vrstevníci. Znovu je citěna 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 Máchově poezii 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 Kamprovi najdeme u současného básníka takovéto pojmání tematické výstavby u Máchy (věta, kterou budeme citovat, týká se tentokrát Křivokladu): „Není pochyby o tom, že scéna [z Křivokladu] citovaná je od chvíle, kdy je král probuzen odpoledne koňským dusotem a objeví existenci Milady, až do chvíle, kdy vyřkne slova: „Dobrou noc — půlnoc!“ a pohne rukou k žalářní věži, má básnický účinek. Víme rovněž, čím je tento účinek vzbuzen. Nedostatkem příčinně odůvodněné souvislosti jednotlivých prvků, prudkým jejich zhuštěním, jejich překvapivou dramatizací 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 fantóm, a jeho otec byl levobočkem posledního Přemyslovce, takže slova „Ó králi! dobrou noc“ patřila, jak tušíme, když jsme dočtli

Křivoklad, Přemyslovi 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 týž „nedostatek příčinně odůvodněné souvislosti jednotlivých prvků“, jenž u Máchy dráždil Kampra, 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 vnímatele, objevuje se jako pocit rozdvoujení 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 vnímatele) interpretuje Šalda: i u Máchy, interpretovaného soudobými kritiky, jde v podstatě o zjev podobného rázu: jisté tematické prvky zdály se současně neslučitelnými s tematickými prvky jinými: v případě pozdějšího pojmání Máchova díla (Kamper atd.) projevuje se významová neslučitelnost mezi vysloveným a nevysloveným významem.¹ Šaldova interpretace Nerudy ukázala velmi zřetelně, jak nezáměrnost směřuje k tomu, přejít v záměrnost, jak složka ze struktury vyřazená směřuje k tomu, aby se stala její součástí. Na dvojitost postupného pojmání nezáměrnosti v díle Máchově (vlastně na jejím obnovení v jiné podobě) ukázalo se, že nezáměrnost viděna ze stanoviska vnímatele není v díle zakotvena nikterak jednoznačně a neproměnně: postupem času mohou se jako nezáměrné objevovat složky různé. Z toho plyne, co jsme ostatně již 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 vycítovat, připouští po této stránce pojmání různé.

Na dvojitost nezáměrnosti pocítované postupně různými generacemi v díle Máchově ukázalo se nám, že nezáměrnost, přestože ji vnímatel postřehuje v díle jako podmíněnou, objektivně danou ve výstavbě díla, není touto výstavbou předurčena jednoznačně; tím méně pak je možné předpokládat, že co se jevílo nezáměrným v díle, bylo nezáměrným generaci.

Všechny příklady nezáměrnosti, které jsme dosud uvedli, týkaly se děl, která přežila dobu svého vzniku, tedy trvalých hodnot — viděli jsme však zároveň, že prvky pocítované v nich jako nezáměrné byly často hodnoceny záporně. Vzniká tedy otázka, je-li nezáměrnost účinku díla na škodu či na prospěch a jaký vůbec je její poměr k umělecké hodnotě. Pokud stojíme na stanovisku, že vlastním úkolem 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 vnášeji do samé struktury díla nutně již protiklady v ní samé obsažené — tím spíše ovšem protiklady, které porušují samu zásadní jednotnost struktury

¹ 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).

Tak 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 příkladě Máchova díla, působit na vnímatele v protikladu k záměrnému významu vyslovenému jako nezáměrný.

(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 vsudy přítomná 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), byt' sebekrásnější, je a zůstane krásným snem“ (F. Weinhandl, Über das aufschliessende Symbol, Berlin 1929, str. 17). Zde, v této zásadní „neskutečnosti“ uměleckého díla, mají svůj původ estetické teorie o umění jakožto iluzi (K. Lange) nebo lži (Paulhan). Není bez významu, že tyto teorie zdůrazňují právě znakovost a sjednocenost uměleckého díla. Tak např. praví Paulhan: „Zaujmout umělecký postoj k nějaké věci... znamená izolovat ji od světa skutečného, přeradit ji do jakéhosi světa imaginárního a fiktivního, přehlížeje přitom mlčky nebo výslovně její vlastnosti reální, jakož i účel, ke kterému byla zhotovena a k němuž je jí zpravidla užíváno; znamená to hodnotit ji pro krásu, a ne pro užitečnost nebo pravdivost... Je možno zaujmout umělecký postoj k lokomotivě. Pak nevyužíváme její rychlosti a síly k jízdě za svými záležitostmi nebo k pozorování krajiny, ale soustředíme pozornost na fungování jejího mechanismu, kotlů, pák a jejích kol, jejího ohniště a uhlí, přihlídneme k sestavě a vzájemné závislosti jejích součástí, ke speciální činnosti každé z nich, k jejich konvergenci a systematickému uspořádání; postřehneme účelnou jednotu celku, dlouhou a těžkou řadu vagónů, které lokomotiva táhne, a zároveň pochopíme její sociální funkci...; stane se pro nás symbolem celé jisté lidské civilizace... Budeme-li 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 krásy, budeme myslit a cítit umělecky“ (Mensonge de l'art, 1907, str. 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 estetická na citech vznikají obtíže dané potřebou smířit nějakým způsobem estetickou „neinteresovanost“ (vyplývající právě ze znakového rázu uměleckého díla) se zaujetím, jež je typické pro cit. Dálo se to takovým způsobem, že city „estetické“ ve vlastním slova smyslu byly prohlašovány za city poutající se k představám na rozdíl od citů „vážných“ (Ernstgefühle), spjatých se skutečností: „Estetický stav subjektu je v podstatě cit (liby nebo neliby) spjatý s názorným představováním, a to tak, že toto představování tvoří psychický předpoklad citu. Estetické city jsou city představové (Vorstellungsfühle),“ praví o tom jeden z hlavních představitelů psychologické estetiky, vybudované na citech, St. Witasek ve spise Grundzüge der allgemeinen Ästhetik (Leipzig 1904, str. 181). Jiní teoretikové mluví dokonce o „citech iluzivních“ nebo „iluzích citů“, totiž pouhých „představách citů“ nebo o citech „pojmových“ Begriffegefühle (K. Lange, cit. I, str. 97 a 103 n.); jiní opět snaží se rozřešit

obtíž pojmem citů „technických“ (tj. takových, jež se váží k umělecké výstavbě díla), jež prohlašují za vlastní podstatu estetická. Pro nás je zajímavé vidět, jak i tyto teorie budující pojetí estetická na emocích zdůrazňují propast mezi uměleckým dílem a skutečností.

Necitovali jsme názory estetického iluzionismu a emocionalismu proto, abychom je přijímali nebo kritizovali jejich oprávněnost. Měly nám být — při vši dnes již zcela zjevné své jednostrannosti — jen dokladem toho, že umělecké dílo v té míře, v jaké je vnímáme jako autonomní estetický znak, jeví se nám odtrženým od přímého styku se skutečností, a to netoliko se skutečností vnější, ale i — a především — se skutečností duševního života vnímatelova — odtud „imaginární a fiktivní svět“ u Paulhana, „Scheingefühle“ u Witaska. Tím však není vyčerpana celá rozloha umění, celá mohutnost a naléhavost jeho působení. To cítí i sami estetické iluzionismu: „I umění nejidealističtější a nejabstraktnější je často rušeno prvky skutečnými a lidskými. Symfonie vzbuzuje smutek i veselost, lásku nebo zoufalství. Není to ovšem nejvyšší úkol umění, ale projevuje se tak naše přirozenost“ — praví o tom Paulhan (str. 99). A jinde též 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 značné živosti“ (l. c. 110). Zde je velmi bystře vystižena oscilace uměleckého díla mezi znakovostí a „realností“, mezi zprostředkovaným a bezprostředním jeho působením. Je ovšem třeba podrobnějšího rozboru této „realnosti“. Je především jasné, že zde nejde o záležitost přesnějšího či méně přesného, konkrétnějšího či méně konkrétního, „ideálního“ či „realistického“ zobrazení skutečnosti, nýbrž, jak již naznačeno, o vztah díla k duševnímu životu vnímatelovu. Také již je jasné, že podkladem znakového působení uměleckého díla je jeho významové sjednocení, podkladem pak jeho „realnosti“, bezprostřednosti to, co se v uměleckém díle tomuto sjednocení vzpírá, jinými slovy to, co je v něm pocítováno jako nezáměrné. Jen nezáměrnost je s to učinit dílo v očích vnímatelových tak záhadným, jako je záhadný předmět, jehož určení neznáme; jen nezáměrnost svým odporem k významovému sjednocení dovede podráždit vnímatelovu aktivitu; jen nezáměrnost, jež svou neusměrňovaností otvírá cestu nejrozmanitějším asociacím, může při styku vnímatele s dílem uvést v pohyb celou vnímatelovu životní zkušenost, všechny vědomé i podvědomé tendence vnímatelovy osobnosti. A tím vším zapojuje nezáměrnost umělecké dílo do okruhu životních zájmů vnímatelových, dodává dílu pro vnímatele naléhavosti, jaké by nemohl dosáti pouhý znak, za jehož každým rysem by vnímatel pocítoval záměr někoho jiného než on sám. Jeví-li se umění člověku vždy znovu novým a nebývalým, je toho hlavním původcem nezáměrnost v díle pocítovaná. Obnovuje se ovšem s každou novou uměleckou generací, s každou uměleckou osobností, ba do jisté míry i s každým novým dílem také záměrnost. Víme však ze zkoumání dnešní teorie umění již s dostatek určitě, že přes toto neustálé obnovování není obnova záměrnosti v umění nikdy naprosto neočekávaná a nepředurčená: umělecká struktura vyvíjí se v řadě nepřetržitě, a každá nová její etapa je jen reakcí na etapu předchozí, jejím částečným přetvořením. Nezáměrnost se nevyvíjí ve viditelné souvislosti: vzniká vždy znovu při nesouladu struktury s celkovým uspořádáním artefaktu, který v daném okamžiku je této struktury nositelem. Dovolávají-li se nové umělecké směry jakéhokoli druhu — třeba velmi „nerealistické“ — při svém boji proti směrům dosavadním toho, že v umění obnovují pocit skutečnosti, o který je umění ochuzováno směry staršími, dovolávají se vlastně toho, že oživují nezáměrnost, které je zapotřebí k tomu, má-li umělecké dílo být pocítoáno 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 zjevné, 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 pojímání umění, jež se vyvinulo zejména počínaje renesancí a jež svého vrcholu dosáhlo zejména v XIX. stol.: i 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, str. 256) doprovází Život sv. Simeona (povídka ze Životů sv. otců): „V českém překladu [této povídky] schází podrobnější vyličení Simeonova pobytu v klášteře a útrap, jež tam musel snášeti, kterými je v latinském textu motivován jeho útek z klášteře a úzkost opatova o něho; je zajímavé, že žádnému z opisovačů — a patrně ani čtenářů — pěti staročeských rukopisů tento nedostatek motivace nevěděl.“ Jde tedy o porušení významové jednoty nejzásadnější, o rozrušení jednoty tématu (porušení tohoto druhu jsme výše vyloučili 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; vnímatelé písně zjevně tyto náhlé významové přeskoky nevdají, ba spíše jejich neočekávanost (zvýšená možnost stálých improvizatních 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 zlém — zasáhnout. Připomeňme si konečně pestrá míšení nesourodých slohových prvků v lidovém umění, neúměrnost jednotlivých součástí v lidovém zobrazení malířském a sochařském (Šourek — tak např. i neúměrná vzájemná velikost a důraznost jednotlivých částí postavy, ba i obličej v lidových obrázcích a plastikách). To vše působí na vnímatele jako významová nejednotnost díla, jako nezáměrnost a bývalo jako neumělost odsuzována 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 vytykali jako „chybu“, přešlo později v samozřejmou složku účinnu díla (jakmile složka, která se stavěla proti ostatním, vzpírajíc se s nimi vstoupit v jednotu, octlá se pro vnímatele *uvnitř* výstavby díla). A není jistě příliš odvážné tvrdit, že právě odpor, který nezáměrnost intenzívně pocítovaná budila ve vnímatelích, 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 původce) 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 prohlášovat nezáměrný prvek v dojmů z uměleckého díla za cosi žádoucíjšího 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 intenzívního. 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 k 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. významové sjednocení). Náznorným dokladem toho jsou tzv. mandragory, útvary kořenů, při nichž bývalo navození tendence k významovému sjednocení napomáháno tak, že aspoň zčásti — byť malé — byly uměleckým 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 významové sjednocení 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 vnímately lhostejná, je-li mimo okruh úsilí o významové sjednocení.¹

Podrobnějším osvětlením úzké souvztažnosti mezi záměrností a nezáměrností v umění je 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 dojmů 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 oběma 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 k 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 častokrát 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

¹ 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 dvojílost dobře ilustrují případy, časté např. v nizozemském malířství, kdy tabulový obraz má dvojitý rám: jeden malovaný, jenž tvoří součást obrazu, druhý plastický, jímž je deska obrazová orámována; avšak i „skutečný“ rám — zpravidla vzhledem k významové výstavbě obrazu indiferentní — může se stát její součástí: srv. případy — nikoli řídké — kdy v secesním malířství malba nějakým způsobem (ať malbou, ať řezbou) na rámu pokračuje, kdy přesahuje vlastní obrazovou plochu.

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 proto bezprostřední skutečnost, nýbrž zachovávají jeho znakový ráz. Mimoestetické funkce vykonává dílo jakožto znak, ba dokonce stává se vlivem vyjádřené a jednosměrné mimoestetické funkce jednoznačným, než je jako znak čistě estetický. Mimoestetické funkce vstupují ovšem v protiklady s funkcí estetickou, ale nikoli s významovým sjednocením díla: důkazem toho je okolnost, že viditelné přizpůsobení díla některé mimoestetické funkci může se stát integrující součástí estetické a také významové výstavby díla. Protiklad záměrnosti s nezáměrností je tedy cosi zcela jiného než protiklad mimoestetických funkcí s estetickou. Mimoestetická funkce může se ovšem stát i součástí nezáměrnosti pocítované v uměleckém díle, ale jen tehdy, kdyby se vnímátemi jevila jako cosi nesjednotitelného s ostatní významovou výstavbou díla — náběhem k takovéto nezáměrnosti mimoestetické funkce (viděné ovšem ze stanoviska vnímatele) jsou např. v české literatuře povídky Františka Pravdy, jejichž moralizující tendenci pocítuje čtenář jako cosi cizího vedle objektivizujícího rázu vyprávění a charakteristiky: „V celé své literární činnosti jeví se František Pravda jednak katolickým autorem kalendářovým, exhortátorem v novele a praktickým teologem v beletrii, důrazným moralistou, zaujatým vychovatelem lidu; jednak jej vyznačuje hluboká záliba pro charakterní kresbu rázovitých figur prstonárodních, břitký smysl pro svébytnost venkovského lidu, jež líčí s jímavým primitivismem a s epickou šíří“ — praví o Pravdovi A. Novák (v Literatuře XIX. st., III, str. 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 nová. Jsme si však vědomi, že základní tvrzení této studie vedou k některým důsledkům, jež se dosti liší od obecně přijatých mínění, a chtějí bychom proto — na místě resumování — hlavně 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 vnímateleovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konec konců 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 antinomii 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 sémantickým; 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: psychologickými předpoklady, z nichž dílo vzešlo (dispozice autorovy, struktura jeho osobnosti, zážitky). Při vši své objektivnosti, nepsychologičnosti je však sémantický rozbor schopen navázat mnohem bezprostřednější spojení s psychologickým zkoumáním než rozbor „obsahový“ nebo „formální“.

Předneseno v Pražském lingvistickém kroužku 26. 5. 1943.
Tištěno z rukopisu.

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

Je ovšem třeba nejdříve říci, co naše teorie umění strukturou rozumí. Struktura bývá definována jako celek, jehož částí tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru. Říkává se: celek je víc než suma částí, z nichž se skládá. Avšak ze stanoviska pojmu struktury je tato definice příliš široká, neboť zahrnuje nejen struktury ve vlastním slova smyslu, ale např. i „tvary“ (Gestalten), kterými se zabývá „tvarová“ psychologie. Zdůrazňujeme proto v pojmu umělecké struktury znak speciálnější, než je pouhá souvztažnost celku a částí. Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje. Ve svých vzájemných vztazích usilují jednotlivé složky stále nadřadit se jedna druhé, každá z nich projevuje snahu uplatnit se na úkor ostatních, jinými slovy: hierarchie, vzájemná podřazenost a nadřazenost složek (která není nic jiného než projev vnitřní jednoty díla) je ve stavu stálého přeskupování. Ony ze složek, které se přitom dostávají dočasné do popředí, mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejich přeskupováním stále mění.

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

nulosti pak brání tomu, aby se umělecké dílo nestalo nesrozumitelným vnímání. Vlivem rozporů s tradicí se stávají uvnitř díla citelnými i dialektické vztahy mezi složkami a jejich vzájemné vyvažování.

Není však strukturou jen jediné, osamocené umělecké dílo. Přesvědčili jsme se již, že v jeho samé podstatě tkví poukaz k tomu, co před ním v umění předcházelo, a — dodejme — i k tomu, co bude následovat; vždy to, čím se struktura daného díla citelně odlišuje od tradice — a odlišuje se od ní každé osobité umělecké dílo —, je zároveň výzvou obrácenou k budoucí tvorbě. Každé umělecké dílo — i „nejpůvodnější“ — je tedy vpjato do souvislého proudu, procházejícího časem. Není uměleckého díla, které by bylo z tohoto proudu vypjato, i když ve vztahu k němu se některá zdají zcela neočekávaná (např. v české literatuře Máchův Máj).

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

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

Každé z jednotlivých umění je nutně ve vztazích plných napětí k ostatním: tak např. uvnitř dané národní kultury se jednotlivá umění scházejí (snaží se dosáhnout specifickými prostředky vlastními každému z nich zvládat úkoly příslušící umění jinému) nebo zase rozcházejí. Nejčastěji se přitom proměňuje i hierarchie jednotlivých umění, tak např. v době baroka jsou u nás zřetelně v popředí hudba a umění výtvarná, v době obrození literatura a divadlo, v období generace Národního divadla se uplatňuje literatura, výtvarná umění a hudba rovnoměrně.

Obraz vývoje umění jeví se tedy jako proces velmi složitý, pohlédneme-li na něj ze stanoviska umění samého, jeho vnitřní výstavby. Nesmíme nakonec pominout beze zmínky ani vzájemné vztahy mezi uměními národů různých, tak např. vztahy mezi jednotlivými národními literaturami. Tradiční srovnávací literární věda byla zvyklá pokládat tyto vztahy za zásadně jednostranné: některým literaturám s jistotou téměř apriorní přisuzovala schopnost vliv vykonávat, jiné pokládala za odsouzené k pasivnímu přijímání cizích vlivů. Tak si počínávali i historici jednotlivých národních literatur, např. právě české. Tento názor však je zásadně nesprávný, i když se často přihází, že vlivy v konkrétních historických situacích jednostranné jsou. Ani v takových případech nejde o zásadní jednostrannost vlivu v tom smyslu, že by literatura vliv (nebo vlivy) přijímající byla partnerem pasivním. Může se např. přihodit, že se vyrovnává s několi-

kerým vlivem současně, a pak dochází k tomu, že si mezi nimi vybírá, odstupňováva je hierarchicky, dává převládat jednomu nad ostatními a tím dodává jejich celku smysl. Vlivy totiž nepůsobí v prostředí, do kterého zaléhají, bez předpokladu: narážejí na tradici literatury domácí, jejímž danostem a potřebám jsou podřízeny. Domácí tradice umělecká i ideová může způsobit i to, že mezi vlivy vzniknou dialektická napětí; tak např. v české literatuře XIX. a XX. stol. je v některých obdobích a u některých spisovatelů citelný dialektický vztah mezi vlivem literatury ruské a vlivy jiných literatur slovanských (zejména polské) a vlivy západními. Vlivy ruské a slovanské vůbec, jakmile zapůsobily citelněji, posilovaly vždy národní specifičnost české literatury, její osobitost na rozdíl od ostatních, které při vši své prospěšnosti tuto osobitost oslabovaly. Citelné je toto působení slovanských vlivů zejména u Havlíčka, Háška, Mrštíka, Šrámka atd. Tak se jeví vlivy, vycházíme-li při jejich zkoumání z dialektických, a tím i strukturálních vztahů mezi literaturami. Úhrnem lze říci, že vztah každé národní literatury k ostatním, nazíran z jejího stanoviska, se jeví strukturou vztahů (vlivů) jednotlivých, strukturou, jejíž jednotlivé části jsou hierarchizovány a během vývoje si svá místa v hierarchii vyměňují. Naproti tomu ti z badatelů, kdo vycházejí z předpokladu zásadní jednostrannosti vlivů, docházejí nutně, dovedou-li svůj předpoklad do důsledků, k obrazu literatury naprosto neaktivní, jejíž vývoj je řízen nahodilými nárazy vlivů zaléhajících jednou z té, jindy z oné strany. Takové pojetí nebylo, jak řečeno, cizí některým historikům české literatury (zejména těm, kdo podlehli komplexu „malého národa“), ale nebyli mu vzdáleni ani historikové českého výtvarného umění. Je velikou zásluhou A. Matějčka a jeho žáků, že výkladem českého gotického malířství ukázali příklad národního umění výrazně osobitého, jednotného a aktivního, ač zasaženého několika vlivy zároveň.

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

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

Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká. Mohl by ovšem někdo namítnout, že každý proces probíhá nutně v čase, a že tedy to, co právě bylo řečeno, platí jen na ona umění, jejichž vnímání se děje v časové posloupnosti (např. na literaturu, hudbu, divadlo, film). Avšak i díla umění prostorových, jako jsou malířství, sochařství, architektura, se jeví vnímání jako vý-

znamový proces. Tak např. v malířství už sama základní orientace v celkové významové organizaci obrazové plochy vyžaduje času, natož pozorné vnímání vedené snahou o hluboké proniknutí co nejvlastnějšího smyslu malířského výtvaru. Proto i zde, v malířství, se jednotlivé díle významy skládají v celkový smysl významotvorným procesem, probíhající v čase.

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

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

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

Všechny složky tradičně nazývané formálními jsou tedy v uměleckém díle nositeli

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

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

Posledním jevem, o kterém je třeba pojednat, chceme-li charakterizovat dnešní stav československé vědy o umění, je pojem *funkce*. Tento pojem (jež teorie umění sdílí s lingvistikou, ale také např. s folkloristikou, v oblasti umění pak s architekturou) se týká vztahu uměleckého díla ke skutečnosti. Plně objektivita nabývá pojem funkce jen tehdy, je-li jím míněna rozmanitost účelů, kterým umění ve společnosti slouží. Některá umělecká díla jsou už od svého vzniku jednoznačně určena k určitému druhu společenského působení a toto určení se projevuje i v jejich struktuře, např. přizpůsobením kánonu onoho uměleckého druhu, který této potřebě slouží, ale i jinak. Dílo však může být schopno vykonávat i několik funkcí zároveň. A může také funkce v průběhu doby střídát. Nejčastěji má takováto výměna funkcí podobu výměny dominanty systému možných funkcí; změna dominantní funkce se nutně projeví i přesunem celkového smyslu díla.

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

Jak se estetická funkce v umění uplatňuje? Především třeba si uvědomit, že na rozdíl od všech ostatních funkcí (např. poznávací, politické, výchovné atd.) nemá funkce estetická žádný konkrétní cíl, nesměruje k plnění žádného praktického úkolu. Estetická funkce spíše vyřazuje věc nebo činnost z praktických souvislostí, než aby je do některé z nich včleňovala. To platí zejména o umění. Z teze o této zvláštní vlastnosti estetické funkce bývá vyvozován — jednou ve smyslu kladném, jindy záporném — názor, že zdůraznění estetické funkce má za nezbytný následek odtržení umění od života. Je to však

omyl. Jestliže estetická funkce nesměřuje k žádnému praktickému cíli, neznamena to, že by zabráňovala styku umění s životními zájmy člověka. Právě tím, že postrádá jednoznačného „obsahu“, stává se estetická funkce „průhlednou“, nestaví se k ostatním funkcím nepřátelsky, ale pomáhá jim. Jestliže ostatní „praktické“ funkce, ocitnou-li se vedle sebe, ve vzájemné konkurenci, usilují převládnout jedna nad druhou, uplatňující se směrování k funkční specializaci (k monofunkčnosti, jejímž vyvrcholením je stroj), směřuje umění právě vlivem estetické funkce k mnohofunkčnosti co nejbohatší a nejnomostrannější, aniž tím zabráňuje uměleckému dílu společensky působit. Uplatňující se v umění jako funkce specifická, pomáhá estetická funkce člověku přemáhat jednostrannost specializace, ochuzující nejen jeho vztah ke skutečnosti, ale i možnost jeho jednání vůči ní. Nezabráňuje tvůrčí iniciativě člověka, ale pomáhá ji rozvíjet. Není náhoda, že v životopisech velkých učenců, vynálezců, objevitelů bývá leckdy zjišťován vytržený zájem o umění jako jejich charakteristická vlastnost.

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

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

Je však ještě třeba všimnout si, aspoň letmo, úlohy, jaká při rozhodování o umělecké platnosti určitého zjevu připadá subjektu. Pokud máme na mysli jen subjekt umělcův, je věc jednoduchá: umělec vkládá svou subjektivitu do díla i tím, že jeho strukturu předem přizpůsobuje určité funkci. O tom, má-li určitý předmět fungovat jako umělecké dílo (tedy především esteticky), rozhoduje do jisté míry i vnímatel. Této možnosti využívají záměrně surrealisté při volbě i vytváření „objektů“ takových, aby samy o sobě se jevíly vzdálenými jakékoli funkčnosti, i estetické. Na vnímatelovu subjektivitu se přitom klade vyšší nárok než při záměrně vytvořených uměleckých dílech. Avšak i při surrealistických objektech se ve vnímatelově vědomí estetická funkce objektivuje už tím, že vnímatel hodnotí objekt na základě konfrontace určitými uměleckými konvencemi, zčásti naplňovanými, zčásti porušovanými. Přijímání surrealistického objektu za umělecké dílo je však jen krajním vyhrcočením zjevu zcela obecného: pocitu volnosti v rozhodování o funkčnosti uměleckého díla, který je nezbytným činitelem jeho účinnosti.

Probrali jsme několik základních pojmů strukturalistické teorie umění. Ukázalo se, že jakmile počneme nazírat na umění jako na labilní, stále napjatou a stále se přeskupující rovnováhu sil, objeví se tradiční problémy v novém světle a vynoří se i otázky dosud nekladené. Mnohé z výhledů, které se otvírají, jsou přímými výzvami žádajícími si co nejdříve odpovědi. Uvedu jeden příklad za mnohé, srovnávací teorii umění. Otázka není nová, poprvé a s geniální jasnozřivostí ji položil Lessing v svém Laokoontu a po něm řada dalších badatelů. Strukturalismus však tím, že pojímá jednotlivá umění jako struktury spjaté navzájem dialektickými napětími, historicky proměnlivými, vidí nejen (jak už Lessing poznal) jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálů a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sblížení tím, že v určitých vývojových situacích usilují o vzájemné sblížení, prolínání, ba i substituování. Toto po-

jímaní vzájemného vztahu umění je plodné zejména pro dějiny umění. O jeho metodologické závažnosti může nás přesvědčit často i jen letmý pohled na osudy některé z národních kultur. Tak např. v české kultuře XIX. stol. můžeme pozorovat některé přesuny hierarchie umění: v době národního obrození počátkem XIX. stol. stojí zřejmě v popředí literatura a divadlo, v letech 70. devatenáctého věku (v době, kdy vedle sebe tvoří Smetana v hudbě a Neruda v literatuře) jsou vedoucími umění hudba a literatura, v letech 80. a 90. dochází k rovnoprávné spolupráci literatury, hudby, výtvarného umění a divadla v době budování Národního divadla (v literatuře působí vedle sebe generace májovců a lumírovců, v hudbě Smetana a Dvořák, ve výtvarných uměních Aleš, Hynais, Myslbek a další, v divadle J. J. Kolár v čele velké herecké školy). To jsou ovšem jen náznaky zkoumání, které by bylo třeba rozvinout na základě širokého materiálu a hluboké znalosti dějin jednotlivých umění u nás. Problematika se však rýsuje jasně a je naléhavá právě dnes, kdy si jasněji než kdykoli dříve uvědomujeme, že všechno souvisí se vším.

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

Jsmo u konce úvahy o uměnovědném strukturalismu, daleko však ne u konce výčtu výhledů, jaké otvírá strukturalismus teoretickému a historickému zkoumání umění. Také nešlo o úplnost, nýbrž jen o to, aby na několika základních otázkách byl strukturalismus charakterizován konkrétněji, než by se mohlo stát obecnou úvahou. Strukturalismus se zrodil a žije v bezprostřední souvislosti s uměleckou tvorbou, a to s tvorbou současnou. Svůj vztah k ní neopouští ani tehdy, když se pokouší — v světle uměleckého citění dnešního — osvětlit umění minulosti, ukázat, jak toto umění řešilo své tvůrčí problémy. Souvislost mezi uměnovědným strukturalismem a dnešním uměním je vzájemná.

Umělci i teoretikové jsou totiž zajedno v přesvědčení, že dnešní doba zavazuje jedny i druhé k tomu, domýšlet důsledně a odvážně zákonitosti uměleckého tvoření vzhledem k převratně se měnící situaci člověka ve světě.

Přednáška v Institut des études slaves v Paříži 1946.
Přeloženo z francouzského rukopisu.

K POJMOSLOVÍ ČESKOSLOVENSKÉ TEORIE UMĚNÍ

Studie Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře z roku 1940 měla za úkol podat úhrnnou charakteristiku tehdejšího stavu strukturální estetiky.¹ Stejný úkol má vzhledem k současnému stavu studie, kterou podáváme zde.² Ani v ní nepůjde o výčet bibliografie, nebo dokonce o obsahy jednotlivých statí a knih, nýbrž o rozbor několika základních pojmů, charakteristických pro pojmový systém současné československé teorie umění. Uvědomujeme si nebezpečí takového resumujícího postupu: je vždy nutnou abstrakcí z mnoha úsilí individuálních a riskuje, že ukáže jako stav zdánlivě neproměnný to, co ve skutečnosti je procesem stále živým a pokračujícím; odvažujeme se však aspoň doufat, že právě vědomí o tomto nebezpečí nás uchrání omylů aspoň podstatných.

Nejcharakterističtější pojem vědy o umění je od několika desetiletí pojem struktury. Není nebezpečí, že by se toto slovo zdálo za dnešního stavu vědeckého myšlení nezvyklé: je v dnešních vědách sociálních i přírodních přímo charakteristické pro jistou metodu myšlení, která vývojově vystřídala myšlení pozitivistické. Je spíš třeba upozornit na to, že v pojetí československé teorie umění se pojem struktury citelně odlišuje od některých pojetí jen zdánlivě podobných, především od tzv. holismu. Hlavní rozdíl je v tom, že holismus zdůrazňuje především celkovost, vidí ohraničení jako nejpodstatnější znak celku. Vnitřní diference celku se mu jeví jako důsledek jeho ohraničení, jeho „celkovosti“. (Srv. J. C. Smuts: Die holistische Welt, Berlin 1938.) Pojem struktury proti tomu je osnován na vnitřním sjednocení celku vzájemnými vztahy jeho složek, a to netoliko vztahy kladnými — shodami a soulady — ale i vztahy zápornými — rozpory a protiklady; souvisí proto pojem struktury bytostně s myšlením dialektickým. Vztahy mezi složkami, právě proto, že dialektické, nemohou být dedukovány z pojmu celku; celek není vůči nim prius, ale posterius, a jejich zjišťování není proto záležitostí abstraktní spekulace, nýbrž empirie. Je proto druhou bytostnou vlastností strukturálního myšlení noetický materialismus, přesvědčení, že diferencovaná skutečnost existuje nezávisle na poznávajícím subjektu a že vztahy mezi složkami struktury mají platnost reálnou. Tradiční maxima, tvrdící, že celek je víc než částí, z kterých se skládá, je pro pojetí strukturální na jedné straně příliš úzká. Už Engels ukázal, že „část a celek např. jsou kategorie, které nepostačují již v organické přírodě. — Odvržení semene — embryo a narozené zvíře nelze pojímat jako ‚část‘, která je oddělována od ‚celku‘, z toho by vyplývalo mylné chápání“ (F. Engels, Dialektik der Natur, Notizen, ve vydání sebraných spisů Marxových a Engelsových, pořázeném Institutem Marxe, Engelse a Lenina, Moskva 1935, str. 608). Na druhé straně je táž maxima pro strukturální pojetí příliš široká, neboť subsumuje také celky, které strukturální povahy nemají, např. tvary a útvary toho druhu, jakými se zabývá tvarová psychologie (Gestaltpsychologie).

Poněvadž vztahy, které udržují jednotu struktury, jsou rázu dialektického, je pro strukturu dále příznačný stálý pohyb a proměna: vnitřní rovnováha složek se neustále

¹ Kapitoly z české poetiky I, 2. vyd. 1948, str. 13—28.

² Studie byla psána jako studie informační pro cizinu. Odtud některé zvláštnosti formulace.

ruší a znovu buduje a jednota struktury se nám jeví jako vzájemné vyrovnávání energií. To, co ve struktuře trvá od chvíle k chvíli další, je dialektická identita její existence; ježto v každém okamžiku trvání je virtuálně obsaženo i doznívání stavu minulého a zárodek stavu budoucího, lze říci, že v každé chvíli struktura zároveň je i není sama sebou. Neznamená to ovšem, že by opět dialekticky neměla být jako protiklad této neustálé proměnlivosti kladena i otázka stálosti toho, co trvá. Je to především sám soubor složek: to, co podléhá stálým proměnám, jsou jejich souvztažnosti, ne však složky samy — vždy, vyskytne-li se během vývoje nějaká složka zdánlivě nová, je třeba si položit otázku, v jaké podobě, popřípadě v jakém nerozeznatelném společenství se složkou jinou existovala již předtím. Druhý aspekt, v kterém může a má být kladena otázka stálosti ve struktuře, je ten, zda je něco stálého, poměrně nebo i naprosto, v samých vztazích složek, jež podléhají změnám; pokud jde o stálost poměrnou, povede otázka po ní k periodizaci vývoje struktury ve větší období, pokud jde o stálost naprostou, budou výsledkem zkoumání neproměnné základní zákony vývoje.

A nyní se za účelem zkonkrétnění toho, co bylo řečeno obecně, zeptejme, jak se obecný pojem struktury uplatňuje na materiálu, s kterým zachází teorie umění. Řekněme předem, že jako soubor strukturních vztahů nejví se jen vnitřní složení uměleckého díla, nýbrž i přechybné vztahy ke všemu, co sice je vně díla, ale vstupuje s ním ve styk; tak např. má strukturní ráz vztah díla k původci, k dílům jiných umění, k jiným kulturním jevům atd. Je ovšem třeba odmítnout představu blízkou pojetí holistickému, že struktury nižšího řádu se postupně včleňují do struktur řádu vyššího a že celý tento systém struktur je završen a spjat v jednotu vrcholnou, ničím dále nepodmíněnou. (Srv. Smuts, l. c., str. 227.) Proti této schematizující konstrukci staví uměnovědný strukturalismus pojetí dialektické, které má na zřeteli především vzájemné a proměnlivé strukturní vztahy mezi jednotlivými jevy, kdežto uzavřenost struktury považuje jen za relativní. Proto také — na rozdíl od holismu — nevidí uměnovědný strukturalismus vývojovou iniciativu uvnitř vyvíjející se řady, nýbrž ve vnějších vývojových popudech. Autonomní vyvíjení se řady spatřuje jen v tom, jak tato řada (např. české básnictví) tyto zevní vývojové popudy dialekticky přizpůsobuje své povaze a svému dosavadnímu stavu.

Konečně je třeba mít na mysli, že pokud se samé umělecké tvorby týče, není strukturou jen složení individuálního díla (tak např. v díle básnickém vztah metrického schématu, jednotlivých jazykových složek a jednotlivých složek tematických), ale že strukturou je také, a vlastně především, živá tradice celého daného umění. Velmi zřetelně ukazuje to folklór, kde tím, co trvá a na čem záleží, je nikoli individuální výtvar jedincův, ale umělecké zvyklosti, formule, jež tento výtvar umožňují. Venkovská žena, jež před velkými svátky vysypává pískem obrazce na podlaze své světnice nebo kreslí mýdlem obrazce na oknech, neuvažuje nikterak o tom, že její práce bude za okamžik zmařena — podstatnou stránkou je v jejích očích trvalá schopnost vytvořit podobnou věc znovu, kdykoli toho bude zapotřebí. A jihoslovanský guslar, který zdánlivě dovedl podržet v paměti celé desíttisíce veršů, ve skutečnosti znal toliko soubor jistých tradičních formulí a jistých tradičních témat, z nichž při každém přednesu tvořil znovu. A pohlédneme-li s poznáním získaným na lidové tvorbě na umění „vysoké“, při kterém to, na čem záleží, jsou zdánlivě především individuální výtvar, poznáme, že i zde vlastní existenci umění udržují nikoli ony, nýbrž „živá tradice“, majetek celé společnosti, přesahující tvorbu jedincovu. Sebeosobitější umělecké dílo je vypočteno na jistý způsob vnímání, ten však je určen právě tím, co ve vývoji nového umění bezprostředně předcházelo. A stane-li se, že dílo je buď v jiné době, než v které vzniklo, nebo v jiné společnosti předmětem obecného zájmu, bude se jevit jiným, než se jevílo vnímatelům, pro které bylo původně určeno. Osobitý, silný umělec odchýlí se ovšem zpravidla od dosavadní umělecké tradice značně radikálně, ale tyto jeho odchylky se opět velmi rychle stávají majetkem obecným, součástí uměleckého povědomí celé společnosti. Hlavní podstatou umění je tedy nikoli individuální umělecké dílo, ale soubor uměleckých

zvyklostí a norem, umělecká struktura, jež je povahy nadosobní, společenské. Jednotlivé umělecké dílo má se k této nadosobní struktuře podobně, jako se má individuální jazykový projev k jazykovému systému, jež rovněž je majetkem všech a přesahuje každého, kdo v dané chvíli jazyka užívá. K podobě mezi jazykem a uměním se ještě vrátíme, až budeme mluvit o uměleckém díle jakožto znaku. Dříve však, než to učiníme, je třeba zmínit se aspoň stručně o otázce, která způsobila již mnoho starostí teorii umění, totiž o otázce formy a obsahu.

Kdybychom tuto dvojitost uznali za konečnou instanci při rozboru výstavby uměleckého díla a umělecké struktury vůbec, popřeli bychom tím předpoklad vzájemných vztahů všech složek, vztahů, které svými dialektickými napětími udržují jednotu díla: uprostřed struktury zela by průrva. Není však třeba její existenci připustit. Je ovšem pravda, že obecný pocit, jaký vzbuzuje v divákovi umělecké dílo, je na protikladu formy a obsahu osnován — tak např. se často přihodí, že je hodnocena formální odlišnost dvou děl formálně příbuzných: jsou také mezi vnímateli takoví, kteří hledí především k obsahu uměleckého díla, jiní, kteří hledí především k formě, a tento rozdíl stanovisek se může stát i vývojovým faktem v umění (období uměleckého „formalismu“ a „obsahovosti“). I když však toto všecko připustíme, je nezbytné, abychom poměr mezi obsahem a formou jako všecko ostatní v teorii umění chápali dialekticky, totiž jako protiklad dvou sil, přičemž „formálnost“ i „obsahovost“ jsou obě dvě nesený všemi složkami uměleckého díla. Je skutečně v praxi mnohdy nesnadno obojí od sebe rozlišit a říci např., do jaké míry je v známém díle českého romantismu, v Máchově Máji, láska jedním ze základních motivů díla a do jaké je slovem takového a takového znění; oběma svými stránkami, významem i formou, a dokonce zvukovou formou, má „láska“ klíčové postavení v umělecké výstavbě a účinnosti Máchovy básně. A jiný příklad, z malířství: barva se zdá zřejmě formální záležitostí obrazu: a přece je i v své čisté optické kvalitě zároveň obsahem. Uvidíme-li na zcela abstraktním, nepředmětném obraze modrou skvrnu u hořejšího okraje obrazové plochy, bude nám tato skvrna „znamenat“ oblohu; kdyby byla u dolejšího okraje, připomínala by vodní plochu. Jsou tedy takzvané „formální“ prvky také nositeli „obsahu“, a jsou proto také schopny být nositeli nejen hodnoty estetické, ale i hodnot mimoestetických v díle obsažených; víme z dějin umění, že protesty proti pohoršlivě nezvyklým uměleckým tvarům bývají leckdy motivovány např. politicky nebo sociálně. Dialektický protiklad mezi obsahem a formou prostupuje dílo celé a jen takto stává se jednou z hybných energií vývoje umění.

Vše, co jsme dosud řekli, vztahovalo se k pojmu struktury, jak je pojímán v československé teorii umění. Bylo by lze v této souvislosti promluvit ještě o mnohém jiném, tak např. ukázat, že obecná, vnitřně jedolitá struktura např. básnictví vůbec, kdybychom ji chtěli předpokládat, byla by abstraktní fikcí. Neexistuje básnictví vůbec, ba ani např. české básnictví vůbec, nýbrž každé národní básnictví je rozlišeno v různé druhy (jako jsou lyrika, román atp.) a také v různé „vrstvy“ (jako je literatura městská a venkovská, bulvární, literatura pro děti atd.). Každý z těchto dílčích útvarů je samostatná struktura s vlastními normami a teprve jejich soubor tvoří strukturu vyššího řádu, v níž tyto jednotlivé útvary jsou složkami dialekticky sjednocenými, strukturu, kterou nazýváme básnictvím toho a toho národa. Vztahy mezi jednotlivými národními literaturami jsou opět strukturní povahy, rovněž vztahy mezi jednotlivými uměními atd. To vše není zde možno probírat do podrobností, i když si uvědomujeme nebezpečí schematického zkrácení pouhou chvatnou zmínkou; abychom se aspoň zčásti vyhnuli tomuto nebezpečí, připomeňme to, co už bylo řečeno o našem odmítavém stanovisku k jednosměrné hierarchizaci struktur.

Ujme nyní pozornost k druhému ze základních pojmů strukturního pojetí teorie umění, totiž k pojmu znaku a souvztažnému s ním pojmu významu. Řekli jsme výše, zmiňující se o období mezi uměním a jazykem, že se k ní ještě jednou vrátíme. Nyní je k tomu příležitost. Podobně jako jazykový projev je i umělecké dílo určeno k tomu, aby prostředkovalo mezi dvěma stranami; při jazykovém projevu se tyto dvě strany

jmenují mluvčí a posluchač, při uměleckém díle autor a vnímatel. Zdá se ovšem, že podstatný rozdíl tkví v tom, že při jazykovém projevu jsou obě tyto role vyměnitelné, při projevu uměleckém nikoli. To však je pouhé zdání. Pohlédneme-li na lidové umění, uvidíme v něm rovněž dokonalou vyměnitelnost rolí: při lidové poezii podléhá píseň neustálým změnám při postupných reprodukcích ústy kteréhokoliv člena vesnického společenství; při lidovém divadle zasahují kdykoli do hry diváci a zase herci, kteří si odbyli svou roli, anebo i jen nejsou v dané chvíli zaměstnáni, stávají se diváky (srv. P. Bogatyrev, Lidové divadlo české a slovenské, Praha 1940); při mnohých druzích lidové výtvarné produkce není přesné hranice mezi producentem a konzumentem uměleckého výtvaru. A pohlédneme-li poučení tím na umění „vysoké“, zjistíme rovněž v mnohých případech značně aktivní účast vnímatelovu při vzniku uměleckého díla: renesanční objednavatelé výtvarných děl předpisovali mnohdy námět, ba i zpracování díla, které objednávali; diváci v normálním divadle ovšem nevystupují na jeviště, ale je obecně známo, do jaké míry jejich citová účast nebo neúčast na jevištním dění působí na herecké výkony, a v divadlech rázu revuálního leckdy dialog místo mezi hereckými partnery samými je zapřádán mezi nimi a jevištěm. Daly by se uvést ještě mnohé doklady další, ale nám jde jen o důkaz, že po stránce účasti obou stran, strany aktivní a pasívní, není zásadního rozdílu mezi jazykovým projevem a uměleckým dílem, jinými slovy, že podobně jako jazyk má i umělecké dílo povahu znaku; tím se liší zejména od „výrazu“ (expres), s kterým umění ztotožňují některé estetické směry. Dialektickému myšlení je ovšem jasné, že umělecké dílo je mimo jiné také, aspoň potenciálně, výrazem: výrazovost není však jeho podstatou.

Znakem jeví se umělecké dílo jednak v svém vnitřním složení, jednak v svém vztahu ke skutečnosti, jednak konečně i ve vztahu ke společnosti a také k svému původci a vnímateli. Probereme postupně, byť jen velmi stručně, tyto jednotlivé aspekty jeho znakové povahy, nejdříve znakovost vnitřního složení uměleckého díla. Zde máme již půdu připravenou předchozími výklady. Ukazovali jsme totiž, mluvíce o otázce obsahu a formy, že každá složka uměleckého díla je nositelem obsahu. Byli bychom stejně mohli říci, že je nositelem významu: jeví-li se nám např. barva v obraze, jak jsme ukazovali, podle okolnosti i v nepředmětném obraze jednou oblohou, podruhé vodní hladinou, je to proto, že ji pojmáme jako znak, a věc, ke které ji vztahujeme (obloha, vodní hladina), jako význam. Lze tvrdit, že výstavba uměleckého díla se nám jeví jako složitý soubor znaků a významů. Může být ovšem namítnuto: a co téma — je také jen pouhým významem v díle obsaženým? Taková námitka ovšem prozrazuje, že ten, kdo ji pronáší, podceňuje to, co tvoří vlastní podstatu znaku — jeho vztah ke skutečnosti. Základním typem znaku není nám totiž symbol zastupující „transcendentno“, nýbrž jazykový znak, slovo, které materiální skutečnost netoliko zastupuje, ale činně k ní ukazuje, vykonávajíce vliv na její pochopení a na jednání vůči ní. Takzvaný význam slova, jak jej nacházíme definovaný ve slovníku, je vlastně jen vytyčením okruhu věcných vztahů, kterých je slovo schopno.

To vše platí i o uměleckém díle, třebaže v podobě poněkud jiné. Věcný vztah, o kterém jsme dosud mluvili, je věcný vztah „sdělovací“. Rozdíl mezi uměleckým dílem a jinými znaky není v tom, že by umělecké dílo znak sdělovacího věcného vztahu postrádalo. Při některých uměleckých dílech je naprosto zjevný; např. při portrétu a vedutě v malířství nebo při historickém románu v básnictví. Avšak i tehdy, když je zdánlivě vůbec potlačen, může ve skutečnosti být právě pro toto své potlačení nesmírně živě pocítován. Je např. známo, jak velký důraz kladli kubističtí malíři na zobrazující, tj. sdělovací schopnost svých obrazů. Jako každý znak sdělovací ukazuje umělecké dílo k určité jednotlivě, kterou míní a o které vypovídá. Vezměme si např. známé obrazy stobů impresionistického malíře Moneta. Malíř namaloval je několikrát, v různých denních dobách a v různém osvětlení. Chtěl tedy svým obrazem říci: tak vidělo určitou jedinečnou skutečnost individuum Monet v určitém neopakovatelném okamžiku. Chtěl však říci jenom to? O tom možno velmi pochybovat, neboť právě impresionisté usilovali

vystihnout skutečnost tak, jak by ji musel vidět člověk každý; to byl umělecký, a dokonce mravní patos jejich metody. Tento impresionistický názor na malbu mohl by být doložen mnohými výroky. Lze se však potom domnívat, že skutečným předmětem impresionistického obrazu je právě jen ona určitá skutečnost, kterou malíř namaloval a která může být divákovi naprosto lhostejná? Ostatně, kdyby tomu tak bylo, musel by malíř od obrazu k obrazu měnit celý svůj způsob malby — od techniky až po nejabstraktnější slohové principy — tak, aby co nejpřesněji vystihl ten který předmět. Místo toho se setkáváme s pravým opakem, že totiž způsob malby zůstává u téhož malíře v podstatě týž, ať zachycuje jakékoliv téma, a že naopak si svá témata do značné míry vybírá právě z hlediska svého způsobu malby, své malířské struktury. Z toho všeho je zřejmé, že předmětem obrazu není jen bezprostředně zpodobená jednotlivina, nýbrž zároveň i celá skutečnost vůbec, celé veškerenstvo zrakem vnímatelné. I tu jde o vztah ke skutečnosti, a to o vztah stejně činný, jako je takzvaný sdělovací. Tím, že umělecké dílo některé vlastnosti reality vyzdvihuje, podává jistý klíč k jejímu pochopení i uchopení. Umělecké dílo jakožto znak je tedy osnováno na dialektickém napětí mezi dvojím vztahem ke skutečnosti: vztahem k oné konkrétní skutečnosti, kterou přímo míní, a vztahem ke skutečnosti vůbec. Rozvádět otázku věcného vztahu uměleckého díla podrobněji by bylo příliš složité a přesahovalo by to rámec této studie. Zde šlo jen o to, ukázat, že reálná účinnost uměleckého díla není nijak podceňována, nýbrž naopak zdůrazňována pojetím, které za nositele významu — a tedy i vztahu ke skutečnosti — pokládá nejen téma, nýbrž všechny složky uměleckého díla. Ostatně znakovost uměleckého díla vyplývá ze společenské povahy umění. Vnitřní výstavba uměleckého díla je vypočítána na to, aby se ve vědomí vnímatelů obrazila jako zaujetí jistého poměru ke skutečnosti. Tento celkový smysl díla uvádí dílo ve vztah k systému hodnot platných pro danou společnost, k její ideologii. Umělecké dílo reaguje na tuto ideologii, přisvědčuje jí nebo vstupuje s ní v rozpor, účastní se jejího přetváření.

Docházíme bezděky ke vztahu mezi uměleckým dílem a společností. Běžně bývá tento vztah pojímán tak, že umělecké dílo pasívně „vyjadřuje“ společnost, ze které vzešlo, popřípadě společnost, která je přijímá za své; iniciátorem tohoto názoru je zejména H. Taine. Marxismus však ukázal, že vztah mezi uměleckým dílem a společností je v své podstatě aktivní: umění je nositelem tendencí společnosti, popřípadě některé části této společnosti (třídy) a účastní se činně vytváření její ideologie i obhajoby jejích zájmů. Tato marxistická teze vybavuje umění ze situace pouhého ornamentu a přisuzuje mu úlohu důležitého činitele společenského života. Předpokládá ovšem, že bádání dovede vystopovat i nevyslovitelnou tendenci uměleckého díla, nejen onu, která je zjevně vyjádřena jeho obsahem. Stává se totiž často, že výbojným exponentem sociálního zápalu je i dílo, které na první pohled zaujímá negativní postoj k reálným společenským zájmům, odmítá účast na nich, popřípadě i vůbec vztah k empirické realitě, a přesto, ba právě proto se činně zúčastní společenského dění (někdy i bez přímého vědomí svého původu). A takováto nevyslovená tendence je fakt sémantiky umění; mezi uměleckým dílem a společností je v takovém případě vztah do jisté míry podobný tomu, jaký je mezi obrazným pojmenováním (metaforou atp.) a věcí, kterou toto pojmenování označuje; rozdíl je ovšem ten, že básnické pojmenování nemá bezprostřední praktické účinnosti, shoda však v tom, že i vztah mezi uměleckým dílem a společností musí být v každém individuálním případě odhalován sémantičtým rozбором díla. Badatel, chce-li sociální dosah a působnost díla pochopit ve správném osvětlení, musí si klást otázku po vlastním, „nepřeneseném“ jeho smyslu, leckdy i protichůdném smyslu zjevnému. To skutečně marxistická teorie umění v mnohých případech se zdarem učinila a strukturální pojetí umění si tyto její výsledky činí východiskem.

Umělecké dílo je však znakem i ve vztahu k jedinci, k svému původci a k svému vnímateli. Pokud se původce (autora) týče, je znakovostí umění předurčován netoliko vědomý zřetel ke způsobu, jakým má dílo pochopit vnímatel, ale také spontánní, často neuvědomělý postup tvůrčí. Jsou známy obtíže, s jakými se setkává psychologie umění,

kdykoli se pokouší stanovit obecně platnou zákonitost tvořivého uměleckého nadání nebo tvůrčího procesu.

Obtíže pomínou, jakmile si badatel uvědomí znakovou povahu uměleckého díla; tak např. specifický ráz vlastností potřebných k umělecké tvorbě nevyplývá ani z jakési neproměnné „podstaty“ umění, ani jen z psychofyzického utváření daného jedince, ale závisí na složení uměleckého znaku v dané etapě vývoje: pro malíře impresionistu je základní umělecká schopnost zraková vnímavost, pro malíře kubistu však tvarová paměť, a to proto, že výstavba uměleckého znaku je v obou etapách vývoje různá; také schéma tvořivého postupu nemůže být stanoveno obecně, jak se o to psychologie beze zdkaru pokoušela: zjistí-li se např., že jednomu básníku při tvoření vytane nejdřív na mysli zvuk básně (intonace atp.), jinému však je východiskem básnický obraz, je i tu třeba položit si otázku, není-li tento rozdíl do značné míry podmíněn rozdílem znakové výstavby umění v daných obdobích.

Co se týče vnímatele, je ovšem pravda, že vnímání téhož uměleckého díla navodí v každém jedinci jiný, namnoze až do nesdělitelnosti individuální duševní stav. Avšak všechny tyto duševní stavy mají něco společného; to, co v nich je pocitováno jako společné, vede k nároku obecně platného úsudku o hodnotě a smyslu díla. Kantův názor o apriornosti estetického soudu je jen neoprávněnou hypostazí faktu v podstatě sociálního, že umělecké dílo je pocitováno jako znak, jehož platnost je nadindividuální.

Znakovost uměleckého díla je tedy nezbytným předpokladem dnešní teorie umění; nemůže se mu vyhnout ani umění zdánlivě tak „formální“, jako je hudba. Otázka smyslu hudebního díla, nezbytná, má-li být odhalena a prozkoumána sociální účinnost hudby, je ovšem složitá vzhledem k tomu, že na první pohled je hudba umění čistě „formální“. Musí být velmi pečlivě a v souvislosti s uměními jinými zkoumán sémantický dosah každé z jednotlivých složek hudební struktury (např. významová platnost tónu, melodie, rytmu, hudebního druhu, jednotlivých nástrojů atd.). I v uměních jiných vede však sémantické zkoumání k závěrům často nečekaným; tak např. se teorii básnictví podařilo v poslední době najít často velmi konkrétní významové odstíny v jednotlivých zdánlivě zcela abstraktních metrických schématech. Sémantika umění je důležitá oblast, která čeká na své podrobné prozkoumání.

Přecházíme nyní k poslednímu z pojmů charakteristických pro československou teorii umění, jež chceme stručně charakterizovat (nemíníme tím ovšem říci, že by výčet byl úplný a pokračování ve výčtu nemožné). Je to pojem *funkce*. Nechceme jej projednávat v celé šíři jeho možných užití v oblasti teorie umění; tak zejména netřeba se šířit o tom, do jaké míry mohou být vzájemné vztahy jednotlivých složek umělecké struktury pojaty i jako funkce těchto složek vzhledem k celku ostatních, a tedy ke struktuře díla. Jde nám zde toliko o funkce umění vzhledem k tomu, co je vně umění. Umění má nejrůznější možnosti působení a umělecké dílo může být vzhledem k určité možnosti působení i utvářeno. Možností působení uměleckého díla je vždy celé množství a přihází se nezdídka, že umělecké dílo působí v jiném směru a k jinému cíli, než k jakému bylo určeno svým původcem. Jsou i doklady toho, že umělec se bránil, bylo-li jeho dílo pojímáno v jiné funkci, než k jaké je určoval on sám; tak např. český básník Bezruč protestoval proti tomu, aby jeho básně, určené k působení národnímu a sociálnímu, byly pojímány ve funkci převážně estetické. Velmi často se funkce uměleckého díla proměňuje během jeho trvání s proměnou dob a vnímatelských generací. Je proto třeba otázku funkcí umění klást jako otázku vývojovou. V podstatě je umění schopno účinkování v nejrůznějších směrech, jeho funkce jsou mnohé, a to nejen v průběhu doby, ale i simultánně. Také tyto funkce tvoří strukturu, jejíž jednotlivé složky jsou ve vzájemných vztazích podřízenosti a nadřízenosti; tyto podřízenosti a nadřízenosti se pak vývojem mění — zejména funkce dominantní, převládající, je v každém vývojovém období jiná. V té věci je ovšem třeba zkoumání velmi konkrétních, obecně lze promluvit toliko o vztahu mezi funkcí estetickou, jež je pro umění podstatná, a ostatními. Názory o tomto vztahu jsou velmi rozdílné: jedni se totiž domnívají, že za každých okolností v umění převládá a musí pře-

vládat funkce estetická, jiní jsou naopak toho názoru, že vlastní úkol umění a nejvlastnější oprávnění jeho existence záleží v plnění funkcí mimoestetických, jako jsou např. funkce intelektuální (poznávací), politická, mravní, různé odstíny funkce sociální atd. Jak rozřešit tento spor? Především je třeba si uvědomit, že se estetická funkce daleko neomezuje jen na umění, nýbrž prolíná veškerou lidskou činnost, a že v této činnosti nikterak nepřekáží životně závažným zájmům člověka, nýbrž naopak je často účinně podporuje (např. ve výchově, v řemeslné a průmyslové výrobě atd.). Dále nutno si být vědom, že estetická funkce je dialekticky protikladná všem ostatním, a to proto, že nemá vlastní cíl, ke kterému by směřovala; proto neodvrací člověka od věci, která je jejím nositelem, nýbrž naopak upoutává jeho pozornost k této věci: převáží-li např. estetický zřetel u nějakého náradí nebo nástroje, je tím věc — např. nádoba nebo kus nábytku — vyřazena z praktického užívání, přestává být prostředkem k dosažení cíle a stává se cílem sama sobě. Cíl je „obsahem“ každé funkce, určuje její kvalitu a dává jí zpravidla jméno: funkce hospodářská, politická, poznávací atp. Estetická funkce nemá takového obsahu a je v tomto smyslu neobsahová, formální. Je dialektickým popřením funkčnosti vůbec. To jí však nevadí, aby vcházela v dialektické vztahy k ostatním funkcím, vytvářejíc s nimi syntézy; právě proto, že nemá vlastní kvality, přijímá velmi snadno kvalitu funkcí jiných, které doprovází. Tak je tomu v umění i mimo ně. V umění však je základním, „bezpříznakým“ polem antinomie, funkcí přirozenou a základní funkce estetická, mimo umění je jím některá z funkcí mimoestetických. Neznamená to daleko, že by v umění musila být estetická funkce funkcí převládající, ani že by naopak nemohla nikdy převládnout v oblasti produkce mimoumělecké. Případ, že v oblasti umění převládne některá z funkcí mimoestetických, je dokonce velmi častý — pokud však je umělecké dílo vnímáno jako právě výtvar umělecké, je konečná syntéza funkcí zabarvena funkcí estetickou do té míry, že se i převládající mimoestetická funkce jeví jako fakt estetický, jako činitel umělecké výstavby díla. V oblasti mimoumělecké naopak, kde „bezpříznakou“ je některá z funkcí mimoestetických, nabyvá i estetická funkce nutně zbarvení „praktického“, vstupuje do přímé služby onoho účelu, ke kterému převládající funkce věci nebo činnosti směřuje. Tak např. funkce zobrazovací (sdělovací) v obraze, který je míněn jako umělecké dílo, určuje — způsobem a stupněm svého uplatnění — do velmi značné míry uměleckou výstavbu obrazu; vstoupí tak do uměleckého díla jako jeho podstatná součást a podrží svou platnost i tehdy, nemůže-li se uplatnit v svém praktickém dosahu (obraz krajiny nám docela neznámé atp.). Naopak zase estetická funkce v obraze sdělovacím, jehož určení je mimoumělecké — např. v ilustraci k vědecké příručce —, dojde-li uplatnění, může se uplatnit jen jako prostředek posilující sdělení v obraze obsažené; kdyby převládla, změnila by se sdělující ilustrace v dílo umělecké.

Zkoumání funkcí umění je teprve v počátcích. Nejdůležitějšího promyšlení došla otázka funkcí dosud v architektuře, kde otázka účelu stavby je krajně naléhavá. V teorii architektury pak bylo opětovně vysloveno i prokázáno tvrzení, že umělecký tvar, který zdánlivě vzniká jako plod esteticky zaměřené tvořivosti, rodí se ve skutečnosti z přízpůsobení výtvaru podmínkám a podnětům mimoestetickým, přírodním nebo společenským, jinými slovy, že právě mimoestetickým funkcím připadá nesmírně závažná úloha při vývoji uměleckého tvaru. Tím, že je umění, zdánlivě proti své přirozenosti, stále nuceno zasahovat prakticky do životního procesu, obnovuje svou estetickou výstavbu. Vztah umění ke hmotné skutečnosti i ke společenskému dění objevuje se tedy ve světle funkcí v celé své rozmanitosti a intimitě. Nauka o funkcích, vedle nauky o sémantice umění, je schopna vytvořit organické spojení mezi tzv. sociologií umění a zkoumáním umělecké výstavby, oblastmi, které dosud projevovaly — ke škodě věci — spíše sklon ke vzájemné izolaci.

Pokusili jsme se v krátkosti načrtnout přehled a výklad některých nejzákladnějších pojmů československé teorie umění. Výklady, zdánlivě abstraktní, opírají se ze značné části o zcela konkrétní zkoumání. Nejsou nijak dogmatické — kde by se to snad v naší

krátké studii mohlo zdáti, šlo by jen o klamný dojem, vyvolaný resumujícím rázem formulací. Každá nová práce s konkrétním materiálem pozměňuje tyto obecné principy, zpřesňuje je a koriguje omyly. Od českého herbartismu k dnešnímu strukturnímu pojetí teorie umění vede dlouhá cesta, plná změn, z nichž nejrozhodnější v posledních dvou desetiletích bylo setkání s dialektickou logikou a setkání s marxistickými předpoklady teorie umění.

Myśl współczesna, 1947.
Česky knižně v Kapitolách z české poetiky I,
2. vyd., Praha 1948, str. 29—40.

Umění je odvětví lidské tvorby vyznačující se převahou funkce estetické. Jako každá lidská tvorba má i umělecký výkon dvě složky: činnost a výtvor. Činností jeví se umění netoliko ze stanoviska původcova (vyskytl se dokonce častěji názor, že hlavní účel uměleckého díla je splnění jeho vznikáním), ale i ze stanoviska vnímatelova, zejména při vnímání aktivním, při kterém se dílo stává „produktivní mocí a učí nás dobírat se jistým způsobem zřetelného a určitého pojetí jsoucna“ (C. Fiedler); ostatně ani sám akt vnímání uměleckého díla není nikdy okamžitý, nýbrž probíhá v čase, a dokonce ve fázích, a to i při uměních výtvarných, jak ukázalo experimentální zkoumání — má tedy i tenkrát akt povahu činnosti. Činnost i výtvor jsou v umění vždy přítomny zároveň; jejich poměr je ovšem různý, tak např. v tanci a umění mimickém je činnost již výtvořem, jindy je výtvor, trvale uchovaný záznamem, vždy znovu realizován činností (hudba), jindy konečně je výtvor předkládán vnímateli jako hotový a činnost, kterou vznikl, je za dílem toliko uhadována (výtvarné umění, básnictví); i v tomto případě však může být vztah mezi činností a výtvořem živě pocítován a tvořit součást účinu, tak je tomu např. při výtvarném nebo básnickém náčrtu, při básnické (i hudební) improvizaci atp. Ve skutečnosti jsou vztahy mezi činností a výtvořem v umění ještě složitější než možno schematicky naznačit. Převaha estetické funkce činí z věci nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak, vyvázaný z jednoznačné souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje (původce a vnímatel uměleckého díla). Čistý estetický znak, kterým je umělecké dílo, nemá ani tehdy, sděluje-li, platnost sdělení; naznačuje-li možnost praktického užití (jako nástroj nějaké činnosti atp.), není k tomu, aby toto zdánlivé určení vykonával; jeví-li se výrazem duševního stavu (jako např. lyrická báseň), nevyjadřuje jej se závazností dokumentární atd. Pozornost je při estetickém znaku soustředěna k vnitřní výstavbě znaku samého, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakých k svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svébytný, ba samoučelný. Převaha estetické funkce v umění je však zvláštního druhu. Estetická funkce sama o sobě nestačí totiž k tomu, aby znak, který vytvoří, nadala i plným smyslem — v tom je jí na závalu právě nedostatek zaměření na vnější cíl, neboť právě toto zaměření uvádí jiné, mimoestetické funkce ve vztah k určitým oblastem nebo stránkám skutečnosti, jež se do funkcí samých promítají jako jejich „obsah“: tak např. funkce hospodářská má svým „obsahem“ oblast jevů hospodářských, sociální a politická funkce jisté stránky společenského soužití. I do estetického znaku, kterým je umělecké dílo, vnášejí proto konkrétní obsah mimoestetické funkce, uvádějíce jejich přímou souvislost se skutečnostmi, které jsou mimo něj. Rozdíl mezi uměleckým dílem a jinými lidskými výtvoři po stránce funkční je však ten, že při mimoestetických činnostech a jejich výtvořech je funkční zaměření co možná jednoznačné: úkon i věc, která jím vzniká, jsou „nejúčelnější“, jsou-li co nejlépe přizpůsobeny cíli, kterému slouží; při uměleckém díle je tomu však jinak: tam převaha estetické funkce brání tomu, aby kterákoli z funkcí ostatních mohla doopravdy převládnout a přizpůsobit ustrojení věci, tj. uměleckého díla, jednoznačnému směřování k jedinému cíli. Estetická funkce pak sama není s to pro svou „formálnost“ (tj. pro nedostatek vnějšího cíle a plynoucí z něho nedostatek obsahu), aby zastínila kteroukoli z funkcí ostatních, tím méně pak celý jejich

soubor. Její převaha záleží jen v tom, že funkcím mimoestetickým tvoří protiváhu, nedovolí žádné z nich potlačit ostatní, ale organizuje jejich vzájemné vztahy a napětí, aby zřetelně vynikla mnohost funkcí soustředěných na jediné věci, tj. v daném případě na uměleckém díle.

Umění, neopírajíc se naplno o žádnou z funkcí kromě estetické, která však je „průhledná“, odhaluje vždy nově zásadní mnohofunkčnost vztahu mezi člověkem a skutečností, a tím i nevyčerpatelné bohatství možností, které skutečnost nabízí lidskému jednání, vnímání i poznávání. V tom je protiklad umění k lidské tvorbě ostatní, jež sice slouží nezbytným potřebám existenčním, ale zároveň ochuzuje v každém jednotlivém případě člověka o všechny možnosti jednání, vnímání a poznávání, které jsou ve vztahu mezi člověkem a skutečností potenciálně obsaženy, ale jež jsou nezářadující ze stanoviska daného konkrétního cíle. Je tedy oprávnění umění vzhledem k ostatním lidským činnostem dáno právě tím, že umění nesměruje k žádnému jednoznačnému cíli: jeho úkolem po stránce funkční je uvolňovat lidskou schopnost objevitelskou od schematizujícího vlivu, kterým ji spoutává životní praxe, uvědomovat vždy znovu člověka o tom, že množství činných postojů, které může ke skutečnosti zaujmout, je stejně nevyčerpatelné jako mnohostrannost skutečnosti, kterou rovněž zastírá člověku ustrnulá hierarchie jednoznačně zaměřených funkcí. To však platí v plném rozsahu jen o uměleckém díle vůbec a také jen o umění jako vývojovém proudu neustále plynoucím. Umělecké dílo jediné nebo umění jediného období neukazují ovšem ani přibližně celé bohatství funkčních vztahů mezi člověkem jako subjektem a skutečností jako objektem; i v tomto omezení je však umění zásadně mnohofunkční a orientuje svého vnímatele k jiné sestavě funkcí, než na jakou je zvyklý; vede jej k jinému, dosud nevyužitému způsobu nazírání na skutečnost a k jinému, dosud nebývalému zacházení s ní — odtud anticipační schopnost umění vzhledem k životní praxi i k vědě. I v uměleckém díle však nutno předpokládat — jako protiklad k estetické samoučelnosti — potenciální směřování k jednoznačné účelnosti; projeví-li se toto směřování i objektivně ve výstavbě díla, uplatní se v díle také sklon k přímému vztahu ke skutečnosti; uskutečnění takového vztahu však brání bytostná mnohofunkčnost umění. Převáží-li přesto tendence k funkční jednodušnosti nad mnohofunkčností, nastane nutné oslabení nebo i úplný pokles umělecké působivosti díla. Optimální ze stanoviska umění je silné polární napětí mezi mnohofunkčností a funkční jednodušností, jinými slovy, mezi převahou funkce estetické a oné z mimoestetických funkcí, která se v daném díle uplatňuje nejintenzivněji. U téhož uměleckého díla mohou se během jeho existence v postavení vedoucí funkce mimoestetické vystřídát i funkce různé — a lze dokonce předpokládat, že čím bohatší soubor funkčních variací výstavba jistého díla připouští, tím větší je pravděpodobnost jeho trvalé působivosti — srv. např. dramata Shakespearova. I tehdy však, nejde-li o „věčné“ umělecké hodnoty, jsou přesuny v sestavě funkcí během existence díla zjev běžný. Přihází se např., že dílo, které při svém vzniku fungovalo především estetiicky, vděčí za své další působení některé funkci mimoestetické, tak Hálkovy Večerní písně žily déle a intenzivněji než jeho ostatní poezie, ne však již jako fakt převážně estetický, ale pro svou funkci symbolu erotického: jako verše do památníků, jako vyznání lásky atd.; také naopak se někdy faktem převážně estetickým stává dodatečně dílo, které původně fungovalo převážně mimoesteticky, tak mnohé druhy lidové tvorby slovesné při přechodu do umělé literatury.

Hierarchie funkcí v umění je tedy proměnlivá a přesouvá se ve vývoji od etapy k etapě; pokaždé jiná z funkcí konkuruje přímo s funkcí estetickou, tak např. v básnictví je to jednou funkce zobrazovací, jindy poznávací, jindy expresivní, jindy propagační, a ta opět v různých odstínech, jako jsou tendence politická, náboženská, sociální atd.; jsou i období, kdy estetická funkce stojí v popředí sama, bez přímé konkurence s funkcí jinou, mimoestetickou, taková jsou např. období tvarových výbojů, tedy přípravná, nebo naopak období revize tvarových objevů učiněných během delšího vývojového úseku, tedy taková, kterými se uzavírá vývojová epocha a resumuje ukončený zápas o jistý umělecký problém — v obojích obdobích mívá pak umění ráz „formalistický“. V podstatě je však

umění vždy mnohofunkční a funkčně dynamické — tato vlastnost projevuje se jak v jeho celkovém vývoji, tak v existenci jednotlivých uměleckých děl. Není však řídký ani případ, kdy jisté umělecké dílo má nekolikerou funkční dominantu současně vzhledem k různým prostředím, vrstvám, generacím atd. svých vnímatelů: Babička B. Němcové bývá pojímána jako dílo umělecké, jako výchovný traktát, jako lidová četba, jako folkloristický dokument atd.; může se přihodit i to, že po stránce funkční má dílo jinou tvářnost pro autora než pro publikum: Bezručovy Slezské písně (viz o tom heslo Tendenci umění, Ottův slovník naučný nové doby VI, sv. 2, 1943, str. 1048—49.)

Kolísání mezi funkcí estetickou a jinými patří v některých uměních (např. v architektuře) a v některých uměleckých druzích (např. v portrétu, v historickém románu) dokonce k samé podstatě dotyčného umění nebo druhu. Toto kolísání také působí, že hranice mezi oblastí tvorby umělecké a mimoumělecké je krajně plynulá, neboť i naopak platí, že každý druh lidské tvorby je silnější nebo slabší měrou schopen estetické funkce, jejíž postavení vzhledem k ostatním funkcím dané věci zaujme v dané chvíli určité individuum. Také se některé druhy tvorby udržují na samém okraji umění, jsouc jednou za umění pokládány, jindy nikoli (např. technika osvětlovací, která bývala v XVIII. století řaděna mezi umění, později z jejich počtu zmizela, dnes se však opět mezi umění hlásí, srv. Z. Pešánek, Kinetismus, 1941); někdy se činnosti původem mimoumělecké stávají uměním natrvalo: film. Jsou i takové druhy produkce, které mají přímo za úkol prostředkovat mezi uměním a tvorbou mimouměleckou: umělecké řemeslo. Samo rozlišení umění od mimoumělecké tvorby není ostatně původu příliš dávného: jisté rozlišení zde vytvořila ovšem již doba helenistická (A. Bäumlér, Ästhetik, 1934), avšak středověk rozlišuje tvořivé činnosti jen podle toho, jsou-li jejich výtvoři rázu hmotného (artes serviles) či duchovního (artes liberales) — přitom se např. hudba ocitá mezi „artes liberales“ vedle aritmetiky a logiky, kdežto sochařství a malba mezi „artes serviles“, tedy řemesly. Teprve počínaje renesancí obnovuje se postupně rozlišení mezi uměním a ostatními lidskými činnostmi; pojem umění jako jevu, který má svůj osobitý vlastní vývoj, je pak původu ještě novějšího (Winckelmann). Jen dokonalá diferenciací funkcí v povědomí společnosti mohla vést k přesnému pojmovému rozhraní umění od tvorby mimoumělecké, avšak pro kolektiva, která tuto diferenciaci neprovedla, neexistuje pojem umění ani v době současné (tak pro prostředí tvorby folklórní, pokud taková prostředí ještě dnes existují); v umělecké praxi současné pak lze dokonce pozorovat snahy o nové intimní sepětí s činnostmi ostatními, zejména v oblasti umění výtvarných. Tvzení, že v umění estetická funkce zásadně převažuje, definuje tedy ne tak umění samo ve všech jeho podobách a proměnách, jako spíše adekvátní zaměření, s jakým k dílu přistupuje ten, kdo je chápe jako právě dílo umělecké. Toto subjektivní zaměření se však také objektivuje, a to v dějepisectví umění jako základní metodologický princip: má-li být vystižena imanentní nepřetržitost vývoje umění, udržující se přes nejrůznější vývojové přeměny a funkční přesuny, je nutno vývojové dění sledovat ze stanoviska oné z funkcí, která je pro umění nejbytostnější v tom smyslu, že je pro ně naprosto nezbytná, tedy ze stanoviska funkce estetické. Ostatní funkce nebudou tím zatlačeny do pozadí, neboť jednak nemá funkce estetická, jak již ukázáno, vlastního „obsahu“, jednak se mimoestetické funkce odrážejí i v umělecké výstavbě díla, a to tím způsobem, že viditelné přízpusobení díla ke každé z těchto funkcí je zároveň, ze stanoviska funkce estetické, uměleckým postupem (tak např. „rétoričnost“ v lyrice je zřejmě funkcí mimoestetickou, zároveň však, podmiňující jistý druh slovního výběru, větné výstavby atd., také složkou umělecké výstavby básně). Neprojevuje-li se mimoestetická funkce ve výstavbě díla viditelně, ačkoli se citelně uplatňuje při jeho vnímání (děje se to např. tehdy, získalo-li ji umělecké dílo bez záměru umělcova), pak dodává dílu *smysl* při vnímání — a zkoumání dějepisné musí s ní i tehdy počítat.

Viditelné přízpusobení uměleckého díla různým funkcím bývá leckdy pojímáno tak, že za nositele funkce estetické bývá pokládána „forma“, za nositele mimoestetických funkcí „obsah“. Přitom bývá forma ztotožňována s tvarem, obsah s tématem. To však

je nesprávné: všechny složky uměleckého díla jsou zároveň obsahem i formou již proto, že jsou v podstatě všechny nositeli významu; jsou také společně a nerozdílně nositeli funkcí *všech*. Tak např. v básnictví eufonie, vytvářející zvukosledné útvary, je prvkem tvarovým — tím však, že uvádí slova zněním podobná ve vzájemný vztah, vytváří i významové kvality, jež ve slovech samých jakožto lexikálních jednotkách obsaženy nejsou; barva v malířství je prvkem tvarovým (rozložení barevných skvrn po ploše obrazu) — avšak zároveň i významovým (každá barevná kvalita sama o sobě je nositelem jistého významu, který od neurčitého emocionálního přízvuku může dospět téměř až ke zřetelné předmětnosti; tak modrá barva „znamená“ oblohu a vodu, hnědá prst atd., a to i tehdy, když se jimi tyto věci nezobrazují). A naopak zase je i v tématu sloučen význam s tvarem: kompozice členící téma je zároveň i činitelem tvarovým (tak v básnickém díle obstarává kompozice proporcionálnost celku, v díle malířském rozvržení plochy atd.), i významovým (odstínuje významovou závažnost jednotlivých úseků díla, působí tím na celkový jeho smysl). Téma samo není ovšem význam jen neurčitý, nýbrž má povahu *sdělení* v díle obsaženého; je to tedy význam s jednoznačným věcným vztahem. Ježto pak sdělení ukazuje ke skutečnosti, která je vně díla, jeví se na tématu mimoestetické funkce nejzřetelněji. Těsná souvztažnost všech složek díla však působí, že nejen každá proměna tématu se obráží ve složkách ostatních, ale že i každá proměna složek ostatních se obráží v tématu — každý přesun v mimoestetických funkcích uvádí tedy v pohyb *celou* výstavbu díla. Z druhé strany může opět i tvar být přímým nositelem mimoestetických funkcí, tak např. tehdy, když některý postup je psychologickou asociací spjat s jistým jevem mimo umění, např. s jistou společenskou vrstvou (jako součást její umělecké tradice), s jistou ideologií (jako součást její symboliky) atp. Je tedy nositelem funkcí dílo jako celek; z druhé strany pak se ani funkce neuplatňují vůči dílu jednotlivě, nýbrž rovněž v nedílném sepětí. Existují dokonce, i v dobách vyjádřené diference funkce, splynuliny funkcí mimoestetických s estetickou, působící dojmem dokonale jednotných funkčních aspektů: bývají označovány tradičním pojmenováním jako „estetické kategorie“ (tragično, komično, vznešeno atd.). Rozlišení funkcí, jak bylo podniknuto v předcházejícím rozboru, je tedy možné jen při vědeckém zkoumání uměleckého díla; ze stanoviska vnímatele teoreticky nezaujatého jeví se účinnost díla jako specifická (tj. právě umělecká) *jednotná* energie, dílem vyzařovaná.

Umění je zároveň jedno i mnohé: jeho jednota je dána převahou estetického zaměření, společnou všem uměleckým projevům, mnohost pak vyplývá jednak z různosti materiálů, jednak z rozličnosti speciálních cílů jednotlivých odvětví umělecké tvorby. Tak např. rozdíl mezi básnictvím a uměními výtvarnými se zakládá na okolnosti, že básnictví má materiálem řeč, výtvarné umění pak hmoty; rozdíl mezi sochařstvím a architekturou je však méně dán materiálem — jsouť materiály těchto umění do značné míry společné — než růzností speciálních cílů: architektura dává esteticky prožívat ohraničený prostor, sochařství naopak vnější objem. Materiál je při diferenciaci umění činitelem základním: nový materiál je leckdy schopen dát základ novému umění: film. Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí, tak např. v básnictví nemůže užívat časoměrné prozódie jazyk postrádající volných, tj. na přízvuku a jiných podmínkách nezávislých délek. Přesto však se jednotlivá umění během svého vývoje velmi často snaží překročit hranice dané materiálem: děje se to vždy, když některé umění počne směřovat ke sblížení s uměním jiným: tak např. básnictví usilovalo opětovaně různými způsoby přiblížit se hudbě nebo malířství, hudba a malířství vyhledávaly naopak v různých vývojových obdobích sblížení s básnictvím atd. V takových případech dochází ke „znásilnění“ materiálu, totiž k předstírání vlastností danému materiálu nepřírodných, aniž ovšem mohou přitom být přirozené vlastnosti doopravdy potlačeny. Znásilňováním materiálu se tedy hranice mezi jednotlivými uměními spíše zdůrazňuje, než zastírá. Přes své vzájemné odlišnosti jsou však umění intenzívně spjata a vyvíjejí se nejen jednotlivě, ale i jako celek. Otázka jejich *třídění* má proto význam víc než jen teoretický: k tomu, aby byla položena, nutí vzájemné styky jednotlivých umění

ve skutečném vývoji. Na závadu je však okolnost, že ani sám počet jednotlivých umění, ani příslušnost jednotlivých oblastí tvorby k umění vůbec nejsou veličiny historicky neměnné, ba ani vždy zcela určité ze stanoviska daného dobového stavu. Záleží tu netoliko na objektivním stavu věcí, ale i na obecném konsensu o tom, co třeba za umění pokládat. Tak např. byla ve vývoji moderní architektury chvíle, kdy se architektura sama ústy těch, kdo ji vytvářeli, z umění vylučovala; o jiných druzích tvorby, např. o fotografii, by mohly v době současné po stránce její příslušnosti k umění být shledány názory různé. Již proto tedy, že počet umění je historicky proměnlivý, není možno najít obecné a trvale platné jejich třídění; platnost každého pokusu o třídění je dále omezena stanoviskem, z kterého bylo třídění podniknuto, a také jeho praktickou použitelností. Nejběžnější třídění umění jsou: 1. podle smyslu (umění zraku, sluchu atd.); 2. podle poměru prostorová, jako malířství, sochařství, architektura — umění časoprostorová, jako divadlo, film, tanec); 3. podle míry schopnosti sdělovací (umění tematická, jako básnictví, malířství — atematická, jako hudba, architektura); 4. podle hmotnosti či nehmotnosti materiálu (umění múzická, jako básnictví, a plastická, jako malířství); 5. podle samostatnosti, popř. volnosti tvoření (umění samostatně tvořící, jako básnictví, a umění reprodukční, jako recitace, popř. umění volná, jako malířství, a aplikovaná, jako umělecký průmysl). Některá třídění mají ráz stupňový, např. ono, které nejnižší staví umění s maximem složek smyslových a nejvyšše umění s maximem složek ideových, sestavující tak všechna umění v souvislou řadu od architektury k poezii. Jiná se zakládají na domněnkách o postupném vznikání umění nebo o genetických skupinách umění (takové jsou např. — v třídění Spencerově — skupiny: poezie, hudba, tanec — písmo, malířství, sochařství; o každé z těchto dvou skupin se předpokládá, že vzešla ze společného pramění). Diferenciace umění se však neomezuje jen na rozhraničení jednotlivých umění, nýbrž pokračuje i uvnitř každého z nich: každé umění je totiž rozlišeno v druhy, a rozdíl mezi pouhým druhem a samostatným uměním není zásadní — jsou např. estetikové, u kterých lyrika a epika jsou samostatná umění. Také některá ze složek jistého umění se může jevit uměním do značné míry samostatným: herectví (umění mimické) je zároveň i složkou umění divadelního, i svébytným uměním.

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

v jeho teziích a antitezích zachytil vlastní rytmus své doby. Je také vskutku příznačné, že v literaturách všech oblastí, do kterých barok svým působením hlouběji zasáhl, tvoří drama nejvýraznější kapitolu jejich historie XVI. až XVII. století.“ Tímto napětím mezi uměleckými druhy dochází dynamika daná specializací umělecké tvorby ještě posílení a obohacení.

Vedle diferenciací v jednotlivá umění a jejich druhy však existuje a působí ještě i horizontální a vertikální členění umění jako celku i jednotlivých jeho složek. Toto členění je dáno útvary, jako umění městské — venkovské, umění vysoké — periférie umění (umění „bulvární“, umění „nejskromnější“, tj. takové, jehož producenty jsou lidé bez školení nebo s nepatrným školením obecným i speciálním), umění různých současně žijících generací, umění „ženské“ (např. ženský román), umění pro děti atd. Příkladem horizontálního členění je dvojice umění městského — venkovského, příkladem členění vertikálního pak rozdělení v umění vysoké a periférii umění. Jak zřejmo již z vypočtených příkladů, které daleko nevyčerpávají možnou rozmanitost, kříží se často jednotlivé z těchto útvarů navzájem; leckdy se vyskytují dvojice protikladné, z nichž každá vyčerpává celou rozlohu umění, a ty se ovšem, vejdou-li ve vzájemný styk, nutně prostupují. Následky prostupování pak jsou vzájemná napětí mezi útvary. Tato napětí jsou ještě zvyšována vztahem mezi útvarovým rozčleněním umění a organizací společnosti; jednotlivé jmenované útvary jsou totiž poutány k určitým společenským skupinám (prostředím a vrstvám), avšak toto sepětí není nikterak jednoznačné: jedinci příslušející k jisté společenské skupině liší se často svými uměleckými zájmy, tak např. i v prostředí umění vysokého, neseného zpravidla jistou společenskou vrstvou, může být vkus jedinců rozlišen věkem, pohlavím, původem (pochází-li jedinec z jiné vrstvy, než které je příslušníkem). Vzniká tak velká pestrost (nepostrádající ovšem zákonitostí, a proto přístupná zkoumání), která přispívá ke vzájemnému prolínání jednotlivých uměleckých útvarů a ke vzájemnému jich ovlivňování; prostřednictvím pak tohoto prolínání a vzájemných vlivů spojuje se vývojové dění v umění v jednotný, přestože bohatě rozlišený proud, takže není metodologicky správné zkoumat vývoj kterékoli větve umělecké tvorby — ani ne umění vysokého, jež bývá privilegovaným předmětem uměleckého dějepiscectví — izolovaně, bez ohledu na útvary ostatní, jen zdánlivě podružné. Také není možno odkázat zkoumání těchto „podružných“ útvarů sociologii pod záminkou, že zde jde o pouhý důsledek společenské organizace: vztahy mezi jednotlivými společenskými útvary a útvary umění nejsou, jak řečeno, zdaleka jednoznačné, a k tomu dynamika, vnášená rozčleněním v útvary do vývoje umění, má i své zdůvodnění vnitřní, nezávislé na společenském dění; vzájemné křížení se útvarů vystupujících ve dvojicích. Pro obecnou i speciální teorii umění má pak zkoumání útvarů ten význam, že útvary pokládané za podružné a leckdy i z umění vylučované poskytují mnohem zřetelnější pohled na některé bytostné stránky umění než umění vysoké: tak např. zkoumání takových útvarů lyriky, jako je lidová píseň, kramářská píseň, píseň pouliční, kabaretní popěvek atd., ukazuje zřetelněji rozmanitost funkcí básnictví lyrického (a tedy i jeho sepětí se životem) než zkoumání jen lyriky vysoké, v níž funkční přesuny jsou značně přitlumeny.

Třetí konečně princip vnitřní diferenciací umění je jeho sepětí s jednotlivými národy a kraji; k těm víže se umění vznikající v jejich oblastech zejména souvislou domácí tradicí, působící na smysl i utváření každého výtvaru, který je do jejího kontextu a do její vývojové linie včleněn; významným pojítkem zevním je domácí původ těch, kdo umění daného národa nebo kraje vytvářejí, a vlastnosti tvorby z tohoto původu vyplývající; nejsou však vždy všechna tvořící individua původu domácího a účast živlu cizího může se v imanentním vývoji obrážet nejrůznějšími způsoby podle vývojové situace daného momentu, podle rázu uměleckých tendencí, kterých je cizí živel nositelem, podle kolektivnosti nebo naopak individualnosti jeho účasti atd. Kromě těchto pojítek obecných jsou ještě mezi národem nebo krajinou a jejich uměním některé svazky speciální, týkající se jen jednotlivých umění, tak např. v literatuře národní jazyk nebo krajový dialekt dodávající jazykový materiál, v architektuře nepřenositelnost výtvarů atd. Sepětí umělecké

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

Celková oblast umění má tedy vnitřní rozlišení velmi složité. Jeho složitost je o to větší, že tři vyjmenované principy členění (jednotlivá umění — útvary horizontálně a vertikálně rozložené — umělecké struktury národní a krajové) netoliko působí zároveň, ale také se navzájem prostupují. Tak např. se členění dané specializací umělecké tvorby v jednotlivá umění a umělecké druhy často kříží s členěním v útvary vertikálně rozložené: „V naší literatuře od počátku XVII. stol. do poloviny XVII. věku, kterou označujeme jako literaturu barokní... je především *drama duchovní*, které představuje produkci nejhojnější, pestřící se všemi možnými útvary od víceméně melodramatických recitací až po dosti složité a umně zkonstruované kusy divadelní. Je tu i *drama světské*, ve kterém se sice také uplatňují jisté tendence moralistní, ale které se přece jen odehrává na půdě světské a řídí se jejím rytmem a jejími zákony. *A obě tyto řady dělí se opět napříč v drama umělé* par excellence, tj. drama psané lidmi literárně vzdělanými a snažícími se naplnit jisté literární formy, a v *drama lidové*, jehož produkce nejenže předčila svou hojností produkci údobí jiných, nýbrž i rozličně určila lidovou tvorbu svého oboru v obdobích následujících.“ (Z. Kalista v úvodu k Selským čili sousedským hrám českého baroka, 1942, str. 6; slova v citátu typograficky odlišena podtržena při citování.) Vzájemné prostupování různých principů členění jeví se na tomto případě sice jen uvnitř umění jediného, avšak velmi názorně. Leč ani tímto prostupováním není složitost diferenciací umění vyčerpána: vedle tří základních principů členění, které mají platnost trvalou, existují ještě rozlišení dočasná, vyplývající z vývoje samého: umělecké směry a školy. Ty se prolínají v nejrůznějších kombinacích s principy stálými: jsou např. takové směry a školy, které štěpí v několik proudů vývoj jistého umění národního, a jsou jiné, zasahující širě oblasti mnoha národních umění zároveň nebo postupně; jsou dále umělecké směry omezené na jednotlivá umění, nebo dokonce na jednotlivé druhy uvnitř těchto umění, a jsou naopak takové, které se projevují v uměních několika; někdy klesají umělecké směry, stárnouce, z umění vysokého do útvarů nižších, ba i na nejzazší periférii, jindy naopak čerpá jistý směr umění vysokého podnět z periférie umění atd.

Třeba však dodat ještě jednoho závažného činitele, který sice sám vnitřní rozrůznění

umění nepůsobí, ale zato posiluje působivost rozrůznění daného principy výše jmenovanými. Je jím *různost vývojového tempa* v jednotlivých uměních, v jednotlivých útvarcích vertikálně a horizontálně rozložených, u jednotlivých národů atd. Tato různost působí, že v každé dané chvíli je ve vývoji umění přítomna celá řada vývojových stupňů, které ze stanoviska vývoje jediné řady (např. jediné národního umění) se jeví jako následné; vývojová sukcesivnost se takto promítá do jediné časové bodu a vývojové tempo se ze záležitosti kvantitativní stává při vzájemném působení jednotlivých vývojových řad kvalitou. Tak např. se vertikální rozčlenění umění zpravidla vyznačuje opožděním útvarů nižších proti vyšším; zapůsobí-li pak některý nižší útvar na umění vysoké, přihází se často, že prostřednictvím tohoto vlivu je vysoké umění uvedeno ve vztah s některou minulou etapou svého vlastního vývoje (tak tomu bývá např., zapůsobí-li na vysoké umění umělecká tvorba lidová, konzervující „pokleslou“ — a ovšem i přetvořenou — starší tradici umění vysokého). Vývojové opoždění není tedy daleko vždy činitel negativní, neboť v uvedeném případě se stává podněcovatelem dalšího vývoje. Zcela podobně tomu bývá i při styku umění různých národů, je-li některé z nich zpožděno ve svém vývoji. Velmi názorně ukázal to Max Dvořák na účasti italského malířství při vývojovém překonání gotického pojetí ve studii *Nové evangelium* (český překlad Pečírův v knize *Umění jako projev ducha*, 1936); tam se (na str. 25) praví: „Itálie měla nepatrnou účast... ve vytvoření gotického umění; proto by se nám mohlo jevit — z hlediska gotiky a ve století jejího mohutného vzrůstu od XI. do XIV. stol. — italské umění zakrnělé a zaostalé. Zato si však uchovali Italové... ze starověkých věcných nauk značné zbytky formální kultury, nezávislé na metafyzických ideálech, jimiž bylo na severu vše proniklé.“ Toto opoždění umožnilo pak vývojový čim Giotto, překonávající v malířství gotiku: „[Giotto] nevychází ze [středověkého] teologicko-transcendentního výkladu světa, nýbrž z přirozené souvislosti věcí, nebo jinými slovy, z přirozené objektivní zákonnosti, jak ji dává poznání světská zkušenost a smyslový názor. [Proto] Giotto stanovil jako nezbytnou normu každé malířské kompozice nejen přirozenou prostorovou základnu, nýbrž i celý výsek prostoru, v němž jsou postavy umístěny, to jest přirozenou prostorovou souvislost. Byla to *řecká* invence, pro niž byl přirozený vztah věcí základní normou obrazu vnějšího světa. Význam Giottova umění tkví v tom, že se v podstatě vrací k antickému vztahu k vnějšímu světu“ (věty porůznu vybrané ze str. 19—24 cit. studie; slovo „řecká“ podtrženo námi). Opoždění jednoho z národních umění evropského kontextu umožnilo tedy mohutný vývojový přelom všeho malířství, a to opět tím, že zjednálo spojení mezi dávno uplynulou etapou vývoje a vývojovým směřováním přítomným. Netoliko však pro vzájemné vývojové působení různých vývojových řad umění, ale i pro opožďující se řadu samou může mít zpoždění kladné vývojové důsledky: osobitý ráz básnické výstavby díla K. H. Máchy byl do značné míry dán tím, že Máchova přejímal otřelá již slohová a obrazová klišé romantismu, jimž dodával nové umělecké působivosti způsobem, jakým je spojoval v kontext (viz studii *Genetika smyslu v Máchově poezii ve sborníku Torzo a tajemství Máchova díla*, 1938). Leckdy vznikají také v národním umění, které se proti jiným opožďilo, při „dohánění“ zameškaného vývoje vynikající zjevy, které jsou vlastně syntézami několika vývojových etap; tak v české poezii básnický zjev J. Vrchlického odpovídá zároveň i romantismu, i parnasismu — odtud zčásti jeho mohutné rozpětí. I takové případy jako Máchův a Vrchlického — třebaže k nim dochází uvnitř jediné vývojové řady, a nikoli při vzájemném styku vývojových řad několika — jsou výsledkem poměrného zpoždění této řady vzhledem k ostatním řadám souběžným; také o nich tedy platí, že vývojové tempo, přicházející ve styk s rozrůzněním umění, mění se z jevu kvantitativního ve vývojovou kvalitu.

II

Jak z předchozích úvah zřejmo, je vnitřní výstavba oblasti umění jak v celku, tak v jednotlivých složkách nikoli stav, ale dění nepřetržitě se rozvíjející. Pohlížíme-li na toto dění z hlediska umění jako celku, vystoupí zřetelně především vzájemné ovlivňování, prostupování a opět rozcházení jednotlivých složek (vývojových řad), totiž umění jednotlivých, dále útvarů rozložených vertikálně a horizontálně atd. Nazíráme-li z užšího stanoviska kterékoli z vývojových řad objeví se vývojový proces jako sled proměn, při kterých vždy část výstavby dané řady (např. daného národního umění) setrvává v dosavadním stavu, udržujíc tak identitu řady, druhá část pak se přeskupuje. Soustředíme-li konečně pozornost na jediný bod, totiž na jedinou vývojovou proměnu řady jediné, jak se projevuje určitým dílem, popř. určitou skupinou děl současně vzniklých, ukáže se nám vývojová dynamika v podobě simultánní mnohonásobné motivace, která tuto proměnu působí a určuje její ráz. Tak např. motivace jednotlivých vývojových proměn novočeského básnictví nemůže být vystižena v své plnosti, nepřihlíží-li se k tomu, jak v XIX. stol. — vedle zásahů cizích literatur — působila na vývoj vlivy stále opěťovanými, pokaždé však jinou svou stránkou, poezie lidová a pololidová (např. písně kramářské), dále pak i různé druhy literární periférie, jako kabaretní popěvek (viz „mezigeneraci“ Jos. Macha a jeho básnických druhů), lidová četba (např. dobrodružný román); nutno se vyrovnat i s otázkou, jakým způsobem nejen záporně, ale i kladně zasahovalo do vývoje novočeského básnictví vývojové opožďování (srv. co výše řečeno o básnickém zjevu Vrchlického), třeba konečně pro značnou část XIX. stol. počítat s latentním vlivem tradice barokní, která sice nikdy nefungovala jako vývojový ideál, na který by bylo třeba navázat, ale — jak bylo správně řečeno (Kalista) — přešla „do masa a krve naší literatury“ jako samozřejmost. Nutno při zkoumání očekávat, že se u každého jednotlivého zjevu setká několik z těchto motivačních zároven, vedle ovšem motivace nejvnitřnější, vycházející pokaždé z vyvíjející se řady samé; takovou motivací je např. při díle Vrchlického, o němž se stala zmínka, potřeba aktualizovat veršovou intonaci, aby byla zakryta jednotvárnost pravidelně uskutečňovaného metra, ke které vývoj nutně dospěl při postupné likvidaci verše romantického.

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

Předpoklad vývojové imanence neznamená tedy přehlížení vnějších motivačních, nýbrž toliko požadavek, aby vývojová *souvislost* byla hledána uvnitř samého jevu, který se vyvíjí (v daném případě uvnitř umění), ba dokonce především uvnitř oné vývojové řady, o kterou právě jde, tedy např. uvnitř literatury, a to uvnitř té a té literatury národní atd. Vraťme se však k motivaci vnější. Které jsou její zdroje? Především je umění nesené lidskou společností a obrází v svém vývoji její osudy a jejich zvraty (vývoj sociální, politický, národní atd.). Dále je však umění jedním z odvětví lidského tvoření, a proto je v stálém vztahu k ostatním jeho oblastem: k výrobě statků hmotných (řemesla, průmyslová výroba atd.) i k oblastem hodnot duchovních (filosofie, věda, náboženství, ideologie). Struktura umění je soubor norem, jehož místem je kolektivní povědomí — odtud styky umění s jinými normovými systémy, např. se systémem jazykovým, etickým,

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

Vývoj umění se tedy děje ze stálých vzájemných styků s jinými obory lidského života a lidské působnosti; tyto styky uplatňují se v něm, jak již řečeno, jako vnější popudy. Ty zasahují do vývoje umění dvojným způsobem, buď *nepřímo*, jako nositelé vývojových popudů vnitřních, nebo *bezprostředně*; vnější vývojové zásahy nejsou tedy od vnitřních popudů, od vývojové imanence, odděleny zřetelnou hranicí, nýbrž prolínají se s nimi částečně. V prvním případě, když se totiž heteronomní (vnější) zásah s vývojovou imanencí prolíná, dodává vnější zásah pouhou iniciativu, kdežto *kvalitativní* stránka vývojového přesunu, který z takového popudu vychází, zůstává vnitřní záležitostí umění samého. Děje se tak např. tehdy, dostane-li se pozvolným společenským vývojem nebo nepředvídaným zvratem do popředí vrstva dosud podřízená, která však má vlastní uměleckou tradici: tato tradice zaujme místo dosavadního umění oficiálního, které vytlačí z vedoucího postavení, popříp. splyne s ním ve vývojovou syntézu; z vnějšího popudu vzejde tak imanentní pohyb, kterým se přeskupí vertikální členění daného umění. Bezprostřední působení zevního popudu nastane např. tehdy, jestliže jisté pojmání skutečnosti, vzešlé z vědeckého zkoumání, dá podnět k proměně noetické báze struktury umění, a tím i k jejímu přeskupení; jiný případ bezprostředního vnějšího zásahu nastává např. tehdy, když umělecké tvorbě jsou ukládány normy vzešlé z oblasti jiné, např. ve středověku normy původu náboženského. I takové bezprostřední vnější zásahy se však aspoň dodatečně, vzhledem k dalšímu vývoji umění, předpřipravují ve vnitřní vývojové podněty: tak např. mimoumělecké normy, vstupující do umění, stávají se složkami jeho vnitřních vývojových protikladů a slučují se tak s imanentními tendencemi jeho vývoje v syntézu, které dále působí na vývoj jako síly již čistě imanentní. Každý výsledek vnějšího zásahu je takto *resorbován* dynamikou imanentního vývoje; lze dokonce leckdy pozorovat, že dokud není imanentní vývoj resorpce vnějšího zásahu schopen, zůstává i silný vnější podnět bez okamžitého účinku a dochází uplatnění teprve tehdy, když imanentní vývoj nabude možnosti jeho resorpce; příkladem může být známý zjev, že prvokřesťanské umění pokračovalo po jistou dobu v nezměněné tradici umění antického. To vše platí ovšem jenom potud, pokud vnější zásah nepřetrhne souvislost imanentní vývojové linie umění; teprve pak se jeho působení projeví jako mechanicky jednoznačný následek vnější příčiny. Ve všech ostatních případech, totiž v takových, kdy k *úplnému* přerušení imanentní vývojové linie nedojde, přiřazuje se vnější zásah jako rovnocenná (tedy nikoli zásadně nadřazená) energetická složka k působení vnitřních vývojových tendencí struktury umě-

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

Zde je bod, v kterém do vývoje struktury zasahuje *individuum*, neboť *individuum* je tohoto rozhodování subjektem. V této příčině netvoří výjimku žádný druh uměleckého tvoření, ani tzv. kolektivní tvorba lidová. Její „kolektivnost“ nezáleží v tom, že by akt tvoření byl hromadný, ale v tom, že individuální výtvar (nebo obměna výtvaru) nabývá trvalé existence jen kolektivním přijetím (sankcí); nedostane-li se mu tohoto spontánního přijetí, zapadne beze stopy; jsou v prostředích kolektivní tvorby také jedinci, o kterých jejich okolí ví, že vynikají v tom či onom oboru tvoření (vynikající skladatelé písní atp.). Také rozdíl mezi *individuem* tvořícím a vnímajícím není po stránce působení na vývoj umělecké struktury nepřeklenutelný: najdou se např. v některých obdobích vývoje a zvláště v některých uměních (např. v architektuře) dosti hojně případy, kdy objednavatel měl závažnou účast na záměru díla i jeho provedení. Na *individuu* záleží, jak řečeno, do značné míry způsob hierarchizace vývojových podnětů vnitřních i zevních, které prostřednictvím jistého díla nebo skupiny děl působí na strukturu umění. Úkol *individua* není tedy úkol pouhého pasívního nositele vývojových impulsů vnitřních a vnějších: hierarchizací podnětů, které jistá osobnost do umění vnáší, vzniká nová kvalita, která je přínosem jedinečného tvořivého rozhodnutí jedinečného *individua* („rozhodnutí“ ovšem může být stejně vědomé jako podvědomé). Záleží tedy při vývoji umění, třebaže řízeném imanentní zákonitostí, nesmírně mnoho na tom, že právě v dané chvíli zapůsobilo na vývoj jisté a ne jiné *individuum*, i když repertoár vývojových impulsů, které svým činem syntetizovalo, existoval nezávisle na něm, a byl dokonce v svém úhrnu předchozím vývojem umění i vnějšími příčinami z valné části předzjednan. Lze proto předpokládat, že závažné vývojové přelomy, aspoň takové, které jsou zjevně spjaty s velkou osobností (např. v dějinách české poezie Máchy, v dějinách české hudby Smetana), jsou z valné části zásluhou této osobnosti a mohly také nenastat, nebo aspoň degenerovat, kdyby v dané chvíli nebyla bývala po ruce. Ovšem i naopak lze předpokládat, že ani silná osobnost nenajde možnost zásahu do vývoje, není-li v dané situaci objektivní potřeba vývojového zásahu odpovídajícího struktuře jejich dispozic. Vliv osobnosti na vývoj umění se však neomezuje jen na hierarchii vývojových impulsů, nýbrž zasahuje — ovšem opět jen zčásti — i sám jejich výběr. Tak např. zapůsobí-li na vývoj umění jistá krajová tradice umělecká nebo jistý periferní útvar umění, stane se to zpravidla zásluhou *individua*, které s touto tradicí nebo s tímto útvarem srostlo v svém rodném prostředí. Zdánlivě je v takovém případě *individuum* pouhým pasívním nositelem vývojového impulsu, s kterým se dostalo do styku nezáměrně, leč třeba uvážit, že jednak jde v každé konkrétní situaci o nositele určeného jedinečného souběhu okolností, a tedy jediné možného (totiž nejen o člověka určitého původu, ale také o umělce těch a těch vlastností odpovídajících současným vývojovým potřebám umění), jednak mohla znalost jisté umělecké tradice krajové nebo periferní sama o sobě také zůstat nevyužita; vývojový impuls učinilo z ní nepodmíněné usilování *individua* zapůsobit na vývoj umělecké struktury. Vliv jedincův na vývoj umění je tedy podstatný i bytostně nutný; dnešní nazírání však — třebaže nepokládá umělovcovu osobnost a dílo za pouhý

pasivní produkt objektivních příčin — nezdůrazňuje také jednostranně jejich nepředurčenost. Předurčenost a nepředurčenost jsou dva stejně nutné a vždy působící póly, které při každém jedincově zásahu do struktury umění docházejí vždy nového vyrovnání. Jejich vzájemný vztah nerovná se také protikladu mezi náhodou a zákonitostí, neboť nehledě k tomu, že pojem náhody ve vývoji má platnost relativní (co se jeví náhodou ze stanoviska struktury umění, může být zákonitým důsledkem vývoje struktury řádu vyššího, kultury v širokém slova smyslu), představuje umělcova osobnost vždy, a to právě prostřednictvím své jedinečnosti i člověka vůbec, jeho základní ustrojení fyzické a psychické. Právě totiž ony složky tvoření, které svou individuálností a z ní plynoucí jedinečností jsou vyňaty z historické podmíněnosti, kotví nutně v obecné podstatě lidství, které setrvává beze změny, jsouc mimo dosah vlivů určujících vývojové aspekty kultury v celku i v jednotlivých odvětvích. Prostřednictvím zásahů osobnosti navazuje se tedy vždy znovu styk mezi člověkem vůbec a uměním.

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

Zásah individua do vývoje umění děje se prostřednictvím *díla*. Jen tímto „hmotným“ (tj. smysly vnímatelným) prostředkem může být působeno na nehmotnou strukturu, jež existuje a vyvíjí se v kolektivním povědomí. Co však dílo je? Pohlížíme-li na ně ze stanoviska vývoje struktury umění, jeví se nám jako pouhá realizace jistého vývojového momentu struktury. Proto také v prostředích, kde spočívá větší důraz na strukturu, majetku obecném, než na jedinci a jeho tvorbě, je leckdy ohraničení díla jako jedinečného a jednorázového výtvaru vůči dílům jiným téměř nezatelné; tak v lidové písni se dějí proměny, i podstatné, od reprodukce k reprodukci, celé sloky atp. přecházejí z písně do písně jiné, takže bývá těžko rozlišit pouhé varianty od samostatných písní; v lidovém umění výtvarném pak nejsou výjimkou výtvarky zcela příležitostné, tak ornamenty kreslené mýdlem na skle nebo vysypávané pískem na podlaze, které v své pomíjivosti jsou názornými příklady podřízenosti individuálních realizací strukturu, sice nehmotné, ale zato nadindividuálně platné (viz Melnikové-Papouškové Putování za lidovým uměním). Podobně nahodilými jeví se nám umělecká díla, pohlížíme-li na

ně v souvislosti s díly jinými, vzešlymi ze stejného dobového, popř. i místního kontextu: zdají se nám v takovém případě pouhými víceméně výraznými zástupci jistých typů (např. jistého uměleckého směru, jisté umělecké školy, jisté tradice krajové atp.); tento způsob pojmání lze názorně ilustrovat např. na středověkých skulpturách, podávajících ustálené, a tedy na individuálním výběru nezávislé téma tradičním způsobem (typ „krásné madony“ atp.); tento případ a jemu podobné jsou však jen nápadné projevy typizující tendence, která je přítomna a působí, byť často skrytě, při umělecké produkci každé. Jejím působením seskupují se díla také v umělecké druhy. Zcela jinou tvářnost, odlišnou od obou předchozích, ukáže nám však umělecké dílo, pohlédneme-li na ně ze stanoviska jeho vlastního určení, jako na soběstačný estetický znak, určený k tomu, aby vnímateli zprostředkoval jistý způsob pojmání a prožívání skutečnosti, jehož výrazem jej učinil autor. Uplatní se pojednou jedinečnost díla: ve chvíli vnímání vytlačí dílo ze zorného pole vnímatelova zájmu vše, co je mimo ně, a objeví se jako všeobecně platná, úplně vyčerpávající interpretace skutečnosti vůbec, pojatá z určitého bodu, jiným nezaměnitelného. To, co takto na vnímatele zapůsobí, není však „hmotné“ dílo, ale nehmotný estetický objekt, vzniklý ve vědomí vnímatelově promítnutím „hmotného“ díla na pozadí soudobého vývojového stavu struktury umění: shody díla s tímto stavem i odchylky od něho jsou vnímatelem pocítovány jako charakteristické pro jedinečnost díla. Změní-li se vývojový stav struktury, na jejímž pozadí je dílo vnímáno, změní se tím i estetický objekt: totéž „hmotné“ dílo, přežije-li vrstevníky svého původce, vystřídá během dalšího působení celou řadu estetických objektů. Může jich však mít již i v době svého vzniku několik zároveň, přichází-li do styku s vnímateli z různých generací, z různých společenských prostředí atd. Střída estetických objektů téhož díla prostředkuje tedy mezi statickým utkvěním díla jako jedinečného výtvaru a nekonečnou proměnlivostí struktury umění. Vědomí o mnohosti estetických objektů s dílem spjatých je však již důsledkem a symptomem teoretického postoje k umění. Vnímání a prožívání spontánní pojmání i estetický objekt s dílem dočasně spojený jako veličinu neproměnnou; dílo jeví se mu jedinečným, trvale a bez proměny platným znakem, zahrnujícím v svém významu veškerou skutečnost. Znakem, do kterého může být promítnuta a v něm dojit sjednocení kterákoli lidská osobnost, původcova stejně jako kohokoli z vnímatelů; odtud požadavek neomezeného uznání pro „věčné“ hodnoty v umění. Ve chvíli, kdy je adekvátně vnímáno, vyčerpává tedy jediné dílo právě svou jedinečností pro vnímatele celý rozsah i obsah pojmu „umění“.

Ottův slovník naučný nové doby VI, sv. 2,
Praha 1943.
Tisková širší verze z rukopisu.

Básnické dílo obsahuje množství nejrozličnějších hodnot. Žádná z nich však není pro básnické dílo jakožto projev umělecký nezbytná kromě hodnoty estetické. I všechny ostatní druhy hodnot mohou ovšem být v básnickém díle obsaženy, stejně jako v jakémkoli jiném jazykovém projevu; jsou to např. hodnoty existence (skutečnost nebo neskutečnost faktů), intelektuální (správnost či nesprávnost, původnost či nepůvodnost myšlenek), etické, sociální, náboženské atd. Přesně rozlišující výčet a utřídění hodnot, možných v básnictví, není úkolem této studie. Jde toliko o poměr mezi hodnotou estetickou, jakožto jedinou nutnou a dominující, i všemi hodnotami ostatními.

Poněvadž společný znak všech těchto ostatních hodnot je v uměleckém díle jejich rozdílnost od hodnoty estetické, nazveme je úhrnně *hodnotami mimoestetickými*. Básnické dílo může být pojímáno a posuzováno ze stanoviska kterékoli z hodnot v něm obsažených. Je možno položit otázku, jsou-li události v díle vyprávěné pravdivé či nepravdivé, jsou-li city básní vyjádřené opravdové či předstírané, jsou-li myšlenky v díle obsažené správné či nesprávné, původní či nepůvodní, zda mravní názor dílem ztělesněný se s naším vlastním shoduje či neshoduje. Jediný způsob hodnocení odpovídá však *umělecké* povaze básnického díla: je to hodnocení estetické, v daném případě jediné adekvátní. Ve skutečnosti je ovšem otázka adekvátního hodnocení značně složitá: nastává totiž leckdy kolísání mezi dvojím hodnocením díla, estetickým a mimoestetickým, podmíněné vlastnostmi díla samého. Tak např. charakteristickým znakem biografie nebo také historického románu jako básnických druhů je kolísání mezi hodnocením existenciálním (pravdivost — nepravdivost) a estetickým; obdobným druhem v malířství je portrét. Také mohou během vývoje básnictví nastat období silného příklonu k mimoestetickému hodnocení, a to v různých esteticky „nejčistších“, např. v lyrice. Je konečně třeba vzpomenout i různosti čtenářských typů, z nichž některé jsou svým psychologickým založením přístupny spíše některé z hodnot mimoestetických než hodnotě estetické a v tomto smyslu každé básnické dílo pojímají. Tím vším však zůstává nedotčen *noetický* požadavek nadřazenosti estetické hodnoty nad ostatními, jímž je *teoreticky* vymezena hranice mezi dílem básnickým a jazykovým projevem sdělovacím.

Je-li tedy estetická hodnota při adekvátním vnímání díla hodnotám ostatním nadřazená, je zřejmo, že tyto hodnoty jsou — jakožto hodnoty *samostatné* — bez vlivu na hodnocení básnického díla jako uměleckého. Při takovém hodnocení je např. lhostejné, jsou-li fakty v díle podané pravdivé či nikoli, myšlenky správné či nesprávné atd. Mohlo by dokonce vzniknout domněnka, že mimoestetické hodnoty jsou úplně mimo zorné pole toho, kdo vnímá a hodnotí básnické dílo jako dílo umělecké. Ale není tomu tak, mimoestetické hodnoty se uplatňují i v takovém případě, ovšem ne samostatně, tak, aby působily na citový a volní poměr vnímatele k dílu, nýbrž jako složky estetické výstavby. Tak např. může být hodnota mravní nebo sociální jedním z prostředků udávajících vzájemné vztahy osob a odstupňování jejich důležitosti v epickém díle (srv. známý protiklad reka dobrého a zlého). Také může mimoestetická hodnota v epickém díle být kvásem dějového rozvoje, např. v dílech, kde „dobro vítězí“. V lyrické básni bývá mimoestetickou hodnotou (vedle jiných prostředků) udán tón citového zabarvení díla. Rozdíly a protiklady mimoestetických hodnot mohou být do značné míry podkladem kom-

pozičního půdorysu zejména v lyrické básni. Ironie, zakládající se na protikladu mezi hodnocením skutečným, které se nepřímo vyrozumívá, a hodnocením předstíraným, které je vysloveno přímo, může se stát důležitým činitelem v estetické struktuře díla. I sama nepřítomnost některého druhu mimoestetických hodnot, je-li na ni nápadně upozorněno, může se stát činitelem umělecké výstavby; tak např. jeden z podstatných znaků jistého odvětví realismu v XIX. století je potlačení mravního hodnocení vyvážené důrazem kladeným na hodnoty existenciální. Hodnocení mravní je tu zastíráno tím způsobem, že se fakty podávají bez přímého schvalování nebo odsuzování, ale jsou tak sestaveny, aby z nich hodnocení nepřímo vyplývalo; etické hodnocení, nevyslovené v díle, se tak promítá mimo ně, do mysli čtenářovy; čtenář má iluzi, že nejza nikým řízen, hodnotí bezprostředně samu skutečnost. Souběžně vyzdvižením hodnot existenciálních se v realistických románech děje tak, že je podtrhováno „pravdivý“ ráz vypravovaných dějů (oslabením záměrné dějové výstavby) i zdůrazňována „skutečnost“ v popisech (nahodilostí a neorganizovaností scénického rámce).

Důležitost mimoestetických hodnot pro výstavbu básnického díla je tedy značná. Přesto však snadno uniká pozornosti, dokud se stupnice mimoestetických hodnot v básnictví kryje se stupnicí týchž hodnot běžnou čtenářstvu ze životní praxe. V takovém případě může totiž rozložení a odstupňování hodnot v díle vždy být vykládáno jako podmíněné sociální skutečností, a nikoli výstavbou díla. Zajímavé odhalení strukturální závažnosti mimoestetických hodnot nastane však při opětovném oživení díla staršího, jestliže se stupnice mimoestetických hodnot prakticky platná pro čtenáře od dob vytvoření díla citelně pošinula. Pak se např. přihodí, že se jisté seskupení postav románu, vybudované na základě mravních nebo sociálních hodnot v díle obsažených a zapadající do celkové výstavby díla, octne v rozporu s mravním nebo společenským hodnocením platným pro čtenáře. A tak táž postava, která pro jisté mravní vlastnosti je v díle samém hodnocena jako sympatická, může se ze stanoviska změněného prakticky platného hodnocení jevit jako nesympatická; sociální odstupňování osob v básnickém díle může odporovat novému společenskému hodnocení. V jiném případě zase mravní idea, ke které děj podle záměru básníkovy směřuje jako ke konečnému vyrovnání, může se novému pojmání jevit naopak jako zdůraznění rozporů. Mimoestetické hodnoty, obsažené v díle, se ve všech těchto případech objeví úplně odděleny od hodnot řídicích životní praxi a uplatní se toliko jako činitelé estetické výstavby díla.

Dosud jsme si všímali jen vztahu mimoestetických hodnot daných v díle k jeho celkové výstavbě. Avšak již úvaha o odhalení strukturální závažnosti mimoestetických hodnot při oživení díla staršího naznačila, že ani stupnice hodnot prakticky platná pro čtenáře a existující tedy mimo dílo není bez významu pro způsob, jakým pojmáme jeho vnitřní výstavbu. Vztah mezi hodnotami uvnitř díla a mimo ně existuje ovšem vždy. Zůstává však skryt a bez vlivu na strukturu, dokud se obojí stupnice hodnot kryje; jakmile se objeví rozdíl mezi hodnocením daným v díle a hodnocením běžným pro čtenáře, stává se tento vztah činitelem umělecké výstavby. V některých básnických dílech bývá záměrně vyhrcován v přímý rozpor; tak např. tzv. umělecký idealismus staví jistou, např. mravní hodnotu v díle obsaženou v protiklad k hodnocení prakticky platnému jako hodnotu vyšší, a tedy žádoucí; jiné směry, jako dekadence nebo satanismus, kladou naopak hodnotu v praktickém životě nízkou, popřípadě zcela zápornou, na místo příslušející zpravidla hodnotě kladné a vysoké. Jsou však také případy, kdy neshoda mimoestetického hodnocení uvnitř díla a mimo ně není sice vyzývavě zdůrazňována, ale je implicitním předpokladem, na kterém je umělecká výstavba díla vybudována. Na takovém předpokladu se zakládají celé literární druhy, např. román historický, román vesnický a romány z různých speciálních prostředí vůbec. Tak např. román „vesnický“ není vypočten pro kolektivum se stejnou stupnicí hodnot, jako je stupnice obsažená v samém románě; pro vesničany (a to vesničany stejně hodnotící jako ti, o kterých je v daném díle řeč) by to nebyl román vesnický, ale román vůbec, bez bližšího určení. Už samým adjektivem „vesnický“ je vyřčen předpoklad dvojitosti stupnice mimoeste-

tických hodnot. Není snad třeba ani zvlášť zdůrazňovat, že hodnocení, kterého je užito v díle jako charakteristického pro jisté prostředí, nemusí se krýt se skutečným stavem hodnot v tomto prostředí, nýbrž může být fiktivní. Zajímavý příklad implicitní neshody hodnocení uvnitř díla a mimo ně poskytl Gobineauovy *Nouvelles asiatiques*. Především jsou tu k sobě přiřazeny povídky z různých krajů Orientu (např. Kavkaz, Persie, Afganistan), takže jsou již uvnitř samého díla navzájem konfrontovány různé způsoby nazírání na svět, a tedy i různé stupnice hodnot. Kromě toho je však v každé z jednotlivých povídek umělecky využito neshody hodnocení obsaženého v díle s hodnocením běžným pro evropského čtenáře; tak např. ve dvou scénách, jdoucích těsně za sebou, jedná táž osoba tak, že by mravní hodnocení ze stanoviska etických zásad čtenářových bylo jednou kladné, podruhé prudce záporné. Pro jednající osobu samu a pro její okolí není tu však nižádného přelomu; oba činy jsou podány jako kladné hodnoty.

Otázka mimoestetických hodnot v básnickém díle je tedy složitá; ještě složitější však se jeví, přihlédneme-li také k praktické působnosti básnictví, k jeho funkci. Funkce básnictví je jeho působení na společnost ve směru jisté hodnoty. Adekvátní funkce básnického díla jakožto projevu uměleckého je, jak již poznamenáno, funkce estetická; kromě ní však může básnictví nabýt mnohých funkcí jiných, mimoestetických, např. funkce etické, sociální, náboženské atd. Otázka mimoestetických funkcí básnictví se sice úzce stýká s otázkou mimoestetických hodnot, ale přesto nesmí s ní být zcela směřována. A to proto, že působení díla není podmíněno toliko jím samým, ale i uzpůsobením společnosti, na kterou dílo vykonává vliv, jejím sklonem k jisté oblasti hodnot i jejím způsobem hodnocení. Společnost může přikládat dílu jinou funkci, než jakou mu přisuzoval sám básník. To se děje zejména tam, kde jde o díla starší nebo cizí, vnímaná jinou společností, než pro jakou byla vytvořena, avšak přihází se to i při dílech současných a domácích. Znám je např. protest Bezručův v básních *Čtenáři veršů* a *Úspěch* proti estetickému pojmání básní Slezského čísla, které byly vypočteny na působení mimoestetické.

Mimoestetická funkce básnictví není vlastně problém poetiky, nýbrž sociologie básnictví. To však neznamená vyloučení zřetele k funkci díla při rozboru jeho umělecké výstavby, neboť již při vytváření díla může připadnout důležitá úloha představě, jakou má básník o jeho vnějším působení. Předvídaná funkce díla stává se tak činitelem jeho umělecké struktury; je dokonce možné, aby básník uzpůsobení díla k jisté vnější funkci vědomě umělecky využil. J. Tyňanov (v knize *Archaisty i novatory*, čl. *Literaturnyj fakt*) o tom praví: „Do základů výstavby díla může být pojato i jisté zaměření na způsob, jakým bude konstrukce využito; nejprostší příklad toho je zaměření na mluvené slovo v řečnickém jazyce nebo v rétorické lyrice.“

Směřování k jisté funkci, které může být dáno uvnitř díla samého a může se stát prvkem jeho výstavby, patří tedy k otázkám poetiky. Avšak ani při řešení sociologického problému působení díla na prostředí, které toto dílo přijímá, nesmějí být přehlíženy možnost a důsledky využití mimoestetických hodnot a mimoestetických funkcí ve výstavbě básnického díla. I sociologické zkoumání musí počítat s možností deformace mimoestetických hodnot hodnotou estetickou a také s tím, že zdánlivě zcela zevní způsob využití básnického díla společností může být pod vlivem jeho vnitřního uzpůsobení.

V souvislosti s funkcí básnického díla je snad záhodno zmínit se o zjevu, který se k ní těsně připíná, totiž o rozšíření básnictví ve společnosti. Jsou doby, kdy básnictví je přijímáno velkým počtem členů společnosti, kdy prolíná mnohými společenskými prostředními a vrstvami, a jsou doby jiné, kdy je omezeno jen na čtenářstvo poměrně velmi úzké. Takové kvantitativně omezené přijímání básnictví bývá někdy přičítáno básnictví samému a vykládáno jako jeho krize. Uvědomíme-li si však souvislost rozšíření básnictví s funkcí, kterou ve společnosti vykonává, vysvitne, že ani široké, ani omezené přijímání básnictví se netýká jeho vlastní umělecké podstaty, nýbrž je podmíněno větším nebo menším zdůrazněním jeho mimoestetických funkcí: vždyť ani totéž umělecké dílo nemusí mít společenské rozšíření ve všech dobách stejné. Prostředí schopné přijímat

adekvátně umělecké dílo, chápat je v jeho funkci estetické, je vždy velmi úzké. Není dáno společenskou vrstvou, nýbrž zejména vrozenými dispozicemi jedinců, ze kterých se skládá, a speciálním školením. Není ani totožné pro všechna umění v stejném bodě časovém a prostorovém (např. u téhož národa v téže době): každé umění má své vlastní publikum. Přes hranice takového speciálně vnímaného prostředí se však básnictví, stejně jako jiná umění, sotva může rozšířit, pokud jde toliko o jeho působení estetické. Každé opravdu široké rozliti některého umění je doprovázeno silným zdůrazněním některé z jeho mimoestetických funkcí. Proto nelze v případě kvantitativního zúžení čtoucího publika mluvit o krizi básnictví, nýbrž jen o přesunu v oblasti jeho funkcí: tak např. symbolismus nebyl proto horší básnictví než každé jiné, že počítal s omezeným počtem čtenářstva; ukázal to ostatně jeho vliv na další vývoj.

Všechno, co bylo řečeno v této studii, nebylo jen pozitivní zjištění stavu věcí, ale bylo i diskusí s oněmi směry literárního bádání, které vysvětlují jistý stav básnictví, popřípadě celý jeho vývoj ze stavu nebo vývoje některých hodnot v povědomí společnosti, která literaturu přijímá. Tak např. bývá chápán vývoj básnictví jako pouhý odraz vývoje hodnot intelektuálních (literární dějiny jako dějiny myšlení) nebo jako symptom vývoje hodnot sociálních (historie literatury jako dějiny společnosti) atd. Je třeba rozlišovat mezi proměnami mimoestetických hodnot v básnictví a jejich vývojem v povědomí i v životní praxi společnosti. Mimoestetické hodnoty v básnickém díle jsou vjaty do jeho umělecké výstavby a podřízeny jejím vývojovým zákonům. Shoda mezi některou skupinou mimoestetických hodnot v díle a stavem týchž hodnot v povědomí i životní praxi společnosti je sice v jistém okamžiku vývoje možná, ale není nutná ani neproměnná; v dalším vývojovém období může být vystřídána bezprostředním sblížením básnictví se zcela jinou skupinou hodnot. Požadavkem, aby zkoumání literárního vývoje vycházelo především od umělecké výstavby díla, není popírána nutnost zkoumat mimoestetické hodnoty jak uvnitř díla, tak mimo ně, ale ve vztahu k němu. Je naopak nutné, aby strukturální rozbor výstavby básnického díla počítal s mimoestetickými hodnotami jako s jejími činiteli i aby naopak sociologické zkoumání sledovalo vzájemný poměr mezi vývojem umělecké výstavby v básnictví, mimoestetické hodnoty v to počítaje, a vývojem hodnot řídicích životní praxi; toliko nesmí být mimoestetické hodnoty obsažené v díle automaticky ztotožňovány s obdobnými hodnotami platnými mimo dílo.

Jarní almanach *Kmene* — Jízdní řád literatury a poezie, Praha 1932.
Knížně přepracováno v Kapitolách z české poetiky I,
2. vyd., Praha 1948, str. 275—280.

Básník je původce jazykového projevu s převažujícím zřetelem estetickým. Podrobnější pojetí básníka a jeho úkolu mění se s dobou: věstec, hrdina, námezdný oslavovatel, odborník, výrobce, zvláštní psychologický nebo společenský typ atd. *Básníkův život a dílo* vykonávají na sebe vzájemný vliv. Působení života na dílo je někdy zjevné (např. v dílech rázu autobiografického), jindy zastřené. Sblížení života s dílem může však být i pouhým prostředkem uměleckým, bez nároků na dokumentární platnost díla; naopak zase ani při zastřeném vztahu mezi dílem a původcem nepozbývá významu otázka jejich souvztáhnosti. Dílo básnické je vzhledem k básníkovu životu vždy *znakem*, někdy přímým, častěji však obrazným; i fakty skutečně zažité, jsou-li podány tak, jak se udály, mohou v souvislosti díla nabýt zcela jiného smyslu, než jaký měly v souvislosti básníkovu života. Z života básníkova přecházejí do díla: 1. události, při kterých měl básník přímou účast, nebo fakty, které přímo vnímal (události pro běh života závažné zůstanou leckdy v díle bez ohlasu a uplatní se naopak události nepatrného životního dosahu, působící na básníka i jen podvědomě — odtud nesnadnost konfrontace díla se životem); 2. fakty, které básník znal z doslechu nebo z četby. Jde tedy o bezprostřední nebo zprostředkované zkušenosti, získané zčásti bezděky, zčásti záměrným vyhledáváním za účelem tvorby — záměrnost při vyhledávání zkušeností uplatňuje se u různých básnických směrů různým způsobem i různou měrou. Bezprostřední zkušenost je ovšem pro básníkův vztah ke skutečnosti závažnější než zprostředkovaná, ať jde o podání zpodobující nebo přetvářející nebo konečně k nepoznání obrazně přestrojující zážitek (srv. např. vzdálený odraz zážitků Máchových v jeho básnických dílech). Poměr k zažité skutečnosti nezávisí zpravidla jen na osobních sklonech básníkových, ale i na soudobém směřování literatury; mnohdy nelze ani přesně rozlišit to, co do díla vešlo ze skutečnosti, od toho, co pochází z literární tradice látkové — tak např. povídka K. Světlé Skalák obráží sice vztah mezi Světlou a Nerudou, ale první zpracování jejího tématu vyskytuje se v díle spisovatelčině již před navázáním tohoto vztahu (Líbánky koketiny) jako plod „oné vzdorné tendence společenské, která je blízka titanismu soudobých básníků byronských“ (A. Novák). Právě zkušenost zprostředkovaná četbou nebo doslechem uvádívá básníka ve styk s literární tradicí ústní (lidová slovesnost) i písemnou. Někdy bývá v díle takovýto způsob zkušenosti předstírán za účelem uměleckým: tím, že básník podává např. děj epického díla jako převzatý ze starých kronik nebo z vyprávění očitého svědka, nabývá dílo zvláštního významového odstínu. Zjistit opravdový podíl zprostředkované zkušenosti je mnohdy možné jen pramenným zkoumáním: přímý zážitek a zprostředkovaná zkušenost se mnohdy k nerozeznání prolínají: tak např. v *Povětrní K. Čapka líčí se exotická i krajinná kulturní prostředí, která básník mohl znát jen z četby, sám pramen Čapkova exotismu je však třeba hledat — podle některých autobiografických narážek sámého básníka — v přímých dojmech z dětství: exotické prostředí *Povětrně* je tedy současně i přežaté, i zažité. Nejen život na dílo má však vliv, nýbrž i dílo na život básníkův. Již úspěch nebo neúspěch díla může změnit básníkův životní běh (a tím opět další jeho tvorbu). Básnické tvoření klade jisté požadavky na způsob života: příprava „produktivní nálady“, záměrné získávání zkušeností atp. Leckdy připravuje tvorba u básníka psychologickou situaci umožňující napodobení tvorby životem: předjetí zážitku tvorbou. Básnická fikce bývá pocíťována samým básníkem jako součást životní*

skutečnosti (srv. např. básníkovu soucítění s fiktivními osobami díla, jehož jsou četné doklady) i naopak životní běh bývá leckdy básníkem pojímán jako součást básnické fikce (Jakobson, *Co je poezie, Volné směry XXX*). Proto i spisy rázu neliterárního (např. paměti), ba dokonce pouhé písemnosti mohou být svým autorem básníkem pocíťovány jako součást tvorby: V. Mrštík užil v *Pohádce máje* svých milostných dopisů za projevy románové osoby. K souvztáhnosti života s dílem řadí se i otázka *vztahu mezi básnickou tvorbou a básníkovým věkem*. Hojně pozornosti bylo již věnováno spojitosti tvorby s dětstvím (srv. např. mnohonásobné užití dětských dojmů v poezii Sv. Čecha, prokázané dokumentárně autobiografickým dílem *Druhý květ*); některé směry básnické i teoretické pokládají souvislost se zážitky z dětství za jeden ze základních příznaků poezie vůbec (surrealismus, psychoanalýza). Ani jiná období lidského věku nejsou však beze vztahu k básnickému tvoření: u některých básníků je tvorba rovnoměrně rozložena po celém průběhu života, u jiných soustředěna zcela nebo převážně do jistého životního období (mládí u Březiny a Bezruče, pozdní věk u K. M. Čapka-Choda), u třetích konečně projevuje periodicitu (u Nerudy lyrická tvořivost v mládí, pak opět v poměrně pozdním věku; známý je případ sedmiletých období v tvorbě Goethově). O souvislosti mezi tvorbou a věkem uvažováno dosud zejména po stránce psychologické a fyziologické; důležitější je však otázka strukturních rozdílů mezi jednotlivými obdobími samotné tvorby jistého básníka.

Básník není však vůči své tvorbě jen jedincem žijícím a tvořícím, ale i *osobností*, která je „společným jmenovatelem“ všech děl, jež vytvořila (Petersen). Básník a jeho dílo jsou ve vztahu vzájemné polaritě: jednou převažuje dílo nad osobností, jindy osobnost nad dílem — srv. výrok Schlegela o Lessingovi, že byl víc než všechny jeho talenty —, potřetí konečně je osobnost a dílo v rovnováze, která dává nejsilnější pocíťovat jejich vzájemné napětí (Mácha, Němcová). Označení „dílo“ může znamenat jednotlivou básníkovu knihu, ale též soubor všech jeho spisů, jejichž časové pořadí rýsuje linii básníkovu vývoje; v této vývojové souvislosti mohou jednotlivé spisy nabývat jiného smyslu a také jiné hodnoty, než jaké přísluší každému z nich samému o sobě; tak zejména bývají básníkovy prvotiny dodatečně osvětlovány i zhodnocovány spisy pozdějšími, které odpovědí, co v prvotínách bylo pouhým zárodkem. Básníkovu osobnost je k dílu ve vztahu složitým, přesto však osudově nutným: původce je za dílem pocíťován i tehdy, není-li znám. Dílo samo o sobě stačí leckdy vydat ze sebe osobnost básníkovu: srv. kroniku tzv. *Dalimila* nebo *Bezručovy Slezské písně*, dokud byl původce neznám. Této vlastnosti básnického výtvaru užito leckdy i záměrně k vytvoření básníka *fiktivního*, srv. např. Čelakovským předstíranou básničku *Žofii Jandovou*. Dílo také vždy podává jistý *obraz osobnosti* svého autora, a to jak přímými výroky, jež mohou být vztahovány k původcově osobnosti (znalosti a názory v díle vyslovované atp.), tak i celou svou výstavbou. I kdyby ovšem obraz takto získaný byl sebeúplnější, nesmí být bez dalšího ověření zaměňován s básníkem skutečným; i zde platí, že básnické dílo je znakem, nikoli nutně věrnou odličkou básníka. Ani sama jednota díla a jednota básníkovy osobnosti nejsou ve vztahu zcela jednoznačném. Právem poznamenává Šalda (O nejmladší poezii české): „Je-li báseň rozměrnější, jest v ní tolik skoků a odskoků obraznosti, že činí dojem, jako by nebyla od jednoho člověka.“ — A naopak zase přiznává Olbracht svou anonymní spolupráci při díle A. Staška *Na rozhraní*, tedy dva básníci při spolupráci na jediném díle jediného autora: „Když psal Antal Stašek *Na rozhraní*, tedy v době, kdy jsem sám ještě nic nevydával, a jednou byl nešťasten, že nemůže dokončiti nějakou partii knihy (otec byl muž velmi zaměstnaný), řekl jsem mu jinošsky drze: „Já ti to napíši.“ Trochu se na mne shora podíval, trochu se usmál. „Napiš!“ Na mém rukopise nezměnil ani slova. *Na rozhraní* vyšlo, bylo o něm referováno, ten můj příspěvek zcela malý nebyl — a z kritiků a filologů nepoznal nikdo pranic.“

Je také rozdíl mezi básníkovým vztahem *k dílu ukončenému a neukončenému*: dokud není dílo hotové, může se vždy dalšími zásahy měnit jeho výstavba i smysl v celku i v podrobnostech. Je proto neukončené dílo s autorem spjata těsněji než hotové: nářt, do-

stane-li se čtenářstvu do rukou, vyvolává snáze než hotové dílo dojem intimního vyznání básníkovy (srv. prolínání deníkových záznamů Máchových, literární náčrty). Této vlastnosti náčrtu bývá využíváno i záměrně, podává-li se hotové dílo tak, aby působilo dojem náčrtu. Dílo *hotové* stává se naproti tomu majetkem obecným, vybaveným z přímé souvislosti s autorem. Pojem „hotovosti“ je ovšem značně relativní, což je zřejmo z toho, že básníci leckdy při postupných vydáních přetvářejí a dotvářejí dílo již zveřejněné (srv. genezi Antonína Vondřejce K. M. Čapka-Choda, srostlého v románový celek z několika novel uveřejněných již předtím), jindy vzniká přepracováním z díla již hotového a vydaného dílo nové (srv. přepracování prvních knih R. Svobodové, které v jednom případě mělo za následek i změnu názvu), jindy konečně je básník vlastním dílu již do té míry cizí, že jeho uměleckou výstavbu přepracováním rozrušuje. Vztah mezi básníkem a dílem netýká se ovšem jen básníkovy osobnosti jako nerozlišeného celku, ale všech jejích jednotlivých složek i jejich vzájemného sepětí. V díle uplatňují se všechny *vrozené i získané básníkovy dispozice* (povahové rysy, schopnosti, psychologie básníka) i jejich sestava (typologie). Míra a způsob uplatnění těchto psychologických činitelů jsou ovšem závislé na soudobém stavu básnické struktury: silná osobnost přetváří sice nadosobní strukturu básnictví, která je majetkem celého kolektiva, ale toto působení je z valné části umožněno tím, že její dispozice jsou ve shodě s vývojovým směřováním básnictví v dané chvíli: žádá-li si např. toto směřování, aby úlohu vůdčí složky převzala intonace, je v té chvíli cesta otevřena zejména osobnostem, u kterých intonace je podkladem jazykového citění; ve chvíli, kdy poezie směřuje ke „snížení“ svého slovníku, je přístup k poezii usnadněn jedincům pocházejícím např. z městského lidu a důvěrně zřítým s jeho způsobem vyjadřování (Neruda).

Ani *osobitost básnického díla* není v jednoznačném poměru k básníkově osobnosti, a nelze proto bez výhrady tvrdit, že by výrazná osobitost díla byla nutným příznakem silné osobnosti a naopak: jsou období, která osobitost při tvoření zdůrazňují, při hodnocení vyžadují (romantismus, básnictví současné), jiná pak, jež ji potlačují (klasicismus). Ostatně ani sám pojem osobitosti nesetrvává bez proměn: jednou je zdůrazňována spíše původnost látková, jindy jedinečnost umělecké výstavby. Vedle osobitosti záměrné je ovšem i osobitost spontánní, daná zejména individuálními jazykovými návyky, které se mohou projevit v jakémkoli jazykovém projevu, i nebásnickém: v básnictví vystupují ovšem tím zřetelněji, mnohdy bez ohledu na to, směřuje-li básnická struktura daného období k osobitosti či nikoli. S osobitostí souvisí i otázka „vzoru“, tj. básnické osobnosti, která osobitými rysy své tvorby vykonává vliv na básníky jiné. Funkce vzoru jsou různé: jednou pohlcuje téměř úplně osobitost svých napodobitelů („epigonů“, srv. tzv. školu Vrchlického nebo napodobitele Bezručovy), jindy je naopak podnětem k formování vlastní osobnosti napodobitelů: „překonání“ vzoru (srv. např. poměr mladého Březiny k poezii Čechově). V posledně jmenovaném případě není volba vzoru pasívním přizpůsobením, ale činem: tím, že mladý básník vstupuje se svým vzorem v dialektickou polaritu (která v pozdějším vývoji může vyústit i ve zjevný odpor), získává pro svou vlastní osobnost i usměrnění dalšího vývojového pohybu i nutné sebeohraničení vyhraněnou osobností cizí; není ovšem jen vliv básníků starších na mladší, ale i naopak — nikde není v literárním dění schematičnosti. O tom píše zajímavě Šalda v Nejmladší poezii české: „Poetism působil hluboce i na básníky cizí mu svou strukturou, např. na Horu. Vezměte si jeho poslední knihu Struny ve větru, nesporně nové, místy výsostně krásy. Ten rys duchové čistoty, vnitřní světelné dalekozornosti, místy zvláštní nové monumentalitě ryze spirituální — to vše není myslitelné bez ostnu poetismu. To nebudiž Horovi řečeno na hanu. Naopak. Zpracovati vliv je vyšší než vyhnouti se mu... Až budeme mítí napsány dějiny moderní poezie české z jemnějšího a duchovnějšího hlediska, než jak se píše dnes, vysvitne např., že v básnickém vývoji Nerudově byla chvíle, kdy byl ve vlivu poezie Vrchlického, tedy básníka mladšího, než byl on, ovšem zpracovává je, jako v životě pozdního Vrchlického byl bod, kdy se ve větší hudebnosti jeho verše projevil vliv tzv. dekadentů, tedy zase lidí mladších.“

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

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

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

Třeba nyní přihlídnout ke *vztahu mezi básníkem a jednotlivými složkami díla, jazykovými i tematickými*. Jazyk je básníkoví materiálem, tedy předmětem uměleckého přetváření. Podklad přetváření jazykových prostředků básníkem je dán již okolností, že stejně jako každé mluvící individuální má básník jisté osobité jazykové návyky, které mají zdroj ve vrozených i získaných jazykových dispozicích; k získaným patří např. jazyk „rodinný“, jehož vliv na básníkův jazykový výraz se stává zřejmým, tvoří-li básnícky několik členů téže rodiny (srv. společné vlastnosti jazykového výrazu u bratří Čapků a jejich sestry H. Čapkové), dále jazyk rodného města a kraje, jazyk sociálního prostředí, v kterém básník vyrostl, popř. i oněch prostředí, s kterými se ocitl v přechodném styku atd. Na osobitý jazykový útvar takto vzniklý navazuje pak básníkovy vědomá nebo nevědomá záměrnost umělecká, řízená ovšem zčásti předchozí tradicí básnického jazyka.

Prostřednictvím básnické tvorby přechází pak nezdánlivě osobitý způsob vyjadřování básníka jakožto jedince do nadosobní tradice básnického výrazu nebo i do obecného jazykového úzu; ze stanoviska tohoto úzu jeví se básník často prostředníkem mezi spisovným jazykem a různými jazykovými útvary nespisovnými. I neúplná znalost jazyka, kterým básník píše, může se kladně uplatnit při jeho působení na jazykovou tradici básnictví nebo i na jazyk vůbec: Malorus Gogol stal se zakladatelem jazykové tradice velkoruské básnické prózy. „Neznám dobrého spisovatele, který by nebyl jazykovým tvůrcem,“ praví K. Čapek; třeba ovšem dodat, že i navzájem má národní jazyk vliv na jazykové možnosti básnickovy tvorby: pěstěný jazyk „básní za básníka“, nedostatečně pěstěný jej brzdí — může ovšem i naopak být přílišná pěstěnost jazyka básníkovy pou- tem a nedostatečná jeho vospělost popudem.

Vztah mezi básníkem a tematickou stránkou díla je podložen polaritou mezi básníkovou životní zkušeností a látkovou tradicí dané národní literatury. Básníková životní zkušenost, zakotvená v básníkově rodinném, krajovém a sociálním původu, v jeho zaměstnání atd., zabarvuje nově tradiční tematiku básnictví, popř. přináší i nový látkový okruh, nové typy postav atd.; i naopak vykonává ovšem látková tradice básnictví vliv na básníkovy životní zkušenosti vstupující do literatury, zabarvujíc je svým významovým ovzduším nebo i přetavujíc je zcela v tradiční náměty a motivy. Jiný vztah mezi básníkem a tematickou stránkou díla je dán tím, že některé motivy nebo náměty vstupují ve zvlášť důvěrný svazek s básníkovou osobností: jsou to motivy a náměty, které se u jistého básníka mnohonásobně opakují — tak např. motiv pronásledování prchajícího zločince se vyskytuje několikrát u K. Čapka (Hora v Božích mukách, Oplatkův konec v Povídkách z jedné kapsy) i u jeho bratra Josefa (Stín kapradiny) — tedy dokonce „rodinné téma“; také u Máchy sledujeme mnohonásobně se opakující motiv (motivická dvojice „kámen-kost“, motiv míhajících se světél atd.). Zdůvodnění takovéto afinity mezi básníkem a motivem bývá několikanásobné: 1. umělecké — motiv shoduje se totiž svým významovým ovzduším s povahou umělecké výstavby básníkovy díla (s volbou slov, s rytmem atp.); 2. biografické — motiv má svůj pramen v zážitku, který se hluboce vklíní do básníkovy duševního života; 3. psychologické — motiv odpovídá jistému sklonu básníkovy povahy nebo celkové struktuře básníkovy duševního života; biografický i psychologický podklad básníkovy tematiky mohou se v díle projevat i jen velmi zahaleně, popř. obrazně. Přihází se, že básník některý motiv výslovně prohlásí za svůj zážitek. Toto označení může však být i jen uměleckým postupem; také naopak bývá někdy skutečný básníkov zážitek podán jako básnická fikce — opět z důvodů uměleckých.

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

druhu i tím, že dva druhy navzájem spojí: tak byronská povídka bývá dnešní literární teorií (B. Ejchenbaum) právem pojímána jako splynutí eposu s básní lyrickou. Jindy konečně se básník stává zakladatelem druhu, nebo aspoň druhového odstínu: Arbesovo romaneto, „moralizující“ detektivní povídka K. Čapka.

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

Další skupina otázek týká se básníkovy postavení ve vývoji literatury, jakož i vzájemného vztahu mezi básnickými individualitami soudobými. Básnictví jistého národa a jistého jazyka není jen soubor děl, ale především souvislá řada nepřetržitě se vyvíjející. Jednotlivé individuum zdá se pouhým nahodilým nositelem tohoto nadosobního proudění. Při pohledu zblízka ukáže se však, že právě v individuální nepředvídanosti každé z básnických osobností má svůj zdroj vývojová dynamika literatury. Básnická osobnost, zejména silná, je průsečíkem, v kterém se srážejí a navzájem mísí síly dané jednak směřováním vyvíjející se národní literatury samé, jednak vycházející zvnějška, totiž z cizích literatur, z ostatních umění, z jiných oblastí kultury (náboženství, politika, život hospodářský atd.) i ze společenské organizace a jejího vývoje (přeskupování společenského rozvrstvení, vzájemné prolínání jednotlivých společenských prostředí atd.); výslednicí tohoto jedinečného utkání sil, ke kterému svým podílem přispívají i vrozené dispozice básníkovy, je básníkov zášah do nadosobního vývojového proudění v literatuře. V tomto smyslu je básník silou, která určuje vývoj, jsouc jím ovšem určována navzájem: výběr básnických individuí, jejich rozestavení ve vývojovém půdorysu, odstupňování jejich závažnosti, jejich vzájemné vztahy a napětí mezi nimi — to vše je do značné míry předurčováno tlakem vývojového směřování a jeho potřebami. Uplatní-li se jistá básnická osobnost podle svých přirozených vloh, je přesto možnost jejího uplatnění do značné míry dána tím, že vývoj v dané chvíli potřebuje osobnosti právě takto nadané. Jednotlivá osobnost není proto — přes svou jedinečnost — nahodilým bodem v souboru básnických osobností ostatních — předchozích, současných i následujících — nýbrž je jimi určována, určujíc je navzájem; v tomto smyslu vyznačil Šalda vývojové postavení Vrchlického tímto schématem: Vrchlický-Neruda, Vrchlický-Zeyer, Vrchlický-Březina. Dochází i k tomu, že se vývojové vztahy mezi básničky „realizují“ v podobě vzájemných osobních napětí, ba nepřátelství, srv. např. napětí mezi Čelakovským a Máchou, mezi lumírovci a ruchovci, mezi Vrchlickým a symbolisty. Obměny jsou zde ovšem rozmanité: někdy napětí, třebaže je pocítováno, nevyústuje v nepřátelství (Neruda-Hálek), jindy se omezuje na přívržence vedoucích básníků, kdežto básníci sami zůstávají jím nedotčeni (Čech-Vrchlický).

Vývojové vztahy mezi básničky mohou se projevit i opačně: sdružováním v generace, školy, skupiny kolem uměleckých časopisů atp. Sdružování je zdánlivě popřením individuální jedinečnosti; ve skutečnosti je však jejím projevem a důsledkem. Osobnosti spjaté na základě některých společných znaků zdůrazňují svou odlišnost od osobností mimo

sdužení, které těchto znaků postrádají. Uvnitř skupiny samé pak se zpravidla vzájemné individuální odlišnosti jednotlivých členů pocítují tím ostřeji, že jsou vnímány na pozadí shod: nastává tak diferenciací osobností uvnitř sdužení, která může vyústit až v jeho rozklad — postupné uvolňování soudržnosti stárnoucích básnických skupin je zjev běžný. K rozvoji básnických osobností přispívá sdužování i tak, že leckdy jeden z básníků skupiny nad ostatními převládá; jeho osobité znaky stávají se znaky sdužení celého — skupina jeví se pak jako znásobení jediné vůdčí osobnosti. I bez nadvlády jedince může však dojít k tomu, že básnická skupina působí navenek jako jediné „kollektivní“ individuum; děje se to tehdy, vyžaduje-li básnické sdužení od svých účastníků naprostou jednotu uměleckých názorů a metod (některé skupiny poválečné, zejména surrealisté).

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

Do vztahu mezi básníkem a literaturou zasahuje však nejen pestrá rozmanitost básnických individualit, ale také *vnitřní nesterjnorodost literatury samé*, totiž horizontální i vertikální členění literatury: její rozvrstvení v literaturu vysokou a periférii, obě ještě dále vnitřně rozlišené, dále pak její rozlišení v různé oblasti navzájem souřadné, jako jsou literatura městská a venkovská, písemnictví pro dospělé a pro mládež atd. V každé z těchto literárních vrstev a oblastí je jinak pojímán básníkův úkol, jinak se nazírá na jeho osobnost atd. Tak např. klade-li se v literatuře vysoké důraz na básníkovo jméno, převažuje leckdy v literatuře periferní produkt do té míry nad svým původcem, že se volba četby děje nikoli se zřetelem k autorovi, ale se zřetelem k obsahu a rázu spisu (román dobrodružný, detektivka, román milostný atp.), nebo že dokonce jméno autorovo je neznámo (odrhovačka atp.). I po jiných stránkách, např. v názoru o původnosti, najdeme různé pojímání básníkova úkolu a postavení v různých oblastech literatury. Básník bývá zřetelněji než čtenář omezen na jedinou oblast literatury; všechny hranice nejsou ovšem stejně nepřekročitelné; tak např. rozmezí literatury pro dospělé a literatury dětské je pro básníka mnohem méně strmé než hranice mezi literaturou vysokou a periférii (ač ovšem ani ta není nepřekročitelná vždy a všude, srv. Kalinův Kšaft). Poměrná řídkost působení téhož spisovatele v dvou různých literárních oblastech není však na závadu vzájemnému styku různých oblastí právě prostřednictvím básníků, kteří často přenášejí umělecké postupy i témata z oblasti, kterou znají jen pasívně, jako vnímatelé, do oblasti jiné, v které aktivně tvoří (srv. např. Hálkovo prostředkování mezi písemnictvím vysokým a písničkou pouliční, Nezvalovo mezi vysokou poezií a „verši z čítanek“).

Sepětí básníka s jistou literární oblastí dotýká se již otázka vztahu mezi básníkem a *společností*, neboť mnohé z literárních oblastí odpovídají určitým společným prostředím,

s jejichž názory a vkusem se shodují. Také básník bývá svou tvorbou spjat s určitým společenským prostředím: někdy je to ono prostředí, z kterého sám pochází, jindy opět ono, kterému svou tvorbu adresuje, pocházející sám z prostředí jiného (srv. např. autory literatury „pro lid“, autory literatury dětské nebo básníky původu nešlechtického tvořící pro šlechtu a dvůr: Corneille, Racine aj.). Básník může také být exponentem jistého prostředí vůči prostředí jiným, jeho propagátorem a obhájcem (básníci venkova, např. ruralisté, píšící pro městské lidi; básníci „proletářští“); může také svým dílem působit při sebeuvědomování samého prostředí, pro které nebo jehož jménem tvoří (srv. úlohu poezie Sládkovy při vytváření českého agrarismu; sem sluší zařadit i účast valné části českého písemnictví XIX. stol. při buzení a řízení národního uvědomění). Básník může svým dílem a pak i svou osobou nabýt platnosti představitele, ba symbolu jistého prostředí, např. národa (srv. postavení Björnsonovo v norské literatuře, Goethovo v německé, Puškinovo v ruské, Čechovo a Jiráskovo v příslušných obdobích literatury české atp.). Jsou však i případy, kdy básník projevuje odpor k jakémukoli společenskému zařazení, tak zejména počínaje koncem XIX. stol.; vzniká pak prostředí zvláštní, složené z básníků i jiných umělců, stavějící se mimo společenskou hierarchii. U některých básníků (dekadenti aj.) projevuje se v básnické tvorbě záporný vztah k soudobé společenské organizaci tím, že se dovolávali přináležitosti ke společenskému útvaru neexistujícímu, totiž minulému (např. k feudální šlechtě) nebo i zcela fiktivnímu; jde zde ovšem o básnickou autostylizaci, která však obrazně vyjadřuje odmítavé básníkovo stanovisko k soudobé společenské skutečnosti. Mimo básníkův vztah k jistému společenskému prostředí existuje i vztah k lidskému společenství vůbec; zřejmým stává se tehdy, cítil-li se básník z lidského společenství vyloučen buď nemožností dorozumění s ostatními (Mácha), nebo vědomím své převažující nad nimi (romantický splín), nebo konečně svým odporem k člověku vůbec (Swift v IV. knize Gulliverových cest); jsou také období, kdy se básník cítí a je pocítován jako nadřazený lidem ostatním (básník jako prorok, světec, hrdina). Také v těchto případech jde o stylizaci, popř. autostylizaci básníka, která je v obrazném poměru ke skutečnému vztahu mezi básníkem a společností.

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

Jiné pouto mezi básníkem a společností tvoří *povolání*. Jsou doby, kdy básnická činnost je sama o sobě povoláním (např. u dvorských básníků), jiné pak, kdy rázu profesionálního postrádá (čeští básníci XIX. st.); existují ovšem i četné možnosti přechodné. Není bez důležitosti ani okolnost, že se některá povolání pojí s básnickou činností častěji než jiná; tak je tomu např. se žurnalistikou — v současné české literatuře je však též poměrně značný počet lékařů mezi vynikajícími básníky; také spojení tohoto druhu jsou ovšem různá podle doby a národa. Někdy bývá básnická činnost doprovázena i sklonem k častým změnám povolání (Šlejhar).

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

Prostředníkem mezi básníkem a společností je *čtenářstvo*; přímý styk básníka se společností jako celkem nastává jen tehdy, stane-li se básníkovo dílo pro některou svou

stránku, nejčastěji mimouměleckou, předmětem veřejného zájmu nebo je-li básník obecně pokládán za představitele jistého společenství, např. národa; v obou těchto případech stává se básník známým i těm, kdo jeho dílo neznají z vlastní četby — převahuje tedy básník nad dílem. Stává-li se však obecným majetkem *dílo*, mizí zpravidla z povědomí jméno jeho autora — srv. anonymitu znárodnělých písní, nedůležitost autorova jména při lidové četbě. Pravidelný styk básníka se společností děje se *prostřednictvím čtenářstva*: každý básník má „svou“ čtenářskou obec. Básníkovo čtenářstvo bývá často jistým způsobem sociálně charakterizováno: příslušností k jistému společenskému prostředí, společnou úrovní vkusu, společnými názory, někdy i věkem, pohlavím atd. Básník může způsobem své tvorby směřovat k tomu, aby si získal čtenářstvo co nejpočetnější, popř. i co nejrozmanitější sociálním složením; není však řídká ani opačná krajnost, že totiž básník vyhledává co největší omezení počtu čtenářstva (např. někteří symbolisté). Mezi básníkem a čtenářstvem je stále napětí, projevující se netoliko vlivem básníkovým na čtenářstvo, ale i vlivem čtenářstva na básníka; i pouhá představa, kterou má básník o svém čtenářstvu, působí často na jeho tvorbu — „pravý důvod jistého výběru uměleckých postupů nebo jistého úsilí básníka třeba často hledat mimo sám výtvar, v péči více nebo méně vědomé o účinek, který bude dílem vyvolán, a ve zpětných důsledcích tohoto očekávaného účinku pro básníka“ (Valéry). Básníka představa o čtenářstvu nemusí se ovšem krýt se skutečností, ba bývají i případy, kdy básník záměrně předpokládá čtenářstvo neexistující (minulé, budoucí nebo pomyslné — „ideálního“ čtenáře; srv. výrok Stendhalův o tom, že jeho dílům bude rozuměno teprve kolem r. 1880). Vztah mezi básníkem a čtenářem je do té míry podstatný, že i po básníkově smrti přijímá někdy podobu zdánlivého vztahu osobního: *kult* básníkův.

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

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

Heslo nerealizované Literární encyklopedie,
připravované za války v ELK.
Předneseno v Pražském lingvistickém kroužku 24. 3. 1941.
Tisťeno ze sloupcové korektury.

I

BÁSNICKÉ POJMENOVÁNÍ A ESTETICKÁ FUNKCE JAZYKA

1

Úkolem úvahy, kterou podáváme, je rozlišit pojmenování básnické od ostatních. Rozumíme jím každé pojmenování vyskytující se v textu s převládající funkcí estetickou, tedy netoliko pojmenování obrazné. Přesahujet obrazné pojmenování nezřídka meze poezie, vyskytující se i v řeči sdělovací, a to nejen v podobě obrazů ustrnulých, ale i jako obraz nově tvořený (tak např. obrazy emocionální), a z druhé strany pak není každé básnické pojmenování obrazné: existují dokonce básnické školy omezující užití obrazu na minimum.

Jaká je tedy charakteristická vlastnost básnického pojmenování, netvoří-li jeho podstatu charakter obrazový? Častokráte bylo poukázáno k tomu, že specifická vlastnost básnického jazyka nezáleží v jeho „plastičnosti“: básnický projev nemusí vůbec mířiti k vyvolání názorné představy. Stejně chybné by bylo uváděti „novost“ jako podstatnou vlastnost básnického pojmenování, vyskytující-li se často básníci i celé básnické školy užívající s oblibou pojmenování tradičních, někdy „poetických“, často však i takových, která náležejí k slovníku běžného jazyka.

Specifickou vlastnost básnického pojmenování musíme tedy teprve hledat; východiskem zkoumání učiníme si kterýkoli obrat, dávající přednost takovému, který pro neurčitost svého významového zabarvení může být chápán i jako součást projevu sdělovacího, i jako úryvek textu básnického. Taková je např. věta „Blíží se soumrak“, kterou samovolně vnímáme jako sdělení, ale kterou při změněném významovém zaměření můžeme zcela snadno vykládat jako básnický citát vzatý z imaginárního textu. V každém z obou případů uplatní se jiný významový aspekt: Bude-li věta považována za sdělení, soustředí se pozornost vnímatelova na vztah mezi pojmenováním a míněnou skutečností; může se přihodit, že vznikne pochybnost o jeho dokumentární hodnotě; zeptáme se pak: smráká se skutečně?, či je toto tvrzení mylné, popřípadě lživé?, nebo jde o příklad z gramatiky postrádající vztah k aktuální věcné situaci? atd. Odpověď na tyto otázky — jež mohou být formulovány i jinak, popřípadě zůstat nevysloveny — rozhodne o dosahu sdělení pro případné jednání. Náš poměr k uvedené výpovědi se však úplně změní ve chvíli, kdy bude pojímána jako básnický citát. Ihned se stane středem pozornosti její vztah k okolnímu kontextu, třebaže jen předpokládanému: neznáme ho, budeme na vahách: je tato věta začátek, závěr či opakující se refrén onoho básnického textu? Podle řešení, pro něž se rozhodneme, změní se zřetelně sémantický aspekt domnělého citátu. Kdybychom na místě vymyšleného příkladu sáhli k úplnému básnickému textu, např. k lyrické básni, mohli bychom zjistit celou řadu vztahů spínajících navzájem jeho prvky (slova, věty atd.) a určujících význam každého z nich místem, jež v tomto řetězu zaujímá.

Pojmenování básnické není tedy určeno v prvé řadě vztahem k míněné skutečnosti, ale způsobem svého zasazení do kontextu. Tím se vysvětluje i známá okolnost, že slovo, popřípadě sousloví, které je charakteristické pro jisté význačné básnické dílo, je-li z jeho kontextu převedeno do jiné souvislosti, třeba sdělovací, přináší s sebou významové ovzduší díla, kterým prošlo a s kterým je spjato v jazykovém povědomí kolektiva.

Intimním zapojením básnického pojmenování do kontextu lze aspoň zčásti vysvětlit i sám sklon básnického jazyka k pojmenováním obrazným, zejména pak k obrazům no-

vým, neautomatizovaným. Radikální přesun slovního významu je totiž možný jen s tou podmínkou, že okolní souvislost sdostatek zřetelně naznačuje skutečnost, k jejímuž pojmenování bylo daného slova-obrazu nezvykle a nepředvídaně užito; kontext vnucuje takto čtenáři význam propůjčený slovu individuálním a jedinečným rozhodnutím básníka (Tomaševskij, Teorie literatury). Závažnost kontextu pro významovou výstavbu básnického projevu vysvětluje i z okolnosti, že mnohé ze slohových postupů, jichž básnictví užívá, slouží k navazování vzájemných významových vztahů mezi slovy, tak např. eufonie konfrontuje i významově slova zvukem podobná.

Je tedy vnitřní sklad jazykového znaku zcela jiný v jazyce básnickém než v projevech sdělovacích: zde je pozornost soustředěna zvláště na vztah mezi pojmenováním a realitou, kdežto tam vystupuje do popředí spojení mezi pojmenováním a okolním kontextem. To ovšem neznamená, že by pojmenování sdělovací bylo zcela vyňato z vlivu kontextu nebo že z druhé strany by pojmenování básnické bylo zcela vybaveno ze vztahu k realitě; jde jen, abychom tak řekli, o posunutí těžiště. Pokles bezprostředního vztahu k realitě činí z pojmenování básnický postup; proto nemůže být básnický projev (pokud je jako básnický pojímán) hodnocen podle měřítek platných pro pravdivost projevů sdělovacích: básnická fikce je noeticky zcela odlišná od „výmyslu“, vědomky či nevědomě klamného. Hodnota básnického pojmenování je dána jedinečnou úlohou, kterou vykonává v celkové významové výstavbě díla.

2

Je nyní na čase, dříve než přistoupíme k dalšímu rozboru básnického pojmenování, připomenout známé Bühlerovo schéma základních funkcí jazykového znaku (viz K. Bühler, Sprachtheorie, Jena 1934, str. 24 n.). Podle tohoto schématu jsou takové funkce, vyplývající ze samé podstaty jazyka, tři, a to funkce zobrazující, expresivní a apelační. Každá z nich vyplývá z aktivního vztahu jazykového znaku k jedné ze tří instancí nutně přítomných při jazykovém projevu: jako zobrazení (Darstellung) funguje jazykový znak vzhledem ke skutečnosti, jež jím je míněna; jako exprese jeví se ve vztahu k subjektu mluvícímu, jako apel je adresován subjektu vnímajícímu. Pokud máme na mysli projev čistě sdělovací, je Bühlerovo schéma plně přijatelné: bez nesnáží lze rozlišit v každém sdělovacím projevu obrysy všech tří základních funkcí, zejména ovšem oně z nich, která v daném případě převládá. Zcela rozdílná je však situace při rozboru projevu básnického. Lze sice i zde zjistit přítomnost funkcí výše uvedených, ale v popředí se objevuje funkce čtvrtá, o které se Bühlerovo schéma nezmiňuje. Tato funkce je v protikladu ke všem ostatním: činí totiž středem pozornosti samu výstavbu jazykového znaku, kdežto prvé tři výše jmenované směřovaly k instancím mimojazykovým a k cílům přesahujícím jazykový znak. Prostřednictvím prvních tří funkcí nabývá užití jazyka dosahu praktického; funkce čtvrtá jej však z bezprostřední souvislosti s praxí vytrhuje; její jméno je funkce estetická, všechny ostatní pak mohou být ve vztahu k ní nazvány úhrnným jménem funkcí praktických. Soustředění estetické funkce na znak sám se jeví přímým následkem autonomie, vlastní jevům estetickým. S estetickou funkcí jsme se již setkali při rozboru „věcného“ vztahu básnického pojmenování: jestliže v básnictví vztah pojmenování k realitě ustupuje do pozadí ve srovnání se vztahem k okolnímu kontextu, nastává tento přesun právě vlivem estetického zaměření činícího středem pozornosti znak sám.

Mohlo by se nám však namítnout, že se jev, o kterém mluvíme, týká toliko básnictví, kde jazyk bývá násilně přetvářen, že však básnická aplikace jazyka nemůže být srovnávána s jeho užitím normálním: co platí pro jazyk poezie, neplatí pro jazyk vůbec. Na tyto námítky odpovídáme: 1. Zneužití je nutný, ba často prospěšný protiklad obvyklého užití každé věci: „zneužívati“ věci značí často zkoušeti, vědomě či nevědomě, nový,

až do té chvíle neznámý způsob jejího užívání. — 2. Mez oddělující funkci estetickou od funkcí praktických není vždy zřetelná, zvláště pak se nekryje s rozhraním mezi uměním a ostatními lidskými činnostmi. Ani v čistě autonomním uměleckém projevu nejsou zcela potlačeny funkce praktické — v našem případě tři výše citované funkce jazykové, takže každé dílo básnické je, aspoň virtuálně, i zobrazením, i expresí, i výzvou; často se právě tyto praktické funkce dosti značně v uměleckém díle uplatňují, tak např. funkce zobrazovací v románě, expresivní v lyrice. A naopak zase není žádná činnost praktická zcela zbavena funkce estetické; aspoň potenciálně je tato funkce účastna při každém lidském úkonu; tak např. i v řeči nejběžnější vzbuzuje funkci estetickou každý postup, při kterém vystoupí do popředí vztahy sémantické, protkávací a organizující kontext: každá nápadná fonetická podobnost slov, každá neočekávaná inverze slovosledu atp. je s to, aby probudila záchvěv estetické libosti. Tak mocná je i jen potenciální estetická funkce, že častokrát v intelektuálním, čistě sdělovacím textu je třeba při dodatečné revizi odstraňovat i sebeslabší náznaky deformace vztahů sémantických, aby jimi nebyla připoutána pozornost čtenářů ke znaku samému. Estetická funkce je tedy všudypřítomná; proto ani lingvistika nemůže jí odpírati místo mezi základními funkcemi jazykovými.

Zbývá ovšem ještě možná námitka druhá, ta totiž, že estetická funkce nepatří k funkcím jazykovým, protože se její působnost neomezuje na jazyk. Na tu však stačí odpovědět, že estetická funkce, jsouc dialektickým popřením každé funkce praktické, přijímá všude a vždy povahu oné funkce, proti které je v daném případě postavena; ocitne-li se v protikladu k funkcím jazykovým, stává se sama jazykovou funkcí. Také podíl, jež má na vývoji jazyka a jazykové kultury, je značný, i když jej nepřeceňujeme po příkladu školy Vosslerovy; tak např. novoty lexikální vnikají často do obecného úzu pod záminkou estetické působivosti.

Ještě poslední možné nedorozumění je třeba odstranit: zdánlivě svědčí totiž proti nám teorie dokazující převážně emocionální povahu básnického jazyka (Ch. Bally). Je ovšem pravda, že jazyk básnický má značnou vnější podobnost s jazykem emocionálním. Oba dva mají na rozdíl od jazyka intelektuálního rozhodnou tendenci k uplatnění subjektu-původce, tj. onoho, od kterého projev vychází. V jazyce intelektuálním, čím značněji v něm převažuje intelektuální prvek, tím víc ustupuje do pozadí vliv subjektu-původce na výběr pojmenování; ideální bylo by vyloučit tento vliv úplně a učinit vztah mezi pojmenováním a realitou jím míněnou definitivním, nezávislým na subjektu i na kontextu; proto se ve vědě ustaluje definicí význam slov-termínů. Pojmenování emocionální a pojmenování básnické zdůrazňují naopak moment výběru a stavějí tak do středu pozornosti sám pojmenovací akt, prováděný subjektem; vzbuzuje se tím pocit, že zvolené pojmenování je jen jedno z mnoha možných — za ním rýsuje se virtuální přítomnost celého lexikálního systému daného jazyka;¹ tak je tomu zejména při pojmenováních obrazných v obou jazycích, básnickém i emocionálním. Tyto podobnosti jsou vyvažovány podstatnými rozdíly. V jazyce emocionálním je pojmenování projevem duševního stavu subjektu-původce: posluchač dohaduje se upřímnosti citů jím vyjádřených, odhaduje dosah volných prvků v něm obsažených atd. V jazyce básnickém je naopak pozornost soustředěna na znak sám; odhad jeho vztahu k duševnímu životu subjektu-původce ustu-

¹ V podstatě navazuje každý pojmenovací akt vztah mezi pojmenovanou realitou a celým lexikálním systémem; srv. k tomu několik citátů ze studie S. Karcevského Du dualisme asymétrique du signe linguistique (Travaux du Cercle linguistique de Prague I, 1929): „Kdyby znaky byly nehybné v tom smyslu, že by každý z nich měl jen jedinou sémantickou funkci, stal by se jazyk pouhou zásobou vinět... Povaha znaku jazykového je být zároveň i pohyblivým, i stabilním... Každý jazykový znak je virtuálně zároveň homonymní a synonymní... Přesunujeme stále sémantickou hodnotu znaku, ale pozorujeme to jen tehdy, je-li výkyv mezi adekvátní (obvyklou) a okazionální hodnotou znaku dostatečný, aby na nás zapůsobil... Je nemožné předvídat, jak daleko mohou jít významové přesuny znaku.“ — Pojmenování básnické a emocionální využívají tedy jen větší měrou onoho napětí mezi významovou proměnlivostí a stabilitou, jež potenciálně doprovází každý pojmenovací akt.

puje tu do pozadí nebo se neuplatňuje vůbec: se ztrátou svého reálného dosahu stává se výraz citů pouhým uměleckým postupem. Pojmenování básnické, jež je *subjektivní* ve srovnání s pojmenováním intelektuálním, jeví se *objektivním* při srovnání s pojmenováním emocionálním; nekryje se tedy ani s jedním z nich. A tak jsme znovu zjistili, že pojmenování básnické, ať nazíráno z kterékoliv strany, vždy se jeví znakem autonomním. Estetická funkce, jež je příčinou tohoto zvratu jazykové aktivity k sobě samé, objevila se nám během rozboru jako všudypřítomné dialektické popření tří základních sdělovacích funkcí jazyka, a tím i jako nutný doplněk Bühlerova schématu.

3

Na konci první kapitoly přerušili jsme rozbor vztahu mezi básnickým pojmenováním a realitou po zjištění, že tento vztah je oslaben ve prospěch pozornosti soustředěné na znak sám. Je tedy dílo básnické zbaveno všeho vztahu ke skutečnosti? Kdyby odpověď na tuto otázku vyzněla kladně, redukovalo by se umění na hru, mající za účel jediné estetické libosti. Takovýto závěr byl by však zřejmě neúplný. Je proto nutno pokračovat v rozboru básnického pojmenování, aby bylo ukázáno, že oslabení vztahu mezi znakem a realitou jím bezprostředně míněnou nevyklučuje vztah mezi dílem a skutečností jako celkem, ba že je dokonce tomuto vztahu na prospěch. Už výše jsme zjistili, že při básnickém pojmenování prosvítá mnohem zřetelněji než při pojmenování intelektuálním aktivní záměr subjektu, od kterého projev vychází. Následkem intimní významové soudržnosti kontextu, jež je charakteristická pro poezii, neobnovuje se tento záměr při každém jednotlivém pojmenování, ale zůstává týž v průběhu celého díla, jež pro tuto jednotu pojmenovávání záměru nabývá povahy pojmenování úhrnného (Potěbňa). A právě toto pojmenování vyššího řádu, představované dílem jako celkem, vstupuje v silný vztah k realitě. Mínil se tím snad, že dílo básnické, i jako výtvar umělecký, „znamená“ jen to, co přímo sděluje svým tématem? Vezměme si za příklad Dostojevského román *Zločin a trest*. Je nejvyšší pravděpodobné, že většina těch, kdo čtli a budou číst tento román, nedopustila se ani se nedopustí vraždy; je také jisté, že žádný dnešní zločin nemohl by být spáchán za sociální, ideologické atd. situace totožné s onou, která zplodila zločin Raskolnikovův. A přece ti, kdož čtou toto dílo Dostojevského, reagují na četbu nejitímnějšími svými zkušenostmi; každý z čtenářů má dojem, že „sua res agitur“. Psychologické asociace a sémantické kombinace uvedené četbou v pohyb budou ovšem různé od jednotlivce k jednotlivci; je také pravděpodobné, že budou mít velmi málo společného s osobními zkušenostmi autorovými, jež daly vznik dílu. Životní zkušenosti, kterými bude jedinec reagovat na básnické dílo, budou jen příznaky jeho vlastní reakce na básníkův postoj vůči realitě. Čím tato reakce bude silnější, tím větší soubor zkušeností káže uvést v pohyb a tím také mocnější bude vliv vykonávaný dílem na čtenářovo pojetí světa.

Poněvadž však jedinec je členem kolektiva a ježto se jeho pojetí skutečnosti v hrubých rysech shoduje se systémem hodnot platným pro ono kolektivum, vykonává poezie prostřednictvím tvořících i čtoucích jedinců vliv na způsob, jakým celá společnost pojímá svět. Vztah poezie ke skutečnosti je tedy mohutný, a to právě proto, že dílo básnické nepoukazuje jen k určitým realitám, ale k veškeré skutečnosti obrázející se v povědomí jedince i kolektiva. Ježto pak pojmenování básnické, jak jsme viděli, uvádí často v pohyb celý lexikální systém daného jazyka, lze uvedenou tezi formulovat i v tom smyslu, že poezie v průběhu svého vývoje neustále a vždy novými způsoby konfrontuje slovník daného jazyka se světem věcí, jež má slovník obrážet a jehož proměnám se neustále přizpůsobuje. Nesmíme se však domnívat, že se globální vztah jazykového projevu k realitě, jak byl v předchozích řádcích popsán, omezuje jen na básnictví; jeť přítomen v každém jazykovém projevu bez rozdílu. Je vzájemná polarita

mezi ním a bezprostředním věcným vztahem každého jednotlivého pojmenování — převažuje-li jedna z těchto stran, ustupuje druhá nutně do pozadí. V projevech básnických je ovšem tato polarita pocitována silněji než v jazyce sdělovacím a je jí také k uměleckým účelům záměrně využíváno.

Závěrem buďtež shrnuty hlavní teze studie: Pojmenování básnické liší se od sdělovacího tím, že jeho vztah k realitě je oslaben ve prospěch jeho sémantického zapojení do kontextu. Praktické funkce jazyka, tj. funkce zobrazovací, expresivní a apelativní, jsou v básnictví podřízeny funkci estetické, jež činí středem pozornosti znak sám; právě převaha této funkce působí důležitost kontextu v poezii pro pojmenování. Funkce estetická jakožto jedna ze čtyř podstatných funkcí jazyka je potenciálně přítomna v každém projevu jazykovém; proto specifický charakter básnického pojmenování záleží jen v radikálnější odhalení tendence vlastní každému pojmenovacímu aktu. Oslabení bezprostředního vztahu básnického pojmenování k realitě je vyváženo tím, že básnické dílo vstupuje, jakožto pojmenování globální, ve vztah k celému souboru životních zkušeností subjektu, ať tvůrčího, nebo vnímajícího.

Dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue,
Actes du IV^e Congrès international des linguistes, Copenhague 1938.
Česky knižně v Kapitolách z české poetiky I,
2. vyd., Praha 1948, str. 157—163.

II

K SÉMANTICE BÁSNICKÉHO OBRAZU

Studie, kterou zde předkládáme, vrací se k problému staršího článku *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* z r. 1938. Východiskem této studie bylo popření běžného názoru, že odlišnost básnického vyjádření od sdělovacího nezáleží v obrazné povaze výrazu básnického a neobrazné povaze výrazu sdělovacího; ani plastičnost, ani novost pojmenování nejsou pro básnictví charakteristické obecně, v celém průběhu jeho vývoje. Závěr studie byl ten, že rozdíl mezi pojmenováním básnickým a sdělovacím je podmíněn specifickou funkcí básnictví jakožto umění, totiž funkcí estetickou: při básnickém pojmenování je pozornost soustředěna na znak sám, a proto vystupuje do popředí významový vztah každého slova k okolní souvislosti textu, kdežto při pojmenování sdělovacím spočívá hlavní důraz na vztahu slova k věci, kterou toto slovo bezprostředně míní, tedy na tzv. vztahu věcném. Na tomto řešení trváme i dnes, a vracíme-li se k otázce obrazu v básnictví, nečiníme to proto, abychom od svého názoru odstoupili, ale abychom se pokusili domyslet jej z hlediska básnického obrazu.

Otázka básnického obrazu není totiž zcela vyřešena poznáním, že obraz není daleko omezen jen na poezii a že naopak poezie velmi hojně užívá slov ve významu nepřeneseném; i potom zbývá stále ještě pocit, že každé slovo, jakmile se octne v dosahu poezie, působí dojem „obrazným“, ať je ho užito ve významu přeneseném či vlastním. Slova i sdružení slov, je-li jich užito básnicky, vyvolávají větší bohatství představ, citů atd., než kdyby se vyskytla ve sdělovací promluvě; v básnictví vyjadřuje slovo vždy bohatší význam než ve sdělení. Sdělovací slovo, jak ukazuje nejkrajnější útvar sdělovací řeči, řeč vědecká, směřuje k významu přesně vymezenému, jehož složky mohou být vypočteny; slovo básnické, i kdyby za jistého vývojového stavu předstíralo směřování k intelektuální schematizaci, je vždy zaměřeno i na význam přímo nevyslovený (představové asociace, složité trsy citů, volních hnutí) a prostřednictvím těchto přímo nevyslovených významů je schopno nabývat věcného vztahu i k věcem, jež leží mimo úzkou cestu dané významové souvislosti. Odtud dojem jisté obrazovosti i vyjádření neobrazných, z jakých se např. téměř veskrze skládají známé verše Tomanova *Září* (z cyklu *Měsíce*):

*Můj bratr dooral a vyprávěl koně.
A jak se stmívá,
věrnému druhu hlavu do hřívý
položil tiše, pohladil mu šíji
a zaposlouchal se, co mluví kraj.*

Vezměme velmi prostou větu obsaženou v druhém verši citátu: *A jak se stmívá...* Kdyby se vyskytla v projevu sdělovacím, znamenala by jednoznačně jistý přírodní fakt. V básni vedle tohoto sdělení obsahuje ještě další významy, dané prvky představovými a emocionálními (např. představa krajiny, určitá večerní nálada), které sice mohou být u každého čtenáře jiné, odpovídající jeho vlastním zkušenostem a zážitkům, ale přesto se mu jeví jako něco daného samými básnickými slovy. Co podněcuje tuto významovou přeměnu, je celkem jasné. Především je to jistě veršový rytmus, dále eufonické seskupování hlásek (např. dlouhé *i* v předposledních slabikách tří veršů jdoucích po sobě: *stmívá, hřívý, šíji*). Těmito prostředky je zdůrazněno včlenění slova do kontextu, včlenění, o kterém bylo již výše řečeno, že při básnickém pojmenování převládá nad věcným vztahem každého slova. Tak např. sepětí slov eufonickou podobou působí k tomu, aby se významy slov, spjatých takto navzájem, v sobě navzájem zrcadlily, aby se navzájem obohacovaly o trsy představ, jež nejsou vlastní žádnému z nich, je-li ho užito mimo dané eufonické sdružení. Avšak rytmus, eufonie i jiné básnické prostředky jsou toliko *zevními* projevy poetičnosti, která způsobuje, že každé pojmenování se v jejím dosahu jeví do jisté míry obrazem.

Nedotčena dosud zůstává otázka *vnitřní* souvislosti mezi zvláštním rázem básnického pojmenování a pojmenováním obrazným. Pokusíme se na ni odpovědět. Vyjdeme od faktu velmi známého, že zkoumání metafory, nejdůležitější to kategorie obrazných pojmenování, již častěji narazilo na obtíž najít přesnou hranici mezi oblastí významu *vlastního a přeneseného*. Již v jednotlivých přechodných případech bývá leckdy nemožné přesně rozlišit metaforické pojmenování od pouhého synonyma, zejména při slovesech; tak např. v Máchových verších:

*Tam v modré dálce skály lom
květoucí břeh jezera tíží*

může být pojmenování *tíží* pojímáno stejně jako pouhé synonymum slovesa *leží* (na *květoucím břehu*) i jako metafora, dokonce výrazná. Leč i celková hranice mezi obrazným a neobrazným způsobem pojmenování je do té míry neurčitá, že mohl být vysloven názor o jejich podstatné totožnosti. Winkler totiž v své knize o stylistice prohlašuje, že pojmenování, vyjadřující vždy jistý převládající atribut věci, může být aplikováno na kterýkoli předmět, který tuto dominující vlastnost má, a že tedy není např. rozdílu mezi tím, užije-li se slova *růže* o květu nebo o barvě lidské tváře. Bylo by velmi snadné ukázat nesprávnost této teorie, nám však je již sama její existence symptomem obtíží, s kterými se stylistika setkává při rozhranění pojmenování obrazného od neobrazného.

Pojmenování obrazné a vlastní přecházejí tedy v sebe navzájem neznatelně, z druhé strany však je jasné, že v svých čistých útvarech jsou od sebe zásadně odlišné. Jakým způsobem lze tento rozpor překlenout? Jen tak, že vztah mezi pojmenováním obrazným a vlastním pojmem jako dialektickou antinomií, působící při pojmenovacím aktu každém. Každé pojmenování, ať básnické, ať sdělovací, je této antinomii účastno a příklání se k jednomu z jejích pólů. Kloují-li se k pólu významu vlastního, uplatňuje se ve větší nebo menší míře pocit, že pojmenování je s věcí spjata bytostně (odtud např. iluze, že zvuk slova má jakýsi nutný vztah k věci, zdroj to některých teorií o původu řeči a teorie o expresivní účinnosti zvukové stránky slov v básnictví); dochází k automatizaci vztahu mezi věcí a pojmenováním, zároveň je však zjednan i předpoklad pro zpřesnění tohoto vztahu. Příklání-li se pojmenování k pólu obrazovosti, je tento příklon — opět

v různém stupni — doprovázen pocitem, že by pojmenovaná věc mohla být označena ještě jinak a že by naopak dané pojmenování mohlo označovat ještě i mnohé jiné věci; pojmenování za těchto okolností nevyjadřuje věc jako celek vlastností, ale vyzdvihuje jistý její aspekt, jistou její vlastnost, z které činí dominantu. Jestliže při pojmenování neobrazném je co možná potlačován zřetel k subjektu-původci pojmenování (mluvčímu), dochází při pojmenování obrazném tento zřetel naopak silného, podle okolností i krajního zdůraznění; moment *volby* pojmenování stává se velmi citelným.

Tradiční, zejména od dob symbolismu běžné hodnocení obrazného pojmenování jako bytostného příznaku poezie vyžadovalo by, abychom nyní přistoupili k ztotožnění antinomii mezi pojmenováním vlastním a přeneseným s antinomií mezi řečí sdělovací a básnickou. Tomu však je na závadu okolnost, že pojmenování obrazné netoliko přestupuje hranice poezie, vyskytující se hojně i v řeči sdělovací, ale že dokonce *právě ve sdělovací řeči, nikoli v poezii, tendence k obrazovosti dostupuje svého krajního uskutečnění*. Dochází k němu v tzv. řeči emocionální, totiž takové, která slouží výrazu citů; i výraz citu je však sdělením. S jasnozřivostí básníka ukázal V. Vančura v eseji *O nadávkách* (Almanach Kmene, Jízdní řád literatury a poezie, 1932), do jaké míry je nadávka, typický představitel pojmenování emocionálního, charakterizována smělostí při volbě svých slov, do jaké míry je při ní pocítována jedinečnost pojmenovacího aktu, jež vyznačuje obrazné pojmenování v jeho nejjistších podobách (*nejlépe vždy působí nadávka ve stavu zrodu*), a jak silná je při jejím vzniku účast subjektu, jeho zvládnutí a libovůle. Vančura shledával ovšem nadávky příbuznými básnictví — je však třeba upozornit na rozdíl mezi *skutečně* emocionálním a básnickým obrazem: básnický výraz může se jevit subjektivním jen při srovnání s pojmenováním směřujícím k automatizaci, jaké nacházíme např. v klidné, citově nevzrušené řeči denního styku; je však mnohem méně subjektivní než spontánní řeč citů. Subjekt, vyjadřující svůj bezprostřední cit, mluví jen a jen za sebe sama, v krajním případě pak zcela bez ohledu na posluchače. Básník však mluví za sebe i za čtenáře; jeho dílo je znakem a jeho výraz má platnost subjektivní i objektivní zároveň.

Zde se právě ocitáme u samého jádra problému: v básnickém pojmenování nepřevažuje zásadně ani pól významu vlastního, ani pól významu přeneseného, nýbrž vládne v něm rovnováha, byť zpravidla napjatá a oscilující mezi oběma protichůdnými tendencemi, směřujícími k těmto pólům. Odtud také zvláštní povaha básnického pojmenování: z jedné strany, jak jsme již ukázali, působí každé básnické pojmenování, i neobrazné, dojem obrazovosti, z druhé pak má každé básnické pojmenování do jisté míry vlastnosti pojmenování neobrazného. Máme zejména na mysli dojem *nutnosti*, kterým básnické pojmenování působí. Bývá přičítáno básníkům za zásluhu, že objevují nejvládnější jména věcí: pro každou věc právě ono, které ji bytostně vyslovuje. Tento dojem bývá podpírán i teoretickými důvody. Nebudeme jich však uvádět, neboť nejde o jejich kritiku; pohlížíme na pocit, který je jim podkladem, jen jako na pouhý příznak toho, že v básnickém pojmenování je aspoň stejně silně jako směřování k obrazovosti obsažena i tendence k pólu významu vlastního, nepřeneseného. I nejmělejší básnický obraz odlišuje se tím od obrazu citového, emocionálního. Sám iniciátor symbolismu, básnictví obrazu — Stéphane Mallarmé — vyhledává v básnickém pojmenování jistou nutnost spojení mezi slovem a věcí: *Reknu: Květ!, a ze zapomenutí, kam můj hlas odkáže jakýkoli obrys kromě okvěti navrchu, zvedne se hudebně sama idea, libezná, nepřítomná v jakékoli kytičce* (Mallarmé, Divagations, Crise du vers). Místo věci klade ovšem Mallarmé *ideu*; to je záležitost básnického směru a filosofického názoru — nám však jde o to, že i on zdůrazňuje podstatnou *nutnost* věcného vztahu mezi slovem a tím, co slovo míní. O *emocionálním* obraze — a emocionálním pojmenování vůbec — nemohlo by nikdy být tvrzeno to, co zde tvrdil iniciátor obrazovosti moderní poezie: zato skutečné vlastní pojmenování jeví se do té míry nutným pro věc jím označenou, že dítě, kterého se psycholog Piaget dotázal, proč se mraky jmenují mraky, odpovědělo: „Protože jsou šedivé“, přičítajíc vlastnost věci slovu. Tím, že básnické pojmenování má stejně daleko k oběma těmto krajním pólům, lze vysvětlit jeho působení na vývoj pojmenování v jazyce vůbec:

udržuje a osvěžuje v jazykovém povědomí obě síly, které řídí významový pohyb jazykového znaku; je zároveň automatizující (viz básnická obrazová klišé) i disautomatizující, subjektivující i objektivující a zabraňuje tak slovu strnout v některé z těchto krajností. I prostřednictvím básnického pojmenování uplatňuje tedy estetická funkce — jež jeho zvláštní ráz podmiňuje — svou praktickou důsaznost.

Zbývá nyní konfrontovat naše pojetí básnického pojmenování s básnickým vývojem. Mohlo by se totiž zdát nebezpečné, pokoušíme-li se vyčerpat jedinou formulí všechny možnosti vývojových proměn básnického pojmenování. Básnictví může jednou převážně směřovat k vyjádření obraznému, jindy k neobraznému, jednou může vyhledávat obraz nový a nebývalý, podruhé obraz konvenční atd. — obměny a odstíny jsou zde mnohé. Lze však předpokládat, že všechny mají společný cíl, že při každé vývojové obměně básnického pojmenování jde vždy znovu o to, obnovit rovnováhu mezi pólem obrazovosti a pólem vlastního významu, porušenou příliš dlouhým trváním stavu předešlého. Po období zdůrazněné obrazovosti může následovat období, kdy bude důraz položen na význam vlastní, ne proto, aby krajnost byla vystřídána krajností, ale proto, aby se protikladem došlo k syntéze: i kdyby byla tendence k vlastnímu významu v samých básnických textech zdůrazněna sebevíc, bude čtenářem pojímána jen jako protiváha k nadměrně zdůrazněné obrazovosti období předešlého, dokud poezie tohoto předešlého období bude pocítována jako živá tradice, na kterou se navazuje; teprve když předešlé vývojové období v paměti čtenářstva i v pocitu, s jakým čtenářstvo k básnictví přistupuje, dokonale odumře, bude přílišné zdůraznění vlastního významu pocítováno jako nadměrnost, kterou je opět třeba vyrovnat. Ostatně může někdy ztráta přímého věcného vztahu při obrazných pojmenováních dojít v dalším vývoji dialektického vyrovnání nikoli radikálním návratem k pojmenováním nepřeneseným, ale změnou významové konstrukce samotných básnických obrazů, jak se např. stalo při přechodu od poezie pokolení Čechova a Vrchlického k poezii symbolistů. Skutečné cesty vývoje jsou ovšem mnohem složitější než jakékoli zobecňující schéma, už proto, že na vývoj významové stránky básnického slova působí mnohem více okolností než jen vnitřní protiklad, obsažený v pojmenování samém; působí tu proměnlivý vztah básnického jazyka k vývoji jazyka spisovného, popřípadě i k vývoji jiných jazykových funkčních útvarů, vliv vývoje společnosti atd. I při této složitosti vlivů, působících na básnické pojmenování, dalo by se však — domníváme se — ukázat, že v každém jednotlivém případě jejich výslednice nesměruje k porušení rovnováhy mezi významem přeneseným a obrazným, ale k jejímu posílení.

Plyne z tohoto závěru nějaké poučení pro dnešní — nebo spíše: bezprostředně budoucí — stav poezie? Počínaje symbolismem prochází evropské a s ním i naše básnictví nadměrným rozbujením básnického obrazu v nejrůznějších podobách. Únavu z tohoto stavu je dnes cítit zcela zřetelně. Nebylo by také nesnadné prokazovat na některých současných básnických výtvořech, že básnický obraz, který pozbyl samozřejmosti pojmenování vlastního, pozbývá i básnické účinnosti. Riziko, nutné riziko poezie záleží dnes už mnohem méně v tom, najít nový obraz — neboť cesty jsou vychozené a dokonale přístupné epigonům — než v tom, dosáhnout, aby básnické pojmenování, ať jakékoliv, mělo přesvědčivý vztah k pojmenované skutečnosti. Obraz, který příliš naléhavě dává najevo básnickou subjektivní libovůli, působí jako dětské hraní se slovem — bez dětské svěžesti; nejví se však vážným úsilím o zvládnutí skutečnosti. Netroufáme si ani v nejmenším předvídat východiško, jaké si poezie najde, ani chvíli, kdy se jí to podaří. Svou drobnou úvahou, umožněnou právě dnešním pocitem z poezie, chtěli jsme jen naznačit, že výsledkem bude podle vši pravděpodobnosti opět takové básnické pojmenování, které se bude chvít v neklidné, ale právě proto ostře působivé rovnováze mezi obrazem a pojmenováním neobrazným.

Kvart V, 1, 1946.

Knižně v Kapitolech z české poetiky I,
2. vyd., Praha 1948, str. 164—169.

Avantgardní divadlo přestává již dnes, ba již přestalo být jakýmsi divokým výhonkem na pni divadla oficiálního, rychle pomíjí svou výjimkou, která nemá vlastního souvislého vývoje, nýbrž je řadou experimentů, z nichž každý se rozplývá v divadle oficiálním, jakmile vykonal svůj úkol. Právě dnešní sjezd avantgardních divadel je projevem touhy konsolidovat avantgardní divadlo jako samostatný útvar umělecký, jako útvar trvalý a zákonitý, s vlastní historickou kontinuitou. Jestliže se dnes avantgardní divadlo obrací k rozmanitým divadelním útvarům starším a opomíjeným, objevuje-li celé zapomínané oblasti divadla, není důvod toho jiný než hledání tradice, snaha navázat souvislost. Bylo řečeno na kongrese, že obrací-li se avantgardní divadlo proti falšovatělm tradice, činí to proto, aby umožnilo správné její chápání. Tedy: avantgardní divadlo má svůj vlastní charakter, svou svébytnost a své specifické úkoly, které může vykonávat jen tehdy, stane-li se útvarem trvalým. Jeden z nejzávažnějších problémů dnešního divadla vůbec jest styk jeviště s publikem. Nuže, avantgardní divadlo, kde se poměr mezi publikem a jevištěm jeví jinak než v divadle oficiálním, má pro řešení tohoto problému nejšťastnější předpoklady. Kdežto ve velkém divadle je trvalost publika zajištěna jen mechanicky, systémem abonentním, je v divadle avantgardním společenství zájmové mezi jevištěm a hledištěm (společné zájmy generační, ideologické, umělecké). Právě tato jistá exkluzivita divadla avantgardního činí z něho vhodné prostředí pro včlenění divadla do života společnosti. Avantgardní divadlo počíná tedy tvořit docela osobitý útvar s vlastní technikou, s vlastními možnostmi a problémy uměleckými a s vlastními úkoly. Ať se klade jakýkoli problém, musí jej avantgardní divadlo klást teoreticky i prakticky vzhledem k této své osobitosti. To jsem chtěl říci úvodem — zčásti jako omluvu, že si vybírám téma speciální.

Jde o jevištní řeč, jejíž postavení v struktuře jevištního díla avantgardního nabylo obnovené a značné složitosti i zajímavosti v divadle dnešním, nikoli proto, že by byla řeč postavena v čelo celého divadelního dění, nýbrž naopak proto, že byl jazyk postaven naroveň složkám ostatním, uveden v dialektické napětí s každou z nich zvlášť a přímo. V kánonu realistického divadla byla složka jazyková spjata toliko s dramatickou osobou, jejíž charakteristice sloužila zároveň s gestem a mimikou; v kánonu divadla expresionistického projevila jazyková složka naopak snahu postavit se do popředí sama, učinit si ostatní složky pouhým pozadím. Nuže, dnes nejde o jedno ani o druhé: všechny složky divadla se osvobodily od vzájemných podřízeností a nadřízeností, žádná z nich ani nepodrobuje, ani není podrobována, a mohou se volně uplatňovat napětí mezi nimi. Probíhá ve hře současně několik kompozičních schémat, z nichž každé má svou vlastní vnitřní soudržnost a souvislost. Řeč, gesto, pohyb, světlo, hudba, film, všechny tyto složky a každá z nich o sobě nabývají platnosti kompozičních principů; kompoziční schémata jimi daná mohou se jednou krýt, jindy rozcházet, přetínat se i probíhat souběžně. Žádná ze složek není spjata s druhou osudově a bliženecky, mohou mezi sebou navazovat vztahy svrchované pomíjivé a proměnlivé. Není zde také obsahu ani formy: všechno, každá složka je — při své nezávislosti na ostatních — zároveň i obsahem, i formou: hádky mezi protivníky a přívrženci formalismu pozbývají vzhledem k novému divadlu smyslu. Rovněž protiklad služebnosti a svébytnosti divadla vyúsťuje v novém divadle v syntézu: čím více má divadlo střed v sobě samém, v své vnitřní složitosti a jejím zvládnutí, tím

spíše je schopno stát se předobrazem a vzorem nového uspořádání skutečnosti. Slouží právě tím, že zůstává samo sebou.

Co toto vše znamená pro jevištní řeč? Bylo by příliš složité a nesnadné vyvozovat zde z předpokladů nového divadla celou teorii jevištní řeči; dovolte proto, abych se omezil na docela stručný náznak. Jevištní projev jazykový je dialog, to znamená řeč neustále přerušovanou, přeskakující od osoby k osobě, vytryskující stále znovu z mimojazykové situace. V místech, kde je jazykový projev v dialogu přerušován, vchází právě na jevišti řeč ve styk s ostatními složkami jevištního díla. Současně však je dialog v svém posloupném uplývání stále pevně znovu svazován významovým vztahem mezi tím, co předcházelo a co následuje. Výzva a replika, otázka a odpověď patří těsně k sobě a navazují vždy znovu přetrhovanou nit. V novém divadle, kde — jak řečeno — každá složka udržuje bez ustání svou vnitřní soudržnost a nezávislost na složkách ostatních, klade se maximální důraz právě na nepřetržitost dialogu. Ideálem dialogu není dnes již také dialog, který strmě spěchá k jistému cíli, k vyvrcholení, ke kterému je strhován dějem. Osvozený, vnitřně nepřetržitý dialog je v každé chvíli stejně neukončen jako ukončen, přesahuje hranice hry, potenciálně pokračuje donekonečna. Ukončení Kata i Hamleta — nebo spíše jejich vyznění — zřetelně odhalila tuto vlastnost nového jevištního dialogu. Od dialogu takto stavěného vede přímá cesta do životní skutečnosti divákovy: neodchází z divadla s vědomím, že byl přítomen jakémusi ději, po kterém mu napříště nic není. Dialog pokračuje v něm samém. V dialogu takto stavěném je ovšem zvláštní postavení i stránky zvukové, tak důležité pro herectví. Není trvalého důvodu, aby se osvozený dialog zvukově přibližoval řeči praktické, stejně jako není imperativního důvodu, aby se od ní trvale a stroze oddaloval. Obojí krajnost i všechny jemné přechody a odstíny mezi těmito oběma póly jsou k dispozici jevištnímu tvůrci při udržování vnitřního dialogického napětí, o kterém jsme mluvili. V souhře i protihře herců, jakož i v mluvě herce jediného mohou se tyto krajnosti i přechody mezi nimi těsně a bezprostředně stýkat. Mezi řečí praktickou a jevištní udržuje se tak stále a trvalé napětí, při kterém praktická, nejevištní řeč má úkol měřítka vzájemných odchylek i sblížení. Chápeme-li takto úkol jevištní výslovnosti, pozbývá smyslu hádka o to, je-li podstatným požadavkem jevištní řeči deformace či realistická věrnost kánonu řeči praktické. Obojí, deformace i „přirozenost“, jsou stejně oprávněnými prostředky jevištního umělce; jediné, čemu se je třeba vyhýbat, je stylizace, strohý ornamentalismus držící se pedantsky principu jediného. Na konec poznámka vysvětlující: je-li jevištní řeč po své významové i zvukové stránce takto uvolněna v osvozeném dialogu, neznamená to nikterak anarchii, nýbrž naopak snahu po řádu, ovšem složitějším a dynamičtějším než dosavadní. Je ovšem pravda, že všechny možnosti, které jsou v jazyce — všechny odstíny dialektické, argotické, všechny patologické patvary řeči, vše to se stává nástrojem, jehož smí a má užít režisér a herec. Avšak právě tato svrchovaná složitost vyžaduje stejně od herce jako od diváka naprostou jistotu v hodnocení těchto různých možností a prostředků, jistotu o hierarchickém odstupňování jazykových odstínů, vrstev a dialektů. Kdysi byl touhou divadelníků jevištní jazykový standard, zejména právě u nás, kde ho nebylo. Jevištním standardem výslovnosti rozumělo se a leckdy dosud rozumí jisté zákonodárství: takto má a takto nesmí být vyslovováno. Nuže, dnes, zdá se, počíná se rýsovat jiné pojetí standardu: jakýmkoli způsobem je dovoleno na jevišti mluvit, pod jedinou podmínkou — že herec i divák budou mít přesné povědomí o sociálním, jazykovém i uměleckém dosahu každého způsobu mluvení, že dovedou přesně odhadnout místo, které každému jazykovému útvaru v celku národního jazyka náleží. Jevištní standard se ze záležitosti jazykového zákonodárství stává otázkou umělecké a jazykové kultury.

Navázat aktivní spojení diváka s jevištěm je jedna z důležitých a různými způsoby řešených otázek dnešního divadla. Řešení její spočívá ovšem do značné míry v rukou divadla samého, jeho režiséra a herců. Tito činitelé se také již mnohonásobně pokoušeli „vtáhnout“ nějakým způsobem diváka do hry; došli k výsledkům zajímavým a cenným umělecky, avšak většinou málo účinným ve směru, o který šlo. Je ovšem ještě druhá strana v divadle: hlediště a diváci v něm sedící, tedy právě ti, kdo mají být probuzeni k aktivitě. I o nich bylo uvažováno, většinou však nikoli jako o konkrétním společenství lidí navštěvujících to a to divadlo, ale jako o představitelích společenského celku: otázka pak převedena na otázku vztahu mezi divadlem a společností. Jsou s dostatek známy hlubokomyslné, ale prakticky málo plodné úvahy o tom, že nezbytným předpokladem intenzivního styku a plného dorozumění mezi divadlem a společností je spontánní jednota světového názoru a citění náboženského i mravního; příklady: staré Řecko, středověk atd. V divadle, zvláště dnešním, však nesedí celá společnost té oné doby, toho onoho národa, nýbrž publikum, tj. společenství sociálně často po mnohých stránkách velmi různorodé (nemysleme jen na společenské vrstvy, ale i na stavy, věk atd.), zato však spjaté navzájem poutem vnímavosti pro divadelní umění. Publikum je vždy prostředníkem mezi uměním a společností jako celkem: také básnictví, malířství, hudba a ostatní umění potřebují publika, tj. souboru jedinců s vrozenou i získanou schopností zaujímat estetický poměr právě k onomu materiálu, s kterým dané umění pracuje. (Porozumění pro jistý materiál není nikterak obecné a zřídka je jedinec, byť sebeesteticky vnímavější, schopen být současně členem publika umění všech: smysl pro estetickou účinnost slova není nutně spojen se smyslem pro umělecké působení barvy, tónu atd.) „Divadelní publikum“ vůbec je však pojem ještě příliš široký a poměrně abstraktní: každé divadlo, a zejména právě divadlo vyhraněného uměleckého směru, má své obecnstvo vlastní, které zná uměleckou tvářnost tohoto divadla, provází herce ze hry do hry, z role do role atd. A tato okolnost je důležitým předpokladem aktivního vztahu publika k divadlu; od ní vede jedna z nejspolehlivějších cest ke „vtážení diváka do hry“. Záleží na uměleckých intencích režiséra, chce-li odstranit hmotné rozmezí mezi scénou a hledištěm; i tehdy však, zůstává-li toto rozmezí zachováno, je vztah mezi divadlem a diváctvem oboustranně aktivní, přijímá-li publikum nenuceně a dopodrobna umělecké konvence, na kterých divadlo, a to právě dané divadlo buduje svůj výkon. Jen v takovém případě lze očekávat, že reakce publika na jevištní akci stane se sama rovněž aktivní silou, která mlčky, ale účinně se včlení do samého divadelního výkonu: je s dostatek známo, jak citlivě reaguje jeviště na pochopení a náladu vznášející se nad tichým hledištěm.

Pokus Kruhu přátel D⁴¹ přiblížit obecnstvu základy divadla 'cyklem přednášek, z nichž většinu proslaví sami umělci v D⁴¹ činí, zdá se proto dobrým počátkem cesty publika k divadlu: na jevišti může být umělecký záměr jen ztělesněn, nikoli výslovně vyložen; celá práce o jeho zrodu zůstává diváku skryta — a přece vědomost o ní mohla by mu pochopení podstatně usnadnit. Představení samo je celek již příliš jednotlivý a není snadno vniknout do jeho stavby, uvidět je zevnitř. Při představení zdá se zcela přirozené, že to ono slovo textu je vysloveno jistým způsobem, doprovázeno jistým gestem, že se jeho účinek projeví jistým způsobem v mimice, gestech a pohybech ostatních herců atd. Při zkouškách viděl by však divák, že spojení slova s gestem atd. je výsledek záměrného

výběru z mnoha různých možností, že žádná složka divadla nevyplývá automaticky z jiné, že divadelní výkon je výstavba velmi složitá i nebezpečně pohyblivá. Bude-li o zrodu divadelního výkonu poučen těmi, kdo se divadelní práce denně aktivně účastní, dovede si i sám pro sebe najít místo v jevištním výkonu, který jen zdánlivě je svým průběhem omezen na jeviště, ve skutečnosti však vždy vyplňuje divadlo celé.

Pořadatelé tohoto cyklu uznali za vhodné, aby v něm bylo řečeno několik slov i o teorii divadla. Nemůže ovšem ani zdaleka být zde podán systematický výklad celé její problematiky a není ho také ani zapotřebí.

Úkol teoretický je zde jediný: ukázat několika poznámkami a příklady, že divadlo přes všechnu hmotnou hmatatelnost svých prostředků (budova, stroje, dekorace, rekvizity, množství personálu) je jen podkladem nehmotné souhry sil sunoucích se časem a prostorem a strhujících diváka do svého měnlivého napětí, do souhry, kterou nazýváme jevištním výkonem, představením. Teoretické předpoklady k takovému pohledu na divadlo jsou dány v dnešní teorii divadla, a to právě v české divadelní teorii. Česká teorie divadla bývá předmětem mnohých kritik, oprávněných zajisté, pokud jde o výčet úkolů, které mají být splněny — nebylo by však spravedlivé kritizovat nepříznivě i její minulost. Mám na mysli především jedno z děl posledních let, Zichovu *Estetiku dramatického umění*: zde bylo již divadlo pojato v celé své šíři a složitosti jako dynamická souhra všech svých složek, jako jednota sil vnitřně rozrušená vzájemnými napětími a jako soubor znaků i významů. Ze stejného pojetí divadla vycházejí i teoretické práce Bogatyrevovy, Honzlový, E. F. Buriana a několika mladších pracovníků.

I generace před Zichem však přispěla platně k poznání podstaty divadla — stačí vzpomínout dvou nedávno odešlých kritiků divadelních — Jindřicha Vodáka a Václava Tilleho. Prožili v době svého uzrávání mohutné vření přerodu, zblízka často až chaotické, kterým procházelo evropské divadlo od posledních desetiletí minulého století a jež vlastně podnes není ukončeno. U nás bylo zneklidnění divadelního vývoje o to silnější, že k nám zaléhaly a mísily se zde nárazy z několika zemí najednou, zejména z Německa, z Francie a z Ruska. Je jisté, že tato překotnost měla i své záporné následky: nedořešení a plně neprožitá pojetí opuštěna pro jiná, novější, řízná pojetí se umělecky „nečistě“ směšovala, přejímaly se leckdy jen vnější příznaky jistého chápání divadla, nikoli však vlastní jeho podstata atd. Byl tu však i klad, a to právě ten, že se zostřila vnímavost pro mnohonásobnou složitost divadla i pro vzájemné vyvažování jeho složek. Čteme-li Tilleho *Divadelní vzpomínky*, nezastihneme kritika v rozpacích před žádným divadelním projevem, ať referuje o divadle francouzském, ruském, německém či japonském, ať se ocitne před útvarem, kde převládá herec, či před jiným, kde hlavní těžiště hry je v scénické úpravě, či konečně před třetím, jehož nositelem je režisér; dovede přesně odlišit herecký systém pracující hlavně s gestem od hereckého systému neseného deklamací; postihne téměř nevnímátnou hranici, na které gesto přechází v mimiku atd. Tato kultivovaná vnímavost připravila již cestu myslitelci, který měl české divadelní vědě podat první příklad soustavného a filosoficky důsledného promyšlení základů divadla, právě O. Zichovi. Je důležité uvědomit si, že tato cesta byla připravena domácím vývojem umělecké praxe i teorie, vývojem, který měl netoliko nevýhody té okolnosti, že se dál u malého národa zaplaveného vlivy národů velkých, ale i její výhody: příliš velké množství vlivů se nakonec navzájem vyvážilo a praxe i teorie byla tím vyvážena z jednostranné poplatnosti. Právě-li přísloví o člověku, že mívá zpravidla všechny nectnosti příslušející ke ctnostem, jimiž je obdařen, platívá o českém člověku leckdy opak: že dovede najít přednosti náležející k nevýhodám, kterými je stížen.

Obrátme se však nyní k vlastnímu tématu. Mluvili jsme o složitosti divadla, a je proto třeba především ukázat, v čem záleží. Vyjděme od tvrzení obecně známého: již od dob Richarda Wagnera říká se, že divadlo je vlastně celý soubor umění. Taková byla první formulace složitosti divadla, jež má sice zásluhu prvenství, ale nevystihuje podstatu věci. Pro Wagnera bylo divadlo souhrnem několika umění samostatných: dnes však je již jasno, že vcházejíce do divadla, vzdávají se jednotlivá umění své samostatnosti, prolínají se navzájem, vstupují ve vzájemné protiklady, zastupují se vzájemně, zkrátka „rozpouštějí

se“, splývajíce v nové umění, plně jednotné. Přihlédněme např. k hudbě. Není v divadle přítomna jen tehdy, když přímo zaznívá, nebo když se dokonce — v operě — zmocňuje jevištního slova: vlastnosti, které má hudba společné s divadelním děním (intonace hlasu v poměru k hudební melodii, rytmus a agogika pohybu, gesta, mimiky i hlasu), působí, že každé divadelní dění může být promítáno na její pozadí a formováno podle jejího modelu. E. F. Burian, hudebník a režisér v jedné osobě, ukázal, do jaké míry se jevištní čas může stát rytmicky měřitelným po vzoru hudby i tehdy, když hudba na jevišti, i jak příbuzná je role intonačního motivu jazykového v celkové stavbě představení s úlohou motivu melodického v hudební skladbě: netoliko hudební drama má své melodické „leitmotivy“ — má je i drama mluvené. Zcela podobně jako s hudbou je tomu v divadle např. i se sochařstvím. Přítomno je na jevišti tehdy, je-li socha součástí dekorace. Úkol sochy je však i v takovém případě jiný než mimo jeviště: tam, např. hned ve foyeru divadla, je socha pouhou věcí, zobrazením, kdežto na jevišti je nehybným hercem, protikladem k herci živému; dokladem toho jsou četné divadelní náměty, které nechávají sochu na jevišti oživit. Jako protiklad k herci je socha na jevišti přítomna neustále, i když její přítomnost není zhmotněna: nehybnost sochy a pohyblivost živého člověka je stálá antinomie, mezi jejímiž póly osciluje zjev hercův na scéně; a Craigh, když kladl svůj známý požadavek herce „nadloutky“, jehož předky byly, jak říká výslovně, sochy bohů v chrámech, nečinil nic jiného, než že odhaleně upozorňoval na tuto skrytou, ale vždy přítomnou antinomii hereckého umění. To, co bývá nazýváno „pózou“, je efekt zřejmě sošný; v středověkém divadle pak „pohyby, pomalé a odměřené, připadají do pauz přednesu, kdežto při přednesu samém stojí herec bez hnutí“ (Golther, *Der Schauspieler im Mittelalter* v Geisslerově sb. *Der Schauspieler*, Berlin 1926). Také skulpturní antiká, japonská atd. maska spojuje herce bezprostředně se sochou — a přechod mezi nehybností pevné masky a líčením moderního herce je, jak známo, velmi plynulý. Podobné postavení jako hudba a sochařství mají v divadle i ostatní umění, ať jde o básnictví, malířství, architekturu, tanec či film: každé z nich je potenciálně stále v divadle přítomno, ale zároveň každé z nich, vstupující s divadlem ve styk, pozbývá svébytnosti a podstatně se proměňuje. Existuje ovšem vedle nich všech ještě umění, které je s divadlem osudově spjato, totiž herectví, a činnost povahy umělecké, která bojuje o jednotu všech složek divadla, totiž režie; přítomnost těchto dvou uměleckých složek charakterizuje divadlo jako samostatný a jednotný umělecký útvar nejzřetelněji.

Výčetem umění, která se účastní výstavby jevištního projevu, není však složitost divadla daleko vyčerpána: každá z těchto složek rozkládá se ve složky podružné, které opět bývají vnitřně rozrušeny ve složky další. Tak například složky hereckého zjevu jsou: hlas, mimika, gestikulace, pohyb, kostým atd. Každá z nich je pak ještě sama v sobě složitá, tak např. hlas, jehož složky jsou: artiklace hlásek, výška hlasu a její proměny, barva hlasu, intenzita výdechu, tempo. Ani zde nejsme však ještě u dna: jednotlivé hlasové složky mohou být rozkládány dále, tak např. barva hlasu: každý člověk má osobité hlasové zbarvení, tvořící součást jeho fyzické osobnosti — podle barvy hlasu může být mluvící člověk poznán, i nevidí-li jej posluchač; jsou však vedle toho i zbarvení odpovídající jednotlivým duševním rozpoložením („hněvivě“, „radostně“, „ironicky“ atp.), jež mají význam nezávislý na osobní hlasové barvě jedince. Obojího tohoto druhu hlasové barvy může pak být umělecky využito: individuální hlasová barva jednotlivých herců zaměstnaných v jistém kuse může se stát závažným činitelem při režisérské „instrumentaci“ jevištního výkonu; s přechodným zbarvením hlasu duševním stavem bývá pak umělecky počítáno buď již v dramatickém textu (režijní poznámky básníkovy, hojnost citových proměn a protikladů v dialogu), nebo v hereckém výkonu (srv. bohatou stupnicí timbrů, jakou — podle svědectví Tillova v *Divadelních vzpomínkách* — rozvinul na neutrálním básníkově textu Vojan). Divadlo má tedy netoliko velký počet složek, ale i bohaté jich odstupňování. Může však některá z nich být prohlášena za základní, pro divadlo zcela nezbytnou? Odpověď na tuto otázku zní, že žádná, nehledíme-li na divadlo jen ze stanoviska určitého uměleckého směru, nýbrž jako na jev neustále se vyvíjející a proměňující.

Jednotlivé vývojové etapy divadla a jednotlivé divadelní směry mají ovšem své převládající složky: jednou je dominantou divadla básnický text, podruhé herec, jindy režisér nebo i scénická výprava a jsou případy ještě komplikovanější, např. divadlo, kde převládá režisér, jenž však staví do popředí herce (Stanislavskij). Podobně je tomu i v podrobnostech: v hereckém výkonu převládají (podle doby, školy atd.) jednou složky mimické, jindy hlasové atd.; dokonce i např. v samotném hlase uplatňuje se jednou převážně artiklace, jindy intonace atd. To vše je krajně proměnlivé a ve vedení vystřídají se průběhem vývoje složky všechny, aniž které z nich připadá nadvláda trvalá. A tato proměnlivost je umožněna jen tím, že — jak řečeno — žádná ze složek není pro divadlo naprosto nezbytná a základní. Není nezbytný básnický text, neboť existují divadelní útvary s dialogem do značné míry improvizovaným (např. *commedia dell'arte* a některé druhy divadla lidového) nebo i beze slova vůbec (pantomima). I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet — jeho úlohu přejímá složka jiná, např. světlo (v Burianově inscenaci Lazebníka sevillského vyjadřovalo světlo spojené s hukotem bouře svými kmitáním a změnami barvy vzburčení lidu předpokládané za scénou — scéna sama byla prázdna), nebo dokonce i prázdno, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou může vyjadřovat rozhodující dějový zvrat (takovéto „jevištní pauzy“ užívali s oblibou např. Moskevští). Případy toho druhu jsou ovšem řídké; stačí však k důkazu, že divadlo není osudově připoutáno k žádné ze svých složek, a že proto volnost přeskupování je v něm nevyčerpatelná.

Také nejsou jednotlivé složky divadla spjaty předvídanými a neproměnnými vztahy, jak by se leckdy mohlo zdát ze stanoviska ustrnulé konvence; není dvojice složek, byt sebeprůbuznějších, jejichž sepětí by nemohlo být uvedeno v pohyb. Zdá se nám např., že gesto, mimika a řeč jsou nutně souběžné — Moskevští však ukázali, že v divadle může být umělecky využito právě jejich nerovnoběžnosti. Poslyšme, co o tom praví Tille v článku o jejich provedení Štrýčka Váni: „Ruský režisér užil zkušenosti, že v životě gesta výrazy tváří i úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších hnutí — ale že obojí vyvěrá někdy souměrně, někdy nesouměrně z vnitřního života, že obojí je vyvoláno skrytou hybnou silou, kterou jsou jednak povahy jednajících osob, buď svou vůlí, nebo svou neovládanou energií, jednak ony zevnější vlivy, které určují jednání lidí bez jejich vůle a často i bez jejich vědomí.“ Hlas a gesto se tedy rozešly za účelem uměleckého účinku. Tím, že je Moskevští — na rozdíl od starší konvence — navzájem oddělili, zapůsobili nejen na další rozvoj divadla, ale i na mimodivadelní život svého publika: divák, který prožil jevištní systém Moskevských, vnímal napříště rozlišeněji sebe i své spolubližní: gesto nebylo mu již pouhým pasívním průvodcem hlasu, ale samostatným symptomem duševního stavu, mnohdy bezprostřednějším než hlasový projev. V nejrůznějších obměnách působí divadlo na diváka stále tímž směrem: vždy znovu a z nových stránek odhaluje mu mnohonásobnou souvztažnost viditelných projevů jednání.

Pro teorii divadla plyne z toho důležitý požadavek, aby pojetí divadla jako souboru nehmotných vztahů učinila metodou i cílem svého zkoumání: výčet složek sám o sobě je mrtvý seznam. Také vlastní (vnitřní) dějiny divadla nejsou nic jiného než sledování proměn vzájemných vztahů mezi složkami. Žádné z vývojových období divadla nemůže být (teoreticky) přijato za dokonalé uskutečnění samé podstaty divadla; není jím ani žádný z jednotlivých útvarů divadla, jako jsou: divadlo toho či onoho národa, divadlo lidové, primitivní, divadelní projevy dětí atd. Čím bohatší a rozmanitější materiál je badateli k dispozici, tím snáze může rozpoznat jednotlivé složky a jejich vztahy v celkové výstavbě jevištního díla. Nenít vždy snadné ani odlišit jednotlivé složky navzájem, právě pro těsnost vztahů, které mezi nimi mohou být navázány. Tak např. bývá téměř nemožné rozlišit herecův pohyb od gesta (chůze, která je pohybem i gestem zároveň) nebo kostým od herecova tělesného zjevu atp.

Složky se však navzájem i nahrazují: tak u Shakespeara suplují bohatě rozvitá slovní líčení dekorací, které shakespeareovské jeviště postrádalo, světlo může se jevit součástí her-

cova kostýmu (zbarvuje-li jej). Vzájemného suplování složek využívají režiséři mnohdy i jako technického prostředku: Stanislavskij (*Můj život v umění*) vykládá, že režisér může „odlehčit“ herci dekorací, třeba tak, že slabší herecký výkon zastíní nápadnou úpravou scény.

Měnlivé pásmo nehmotných vztahů stále se přeskupujících je tedy podstatou divadla. Není však na něm vybudován jen vývoj od doby k době, od režiséra k režiséru, od herecké školy ke škole další, nýbrž i každý jednotlivý jevištní výkon. Také uvnitř jevištního výkonu utkvávají a vyvažují se jednotlivé složky ve stálém vzájemném napětí, neseném jevištním časem. Do plynutí tohoto času zapadá vše, nejen pohybující se jednání, ale i zdánlivě nehybná pauza. Existují režisérské i herecké systémy založené na využití pauz jako dynamického prvku; o německém herci A. Bassermannovi praví jeho životopisec (Julius Bab, A. Bassermann, Leipzig 1909): „Ze čtvrtého aktu Schillerova *Valdštejna* hraje Bassermann jen scénu vjezdu do Chebu. Vyjadřuje zde podivuhodně roztržitost člověka silného ducha, dohasínání mocné síly. Mluví se starostou města a zachovává přitom ještě stále knížecí postoj, postoj vlídně naslouchajícího vládce — je však přitom již znepokojivě roztržit. Jeho pozornost má náhlé poklesy. Vznikají dlouhé pauzy v rozhovoru. K dosažení tohoto uměleckého účinku provedl Bassermann radikální škrty v Schillerově textu.“ Účelem Bassermannova postupu bylo zřejmě zvýšení dramatického napětí — prostředkem byly mu pauzy, tedy pouhý plynoucí čas: nehmotný čas jako řečiště nehmotného jednání. Vše, co je na jevišti, je jen hmotný podklad jevištního dění, jehož vlastními hrdiny jsou stále se střídající a navzájem prostupující: akce a reakce. Každý přesun ve vztazích složek je zároveň i reakcí vzhledem k tomu, co před ním předcházel, i akcí vzhledem k tomu, co bude následovat. Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek. Jako vše v divadle je ve stálém pohybu v hranici mezi hercem a neživou věcí: ve chvíli prudkého napětí je „činitelem“ mnohem spíš revolver, kterým míří osoba dramatu na protivníka, než herec, který osobu představuje; i dekorace se mohou stát herci a herec naopak dekorací (srv. J. Veltruský, *Člověk a předmět na jevišti*, *Slovo a slovesnost* VI). Ze sledu akcí a reakcí vyplývá stále obnovované a znovu navazované napětí, jež není totožné s nepřetržitě stoupajícím napětím dějovým (kolize, krize, peripetie, katastrofa), které se uplatňuje jen v některých druzích a vývojových obdobích divadla. Dějové napětí předpokládá děj, a dokonce děj jednotný — jsou však četné dramatické útvary, které neznačí dějové jednoty (např. středověké drama, revue) popřípadě ani děje ve vlastním slova smyslu (srv. např. vzájemně oddělené výjevy, jejichž *dodatečným* spojením vznikl antický mimus nebo středověké duchovní drama).

Uvědomivše si podstatu divadla, pokusíme se nyní ověřit a znázornit si tvrzení právě vyslovená rozbořením několika jeho složek. Přihlédneme nejprve k dramatickému textu. Byla období, která se domnívala, že divadlo je jen k tomu, aby reprodukovalo dílo dramatického básníka (srv. např. francouzské divadlo XIX. stol., kde autor zpravidla i sám své dílo inscenoval); jindy naopak převládá názor, že drama je pouhý text divadelního výkonu, nikoli svébytné básnické dílo (srv. např. mínění Zichovo vyslovené v *Estetice dramatického umění*). Obojí toto pojmání je však jen projev dobových názorů na divadlo, omezených na jistý umělecký systém. Pohlédneme-li na drama bez dobového zaujetí, shledáme nutně, že je zároveň i básnickým druhem sourodým a rovnoprávným s lyrikou a epikou, i jednou ze složek divadla; svým uměleckým zaměřením může se ovšem přiklánět někdy k tomu, jindy k onomu pólu. Vývoj básnictví byl by bez dramatu, básnického útvaru dialogického, nemyšlitelný, a stejně i vývoj dramatu bez básnictví: bez ustání napájí se drama ze zdrojů lyriky a epiky i naopak vykonává na tyto sousední útvary vliv. Co se týče vztahu dramatu k divadlu, třeba mít na paměti, že se divadlo, potřebujíc k svým účelům slova, může uchýlit ke kterémukoli ze základních básnických útvarů a že to také činí: středověké plankty (nářky Panny Marie), ač projevy lyrické, byly určeny k předvádění; epické básnictví vchází ve styk s divadlem např. prostřednictvím dramatizace románů atp. Uchyluje-li se přesto divadlo k dramatu častěji než k lyrice a epice, je to jen proto, že drama je básnictví dialogu a dialog akce vyjádřená jazykem: repliky dialogu nabývají v divadle platnosti řetězu akcí a reakcí.

Stávající se součástí divadla, přijímá drama jinou funkci a jinou tvářnost, než jakou má, dokud je pojmáno jako dílo básnické: totéž Shakespearovo drama je něco jiného, je-li čteno, než je-li scénicky předváděno (tak např. popisy, které, jak již řečeno, se stávají na scéně slovem-dekorací, fungují při četbě jako lyrické partie díla). Jsou ovšem po té stránce mezi dramaty značné rozdíly: jsou dramatická díla, která scénickému předvádění kladou značný odpor (tzv. dramata knižní), a opět jiná, která mimo scénu nemají téměř života (Tille o Rostandově *Cyranu z Bergeraku*: „Hry, jako je Rostandova, podobají se nejspíše dobře sestrojeným textům oper a výpravných her, v nichž autor dává jen výkonným umělcům příležitost k rozvíjení jejich umění“). V každém případě však je napětí mezi dramatickou básní a divadlem: zřídka kdy projde drama jevištěm bez dramaturgické úpravy a výraz „jevištní interpretace kusu“ je zpravidla jen eufemismem, jenž maskuje napětí mezi divadlem a básnictvím. „Ztělesňující“ drama, stavějí herce a režiséra svobodným rozhodnutím (někdy i proti vůli dramatikově) některé stránky básnického díla do popředí, jiné do stínu; herec pak má na vůli, jak chce zacházet se „skrytým smyslem“ textu, totiž s tím, co nemůže být v dialogu přímo vyřčeno, a přece nutně k dramatu náleží. Básník vládne jen psaným slovem, herec však bohatým souborem prostředků hlasových, mimických atd. Není ani možné, aby podal jen to, co obsahuje text: vždy uvidíme na jevišti celého člověka, nejen to, co nám z něho ukazuje básník. Názorně vystihl napětí mezi dramatickým dílem a jevištěm Stanislavskij v kapitole svého spisu nazvané *Když hraješ zlého člověka, hledej, kde je dobrý*. Praví tam: „Dívaje se z hlediště, jasně jsem chápal omyly herců a začal jsem je vykládat svým druhům. Pochop, pravil jsem jednomu z nich, hraješ fňukala, pořád jen běduješ a asi se staráš jen o to, aby ti, nedej bože, nevyšel jinak než jako fňukal. Ale co si s tím lámat hlavu, když se o to již sám autor postaral víc, než bylo třeba. Proto neustále maluješ jednou barvou. Ale vždyť černá barva se jenom tehdy stane opravdu černou, když pro kontrast je alespoň někde přimíchána bílá. Tak i ty přidej do role kapánek bílé barvy v různých odstínech a v harmonii s jinými duhovými tóny. Vznikne kontrast, rozmanitost a pravdivost. Proto když hraješ fňukala, hledej, kde je veselý, bujarý.“

Nejde ovšem vždy jen o doplnění textu jednoznačným kontrastem: často bývá významových možností, jež text ponechává herci, velmi mnoho. Je po této stránce vývojové kolísání v samém dramatickém básnictví: jsou období, kdy je snaha divadelní výkonem textem co nejvíce předurčit, a opět jiná, kdy text záměrně ponechává co největší volnost divadelnímu dotvoření; toho druhu jsou např. dramata Ibsenova, která téměř systematicky vkládají do textu dvojí smysl: jeden vyjádřený přímo slovy, druhý přístupný jen hercovu gestu, intonaci a barvě jeho hlasu, tempu i přednesu hry. Podobně je tomu také i u Čechova: *Půvab Čechovových her* záleží „v tom, že jej nelze vystihnout slovy, nýbrž skrývá se pod nimi nebo v pomlčkách a v pohledech herců, ve vyzářování jejich niterného citu. Přítom ožívají i mrtvé předměty na jevišti, zvuky a dekorace, i obrazy, tvořené herci, i sama nálada hry a celého představení. Všecko tu záleží na tvůrčí intuici a hereckém citu“ (Stanislavskij). Takový je tedy vztah mezi divadlem a dramatem: stále napjatý, a proto také podléhající změně. V zásadě není však ani divadlo podřízeno básnictví, ani básnictví divadlu: jedna i druhá z těchto krajností může nastat jen v jistých vývojových obdobích, v jiných pak je rovnováha mezi oběma stranami.

Po dramatickém textu přihlídneme nyní k druhému ze základních činitelů divadla, k dramatickému prostoru. Dramatický prostor není totožný se scénou ani vůbec s trojrozměrným prostorem, neboť vzniká v čase postupnými proměnami prostorových vztahů mezi hercem a scénou i mezi herci navzájem: každý herecův pohyb je vnímán a hodnocen v souvislosti s pohyby předcházejícími i se zřetелеm k předvídanému pohybu následujícím; stejně i rozestavení osob na scéně je chápáno jako změna rozestavení předešlého, i jako přechod k rozestavení příštímému. Zich mluví proto o scénickém prostoru jako o souboru sil: „Dramatické osoby, herci představované, jsou jakýmsi silovými středisky různé intenzity, podle váhy osob v přítomné dramatické situaci; jejich dramatické relace, touto situací dané, jsou pak jakési silokřivky, mezi osobami se spínající a rozpínající. Dramatická

scéna, vyplněná sítí těchto silokřivek a motorickými drahami, jimi způsobenými, jest pak jakýmsi silovým polem proměnlivým v tvaru i v síle jednotlivých složek“ (Estetika dramatického umění). Pro svou energetičnost může dramatický prostor přesáhnout scénu na všechny strany; vzniká tak zjev zvaný pomyslným jevištěm, o kterém u nás psali K. Pražáková a F. Stiebitz (děje za scénou, popřip. i nad ní nebo pod ní); na pomyslné jeviště může být přechodně přesunut i sám děj hlavní a různá vývojová období divadla užívají mnohotvárných možností pomyslného jeviště rozmanitě: někdy uchyluje se divadlo k pomyslnému jevišti z důvodů čistě technických (na pomyslné jeviště kladou se děje, které by na scéně bylo nesnadno realizovat, např. závody, velká shromáždění lidu atp.), jindy nutí k jeho užití konvence (např. ve francouzské klasické tragédii přesunují se na pomyslné jeviště výjevy krvavé), jindy konečně důvody umělecké (zvýšení napětí atp.). Charakteristická pro povahu dramatického prostoru toho nebo onoho období je i okolnost, užívá-li pomyslného jeviště hojně či vyhýbá-li se jeho užití.

Dramatický prostor přesahuje však scénu i jinak a zásadněji než jen pomyslným jevištěm: zabírá totiž jeviště s hledištěm dohromady. Již Zich zjišťuje, že „účinky z dynamického pole dramatického prostoru vycházející přenášejí se do hlediště, na obecenstvo“. Současná teorie divadla (viz Kouřil-Burian: *Divadlo práce*, 1938) chápe pak jeviště s hledištěm jako jediný celek ze stanoviska dramatického prostoru. Ani však tehdy, je-li jeviště od hlediště odděleno rampou, nemá samostatné existence: postavení herce v popředí scény, vzadu, napravo, nalevo platí ze stanoviska diváka sedícího před jevištěm; kdyby diváci jeviště obklopovali (jak je tomu např. v některých případech v divadle lidovém), pozbyla by tato určení, jak poznamenává Zich, smyslu. Dramatický prostor zmocňuje se tedy celého divadla a vytváří se během představení v podvědomí divákově; je silou, která zjednává jednotu mezi ostatními složkami divadla, přejímajíc od nich navzájem konkrétní význam.

Další závažná složka divadla, která také ostatní kolem sebe kupí a je nese, je herec. Význam hercův pro výstavbu jevištního výkonu je ten, že je nejčastějším nositelem jednání. V souvislosti s tím je důležitá i okolnost, že herec je živá lidská bytost. Hegel praví o tom v své *Estetice*: „Vlastním materiálem dramatického umění je člověk, netoliko lidský hlas, ale celý člověk, který netoliko projevuje city, představy a myšlenky, nýbrž jsa zapojen do konkrétního jednání, působí ve smyslu svého celkového bytí na představy, předsevzetí a chování jiných, sám jsa jimi navzájem ovlivňován nebo stavěje se jejich vlivu na odpor.“ Herec je proto středem jevištního dění a vše ostatní, co je na scéně mimo něj, je hodnoceno jen ve vztahu k němu, jako znak jeho duševního a tělesného ustrojení; odtud mnohost a složitost divadelních znaků, kterou objevitelsky odhalil v své knize Zich, a o níž plodně v jeho stopách přemýšlel Bogatyrev. Ostatní věci mimo herce jsou vnímány jen prostřednictvím smyslů — herec a jeho projevy jsou však přístupny přímému divákovu vcítění. Proto jeví se herec nejkutečnější ze skutečností na scéně nebo spíše: jedinou skutečností scény. Čím blíže je herec jevištní akci, tím bezprostředněji je pocíťována jeho skutečnost a s ní mnohostrannost jeho zjevu i projevu: odtud rozdíl mezi postavami hlavními a vedlejšími. Vlivem účasti na jednání může dokonce i věc být pocíťována divákem jako herec; v té chvíli i ona stává se pro diváka skutečností: „Skutečný vodotrysk na holém mejercholdovském jevišti, kde ostatním věcným jevištním zformováním je turistický stan, trojuožka a termoláhev. Tyto obecné a všední skutečnosti nejsou na jevišti ani pro svou ladnost, ani pro „kresbu prostředí“ — jsou tu pro divadlo, pro dojetí a uchvácení, jsou tu jako herec — mají tisíce významy podle vztahů a okamžiků, do kterých zasáhnou... Jsou tu pro dějovost, o které nevyprávějí, ale kterou vytvářejí svou prostorovou rytmikou nebo časovou změnou“ (Honzl, *Moderní ruské divadlo*).

Zvláštní je vztah mezi hercem a postavou, kterou ztělesňuje. Již mnohokrát byla kladena otázka, zda herec vytváří postavu ze sebe, ze svých vlastních citů a zážitků, či odděleně od svého osobního života, chladnou kalkulací. Poprvé ji položil Diderot v svém slavném *Paradoxu o herci*. Dnešní teorie divadla (Honzl, *Nad Diderotovým Paradoxem*)

o herci, Program D-40) odpovídá na ni asi takto: je vždy přítomno obojí, i přímé prožívání postavy hercem, i citově neúčastné vytváření postavy; ve vývoji však zdůrazňuje se jednou ten, podruhé onen pól (tak např. vytváření postav z vlastního fondu převažovalo u některých velkých herců z doby psychologického realismu — u nás Hana Kvapilová). Nezapomínejme ostatně, že spojení mezi člověkem a umělcem v herci je vzájemné: herec netoliko zčásti žije hru, ale také zčásti hraje život. Coquelin v své přednášce *Umění a herec* (přeložené do češtiny 1883) vypráví tuto anekdotu o herci Talmovi: „Vypravuje se, že — zvěděv o smrti svého otce — vyrazil ze sebe výkřik tak srdcervoucí, tak upřímný, tak krásný, že umělec, v něm vždy bdící, výkřik ten si zapamatoval a uzavřel, na jevišti naň si vzpomenouti.“ Napětí mezi subjektivitou umělce a objektivitou jeho díla je v uměních všech, u herce však je intenzivněji pociťováno, protože herec je sám sobě materiálem, celou svou osobou, duší i tělem.

Přesto však není spojení mezi hercovým životem a jeho uměleckým výtvozem v jisté hře bezprostřední: je mezi ně vložena mezivrstva skládající se z ustáleného souboru tvárných prostředků, které jsou trvalým příznakem daného herce a přecházejí z role do role. Pro publikum jsou tyto ustálené tvárné prostředky nerozlučně spjaty s hercovou osobou skutečnou: podle nich herce v nové roli poznává, ony mu herce citově buď přibližují, nebo oddalují, na jejich pozadí hodnotí jednotlivé hercovy výkony. Napětí mezi jednotlivým výkonem a trvalým souborem tvárných prostředků je však i činitelem umělecké výstavby herectví: jsou období, druhy divadla i herecké osobnosti, u kterých převažuje to, co je na hercově tvorbě stálé — jindy opět klade se důraz na nápadné odlišení jednotlivých rolí. Trvalá herecká osobnost převažuje nad diferenciací rolí zejména často u komiků — srv. např. Vlastu Buriana; komické herectví jde ostatně v ustalování hereckého výkonu ještě dále, vytvářejíc typy nezávislé již na osobnosti představitele jediného: Pulcinella, Bajazzo, Harlekýn, Hanswurst, Kašpárek atp. Rozporem a napětím mezi hereckou osobností a jednotlivým výkonem není ovšem daleko vyčerpán počet napětí, kterými je herec na scéně obětán — jako ostatně vše, co ve výstavbu jevištního výkonu vchází. Bylo by možno vypočítat ještě množství dalších antinomii hereckého umění, zejména kdybychom od herce jako jedince přešli k hereckému ansámbli a od jediné dramatické postavy k celkovému souboru postav účastných při jistém jevištním výkonu.

Další základní činitel divadla je publikum: i jemu, podobně jako dramatickému prostoru a herci, připadá v divadle úloha resumující, a to v tom smyslu, že všechno, co se v divadle děje, je obecenstvu tak či onak adresováno. Mluví-li herci na jevišti, je rozdíl mezi jejich hovorem a rozhovorem všedního života ten, že se počítá s jeho účinkem na partnera mlčícího (a také jen zřídka oslovovaného), který naslouchá za rampou; pro tohoto partnera jsou vypočteny i reakce osob na jevišti na projevy mluvčího. Často je dialog veden tak, že mu publikum rozumí jinak než jedna z jednajících osob; publikum může také vědět o situaci i více, i méně než jednající osoby v dané chvíli. To vše odhaluje názorně účast publika v jevištním dění. Jevištní dění vykonává vliv na publikum, avšak i publikum zasahuje svým vlivem do jevištního dění, byť zpravidla jen v tom smyslu, že herci jsou v svém výkonu nesení nebo naopak brzdění tušenou vnímavostí publika, jeho náladou při hře atd. Jsou však i případy, kdy se účast diváků stává zjevnou, tak leckdy v divadle lidovém (když herec navazuje s publikem přímý rozhovor — viz o tom v Bogatyrevově *Lidovém divadle českém a slovenském*, Praha 1940) nebo také při komických improvizacích (když např. herec vykládá smích publika jako kladnou nebo zápornou odpověď na svá slova a navazuje na tuto odpověď při svém dalším hovoru s partnerem: „Tak vidíte, co si o vás obecenstvo myslí“ atp.).

Divadlo jeví také stálou snahu učinit divákovu účast na jevištním výkonu co nej-
přímější; ten je např. účel umístění herce mezi diváky, nástupů herců z hlediště nebo také pověření jisté osoby funkcí prostředníka mezi jevištěm a hledištěm (tulák ve hře bratří Čapkových *Ze života hmyzu*). I tehdy však, neapeluje-li divadlo na diváka takto bezprostředně, uchází se o jeho účast. Velmi poučný příklad toho uvádí básník Vildrac z Hilaryovy režie Duhamelovy hry *Lumière*: „Máte jistě v paměti výjev, v kterém slepý Ber-

nard, stoje u otevřeného okna před vyhlídkou na horské jezero při západu slunce, popisuje básnický krásu podívané, kterou nevidí a nikdy neuzřel. Nuže v pražském Národním divadle, když se slepec přiblíží k oknu, změní se osvětlená krajina v čirou temnotu a před tímto tmavým pozadím, jež je zdůrazněno jasným osvětlením okenního rámu, pronáší slepec své líčení. Divák je tak vyzýván, aby se přenesl na místo mluvčího: i divák mění se před tímto oknem v slepce“ (*Choses de théâtre II*). Ostatně jsou role herce a divákovy v divadle mnohem méně rozlišeny, než by se na první pohled zdálo. I herec je do jisté míry divákem pro svého partnera ve chvíli, kdy partner hraje; zřetelně bývají jako diváci pociťováni zejména statisté, kteří do hry vůbec aktivně nezasahují. Zcela zjevným stává se pak vřadění herců mezi publikum např. tehdy, rozesměje-li komik svým výkonem spoluherce; i když si uvědomujeme, že tento smích může být záměrný (aby jím bylo navázáno aktivní spojení jeviště s hledištěm), přece nelze nepoznat, že v takové chvíli probíhá hranice mezi jevištěm a hledištěm po jevišti samém: smějící se herci jsou na straně publika.

Publikum je tedy ve výstavbě jevištního výkonu všudypřítomné: na něm, na jeho chápání záleží smysl nejen toho, co se na jevišti děje, ale i věci, které se na jevišti nalézají. To platí zejména o rekvizitách, jež mají na jevišti jen ten smysl, popř. jen tu existenci, jež jim publikum přisuzuje. Předmět na jevišti může se publiku jevit něčím zcela jiným, než ve skutečnosti je, ba může být přítomen i jen pomyslně (pomyslná rekvizita v divadle čínském, viz o ní Brušákův čl. v *Slově a slovenosti V*); stačí v takovém případě, když publikum *ví* (jsouc poučeno hercovou gestikulací), že herec drží v ruce např. veslo (srv. Burianovu inscenaci *Komedie o Františce a Honzíčkovi v Druhé lidové suitě*). Končíme svůj nástin problémů divadelní vědy. Nešlo ovšem zdaleka o skutečný přehled její problematiky, nýbrž spíš jen o letmé naznačení stanoviska, z kterého dnešní teorie divadla na své úkoly nazírá. Ukázalo se, že výstavba jevištního díla počíná před zrakem teoretikovým čím dále zřetelněji nabývat vzhledu struktury, tj. dynamické výstavby, protkané a udržované v pohybu spoustou stále činných protikladů mezi jednotlivými složkami i skupinami složek, struktury, jež se volně vznášejí před zrakem a vědomím divákovým, nejsou žádnou svou složkou připoutána k životní skutečnosti jednoznačně, ale takto znamenajíc obrazně celou skutečnost, která obklopuje i vytváří člověka dané doby a dané společnosti.

Přednáška v Kruhu přátel D-41,
Program D-41, č. 1, str. 229—242.

I

Není již nutno, jako bývalo ještě před několika málo lety, začínat studii o estetice filmu důkazem, že je film uměním. Ale otázka po poměru mezi estetikou a filmem nepozbyla dosud aktuálnosti, neboť v tomto mladém umění, jehož vývoj je ještě stále zneklidňován proměnami technické („strojové“) základny, se mnohem silněji než v uměních tradičních pocituje potřeba normy, o kterou by se bylo možno opřít ať ve smyslu kladném (tím, že se plní), ať ve smyslu záporném (tím, že se porušuje). Filmoví umělci mají při práci nevýhodu příliš širokých a nerozrůzněných možností. V uměních se starou tradicí je totiž vždy po ruce celá řada prostředků, které dlouhým vývojem nabyly jisté ustálené formy a konvenčního významu. Tak např. srovnávací studie látkoslovné ukázaly, že v básnictví není vlastně nových témat: vývoj téměř každého tématu lze sledovat přes celá tisíciletí. V. Šklovskij v Teorii prózy uvádí za příklad Maupassantovu povídku *Návrat*, která je vybudována na přetvoření prastarého tématu „muž na svatbě vlastní ženy“, a počítá s čtenářem, kterému toto téma je odjinud známo. Podobně je tomu v básnictví, např. s metrickou osnou: každé básnictví má jistý repertoár tradičních veršových schémat, která dlouholetým užíváním získala ustálenou rytmickou (nikoli jen metrickou) organizaci i významové zabarvení, způsobené vlivem básnických druhů, ve kterých se jich užívalo. Také básnické druhy samy lze charakterizovat jen jako normované soubory jistých tvárných prostředků. Tím vším není ovšem řečeno, že by umělec nemohl tradiční normy a konvence obměňovat; naopak, bývají porušovány velmi často (tak např. současná teorie básnických druhů se buduje na poznání, že vývoj druhů záleží v stálém porušování druhové normy) a toto porušování je cítěno jako záměrný umělecký postup.

Zdánlivé omezení je tedy v podstatě obohacením uměleckých možností — a film donedávna téměř neměl a dosud má málo opravdu zřetelných norem a konvencí. Proto se filmoví umělci ohlížejí po normě. Vysloví-li se však slovo „norma“, je nejbližší myšlenka na estetiku, která bývala a leckdy dosud je pokládána za vědu normativní. Avšak nelze žádat od současné estetiky, která se vzdala metafyzického pojmu krásna, ať je zahalen v jakékoli podobě, a která nazírá na uměleckou strukturu jako na fakt vývoje, aby projevovala ctižádost určovat, co býti má. Norma může být jen produktem vývoje umění samého, zkamenělým otiskem vývojového dění. Nemůže-li estetika být logikou umění, rozsuzující o správnosti a nesprávnosti, může přesto něco jiného: být jeho noetikou. V každém umění jsou totiž jisté základní možnosti, dané povahou materiálu a způsobem, kterým se ho umění zmocňuje. Tyto možnosti znamenají zároveň omezení, nikoli však normativní, ve smyslu např. Lessingově a Semperově, kteří soudili, že umění nemá práva překročit svých hranic, ale omezení faktické, že totiž jisté umění nepřestane být samo sebou ani tehdy, rozlije-li se po území umění jiného. „Si duo faciunt idem, non est idem“, a proto např. zrychlený pohyb ve filmu chápeme jako deformaci časového trvání, kdežto na divadle počítávali bychom zrychlení hercových gest jako deformaci hercovy osoby — neboť dramatický čas a čas filmový jsou noeticky různé.

Přestupování hranic mezi uměními je v dějinách umění zjev velmi častý; tak např. básnický symbolismus charakterizoval mnohokrát sám sebe jako *hudbu* slova, surrealistické malířství, pracující s básnickými tropy (s „přenašením“ významu), reklamuje pro sebe název *poezie*; je to ostatně jen oplacení návštěv, které učinilo básnictví umění malířskému za doby tzv. poezie popisné (XVIII. stol.) a za doby parnasismu (XIX. stol.).

Vývojová důležitost takových překročení hranic je v tom, že se umění učí pocitovati nově své tvárné prostředky a viděti svůj materiál z nezvyklé strany; přitom však vždy zůstává samo sebou, nesplyvá s uměním sousedním, nýbrž dosahuje toliko stejným postupem různých efektů nebo různým postupem efektů stejných. Má-li však být sblížení s jiným uměním věleno do vývojového řádu onoho umění, které se o přiblížení snaží, musí být splněna jedna podmínka: aby zde vývojový řád a tradice již byly. Základním předpokladem toho je jistota v zacházení s materiálem (což neznamená nikterak slepé podřizování se materiálu). Film byl již v intimním vztahu k několika uměním: k dramatu, k epickému básnictví, k malířství, k hudbě. Bylo to však v dobách, kdy ještě nevládl plně svým materiálem, a proto šlo spíše o hledání opory než o zákonný vývoj. Snaha po zvládnutí materiálu je spjata s tendencí k čisté filmovosti. To je začátek zákonného vývoje; časem přijdou jisté nová sblížení s jinými uměním, avšak již jako vývojové etapy. V teorii odpovídá snaze o čistý film noetické zkoumání podmínek, daných materiálem. To musí konat estetika filmu: není jejím úkolem, aby určovala normu, ale aby posilovala záměrnost vývoje odhalováním latentních předpokladů. I naše studie je načrt jisté kapitoly z noetiky filmu; půjde v ní o noetiku filmového prostoru.

II

Filmový prostor býval, zejména v začátcích, zaměňován s prostorem divadelním. Avšak tato záměna neodpovídá skutečnosti ani tehdy, kdyby aparát, neměně svého místa, jak toho žádá povaha divadelního prostoru (Zich, *Estetika dramatického umění*), prostě fotografoval dění na divadelní scéně. Divadelní prostor je totiž trojrozměrný a pohybují se v něm trojrozměrní lidé. To neplatí o filmu, který má sice možnost pohybu, ale promítnutého na dvojrozměrnou plochu a do iluzivního prostoru. I hercův poměr k prostoru je, jak bylo již mnohokrát konstatováno, zcela jiný ve filmu než na divadle. Divadelní herec je živou a jednotnou osobou, zřetelně odlišenou od neživého okolí (scéna a její výplň), kdežto na plátně jsou postupně obrazy hercovy (popřípadě jen částečné) pouhými součástmi promítaného obrazu celkového, stejně jako např. v malířství. Proto razili ruští teoretikové filmu pro filmového herce pojmenování „naturščik“, tj. model, kterým je vystiženo jeho postavení analogické modelu malířskému. (Ve filmové praxi jsou ovšem odstíny: hercova individualita může být ve filmu zdůrazněna nebo naopak potlačena, srv. rozdíl mezi filmy Chaplinovými a ruskými.)

Jak je tomu nyní s poměrem mezi filmovým prostorem a iluzivním prostorem obrazovým? Je jasné, že tento prostor ve filmu skutečně je, a to se všemi prostředky malířské iluzivnosti (nehledě k hlubším základním rozdílům mezi perspektivou jako tvárným prostředkem malířství a perspektivou ve fotografii). Tato iluzivnost může být některými prostředky velmi zvýšena, ale jsou to vesměs prostředky přístupné i malířství. Jeden z nich je, že se převrátí obvyklé hloubkové pojmání iluzivního obrazového prostoru: místo obvyklého svádění divákova pohledu do pozadí nastupuje jeho vyvádění z obrazu dopředu; tohoto prostředku hojně užívalo např. barokní malířství; ve filmu slouží k tomu např. směr gesta (osoba stojící v popředí obrazu namíří do publika revolver) nebo směr pohybu (vlak vyjíždí jakoby kolmo z plochy obrazu). Jiný způsob zvýšení prostoro- iluze je pohled zdola nebo shora, tak např. pohled z vysokého patra do hlubokého dvora; v takových případech je iluze posilována aktualizací polohy očních os: ve skutečnosti je horizontální (u diváka hledícího na obraz), obrazem předpokládána je však téměř vertikální. Oba tyto prostředky má film společné s malířstvím. Další možnost je taková: aparát je při fotografování umístěn na jedoucím vozidle a objektiv je namířen dopředu; přitom se pohyb děje v ulici nebo stromořadí, zkrátka po cestě vroubené po obou stranách souvislými řadami věcí. Na obraze nevidíme pak vozidlo, nýbrž toliko ulici (cestu) vedoucí do pozadí obrazu, avšak rychle ubíhající směrem opačným, z obrazu dopředu.

Podle pohybu by se mohlo zdáti, že zde jde o prostředek specificky filmový, ale je to vlastně jen obměna případu jmenovaného na prvním místě (zvrát hloubkového pojmání prostoru), který je v jiných svých variantách malířství dokonale přístupný.

Základem filmového prostoru je tedy iluzivní prostor obrazový. Avšak vedle toho, nebo spíše nadto má filmové umění k dispozici ještě jinou formu prostoru, ostatním uměním nepřístupnou. Je to prostor daný technikou záběru. Při změně záběru, ať se děje plynule nebo náhle, mění se totiž vždy buď zaměření objektivu, nebo i umístění celého aparátu v prostoru. A tento prostorový přesun se obráží ve vědomí divákově zvláštním pocitem, který již mnohokrát byl popsán jako iluzivní přemístování diváka samého. Tak René Clair píše o něm: „Divák, který se dívá na jakýsi vzdálený automobilový závod, je náhle vržen pod ohromná kola jednoho z vozů, pozoruje tachometr, bere do ruky volant. Stává se hercem a vidí, jak v zatáčkách kácející se stromy jsou pohlcovány jeho zrakem.“ — Toto podávání prostoru „zvnitřku“ je postup specificky filmový; teprve objevení záběru způsobilo, že film přestal být oživeným obrazem. Technika záběru však působila zpětným vlivem i na samu techniku fotografování. Jednak bylo jí upozorněno na zajímavé možnosti pohledu zdola a shora při obcházení předmětu ze všech stran, jednak, a zejména, byla záběrem vytvořena technika detailu. Obrazová působivost detailu záleží v neobvyklém přiblížení věci (Epstein praví o tom: „Obracel jsem hlavu a viděl jsem napravo jen druhou odmocninu gesta, ale nalevo bylo již toto gesto zmocněno na osmou“), prostorová jeho působivost je pak dána dojmem částečnosti obrazu, který se nám jeví jako výsek z trojrozměrného prostoru, pocitovaného před obrazem a po jeho stranách. Představme si např. ruku danou jako detail; — kde je osoba, ke které tato ruka náleží? V prostoru, mimo obraz. Nebo předpokládejme obraz revolveru ležícího na stole: vzbuzuje očekávání, že se každou chvíli objeví ruka, která revolver zvedne; a tato ruka se vynoří z prostoru ležícího mimo obraz, kam umísťujeme její tušenou existenci. Konečně ještě jiný příklad: dva lidé se rvou válejíce se po zemi — nedaleko od nich leží nůž; scéna je nám ukazována tak, že střídavě vidíme rvoucí se dvojici a nůž jako detail. Pokaždé, když se nůž objeví, vzniká napětí: kdy se již objeví ruka, která po něm sáhne? Když se konečně ruka v detailním obraze objeví — nové napětí: kdo z obou se nože zmocnil? Jen tam, kde máme intenzivní vědomí prostoru mimo obraz, lze mluvit o dynamickém detailu; jinak by šlo o statický výsek z normálního zorného pole. Je ovšem třeba připomenout, že nemizí vědomí „obrazovosti“ při detailu; rozměry detailu nepřenesáme proto do mimoobrazového prostoru a zvětšená ruka není nám rukou obra.

V záběrech je filmový prostor dán sukcesivně, sledem obrazů, pocítujeme jej při přechodu od obrazu k obrazu. Zvukový film přinesl však možnost i simultánní danosti filmového prostoru. Představme si situaci, v dnešním filmu již docela běžnou, že vidíme obraz a slyšíme současně zvuk, jehož zdroj však musíme umísťovat nikoli do obrazu, nýbrž kamsi mimo obraz; tak např. vidíme tvář osoby a slyšíme řeč, která není promlouvaná osobou na obraze; nebo: vidíme nohy tančících lidí a současně slyšíme jejich řeči; nebo: na obraze míjí ulice, viděná z jedoucího vozidla, které však samo zůstává skryto, a slyšíme přitom dusot koní, kteří vůz táhnou atd. Tím vzniká povědomí prostoru „mezi“ obrazem a zvukem.

Je nyní na čase položit otázku po podstatě tohoto specificky filmového prostoru a po jeho poměru k prostoru obrazovému. Vyjmenovali jsme tři prostředky, kterými může být dán: změnu záběru, detail, mimoobrazovou lokalizaci zvuku. Vydjeme od toho z nich, který je základní, bez kterého filmový prostor neexistuje vůbec, od záběru. Představme si jakoukoli scénu, odehrávající se v jistém prostoru (např. v nějaké místnosti). Tento prostor nám vůbec nemusí být dán celkovým obrazem, nýbrž jen nárazkami, sledem částečných záběrů. Budeme i tehdy cítiti jeho jednotu, jinými slovy, budeme pocítovat jednotlivé obrazové (iluzivní) prostory, předváděné postupně na ploše plátna jako obrazy jednotlivých úseků jednotného trojrozměrného prostoru. Čím nám bude tato celková jednota prostoru dána? Abychom na tuto otázku mohli odpovědět, vzpomeňme na větu v jazyce jako na významový celek. Věta se skládá ze slov, z nichž žádné neobsa-

huje jejího celkového smyslu. Ten je nám úplně znám, až když větu vyslechneme do konce. Přesto však již ve chvíli, kdy slyšíme první slovo, hodnotíme jeho význam vzhledem k potenciálnímu smyslu věty, jejíž součástí bude. Smysl, význam celé věty není tedy obsažen v žádném z jejích slov, je však potenciálně ve vědomí mluvčího i poslouchajícího při každém z nich, od prvního do posledního. Přitom od začátku věty až do konce můžeme sledovati jeho sukcesivní rozvíjení. To vše lze opakovat i o prostoru filmovém: není dán žádným z obrazů úplně, každý z obrazů je však doprovázen vědomím jednotnosti celkového prostoru a představa tohoto prostoru nabývá určitosti s postupem sledu obrazů. Lze proto předpokládat, že prostor specificky filmový, který není ani prostorem skutečným, ani iluzivním, je prostorem-významem. Iluzivní prostorové úseky, předváděné postupnými obrazy, jsou jeho částečnými znaky, jejichž souhrn „znamená“ prostor celkový. Významovou povahu filmového prostoru lze ostatně dovodit i konkrétním příkladem. Tyňanov ve studii o poetice kina cituje tuto dvojici záběrů: 1. louka, po které pobíhá stádo sviní, 2. táž louka, pošlapaná, ale již bez stáda, po ní přechází člověk. Tyňanov vidí zde příklad filmového přirovnání: člověk — svině. Představíme-li si však oba tyto výjevy v jediném záběru (čímž bude odsunut zásah specificky filmového prostoru), shledáme, že vědomí významové souvislosti mezi oběma jevy ustoupí vědomí pouhé časové posloupnosti obou výjevů. Filmový prostor funguje tedy toliko při změně záběru, a to jako činitel významový. Známá je dále významová energie detailu, jednoho z prostředků vytvářejících filmový prostor. J. Epstein o tom praví: „Jiná moc kinematografu je jeho animismus. Nehybný předmět, např. revolver, je v divadle pouhou rekvizitou. Avšak film má možnost zvětšení. Ten browning, který ruka pomalu vytahuje z pootevřené zásuvky... náhle ožívne. Stane se symbolem tisíce možností.“ — Tato mnohoznačnost detailu je umožněna právě jen tím, že prostor, do kterého bude revolver namířen a vychrlí svou střelu, je v okamžiku promítání detailu jen tušeným prostorem-významem, skrývajícíím právě „tisíce možností“.

Pro svůj významový ráz má filmový prostor daleko blíže k prostoru v básnictví než k prostoru divadelnímu. I v básnictví je prostor významem; čím jiným by mohl být, je-li podán slovem? Mnohá epická věta může být, beze změny své stavby, transkribována do prostoru filmového. Vezměme za příklad tuto: „Pomalou, pak prudce se obejmou, zdvihnou divoce nože a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní.“ Je to věta, která by i se svým přítomným časem slovesným mohla sloužit jako výraz napjatého dějového okamžiku v románě; ve skutečnosti je však vyňata z filmového scénáře Dellucova Španělská slavnost a je takto rozepsána v záběry:

záběr 174 — Ujednáno. Pomalu, pak prudce se obejmou, ustoupí od sebe, zdvihnou divoce

záběr 175 — nože

záběr 176 — a vrhnou se kupředu se zdviženou zbraní...

Je také třeba připomenout, že epické básnictví má k dispozici, a nikoli od nedávna, některé prostředky podávání prostoru shodné s prostředky umění filmového, zejména detail a panoramování (plynulý přechod od záběru k záběru). Na doklad uvedu několik tradičních slohových klišé: „Můj zrak se svezl na...“, „Utkvěl pohledem na...“ — detaily; „X. se rozhlédl po pokoji: napravo ode dveří stál etažér, vedle něho skříň...“ — panoramování; „Zde stáli dva lidé živě rozmoučující, tam zase celá skupina lidí, kteří...“, jinde opět malý hlouček kamsi spěchal...“ — náhlé změny záběru. Pro blízkost básnického a filmového traktování prostoru je poučná podoba mezi filmem a ilustrací. Připomínám jedinou věc: jisté směry ilustrátorské, libující si v marginálních k textu, pracují velmi často s detailem, tak např. Čechův ilustrátor Oliva; když se v Čechově textu mluví o tom, jak pan Brouček rozškrtával sirku za sirkou, objeví se po straně sazby okrajová ilustrace — pootevřená krabička, ze které vypadlo několik zápalek. To je detail, avšak není docela týž jako ve filmu, protože není dodržen standardní rámeček; skutečný filmový detail zaujímá totiž stejnou rozlohu plátna jako např. celková scéna; proto o ekvivalenci ilustrace s filmem (s výhradou pohybu) bylo by možno mluvit teprve tehdy, kdyby

všechny ilustrace daného díla, detaily stejně jako celky, zaujímaly rozlohu celých stránek. Oliva se však naopak důsledně vyhýbá jakémukoli měřítku rozlohy svých ilustrací, nechává obrázky bez rámece rozplynouti se výběžkovitě v plochách stránek. V tom je právě jeho technika odrazem básnického prostoru, který je do té míry významem, že nemá rozměru; je to proto, že znakem básnického prostoru je slovo, kdežto znakem prostoru filmového záběr; filmový prostor má tedy rozměr aspoň v svých znacích (vlastní filmový prostor-význam ovšem rozměru, jak jsme viděli při detailu, rovněž nemá). Větší míra pouhé významovosti odlišuje tedy přes značnou příbuznost básnický prostor od filmového; s tím souvisí i to, že na rozdíl od filmu, kde je prostor vždy nezbytně dán, může od něho být v básnictví abstrahováno. Kromě toho má básnický prostor veškerou resumující moc slova. Odtud nemožnost mechanické transpozice básnického popisu do filmu; názorně ji vystihl G. Bofa: „Básník napsal, že fiakr jel poklusem. Režisér nám jej ukáže; je to fiakr autentický, ozdobený kočím v bílém klobouku, jehož kůň kluše během několika metrů filmu. Není vám ponechána možnost představit si jej, je to premie na divákovu lenost.“

Dosud jsme mluvili tak, jako by celkový prostor, dávaný postupně souvislostí, byl v každém filmu jediný a neproměnný. Avšak je také třeba počítat s tím, že se prostor může během téhož filmu, a dokonce mnohokrát, proměňovat. Taková proměna znamená, vzhledem k významovému rázu tohoto prostoru, pokaždé přechod z jedné významové souvislosti do jiné. Změna dějiště je něco zcela jiného než přechod od záběru k záběru v téže prostoru. Přechod mezi záběry, i tehdy, je-li mezi nimi veliké rozpětí, není přerušením nepřetržitě následnosti, kdežto výměna dějiště (změna celkového prostoru) takovým přerušením je. Proto je třeba věnovat změnám dějiště pozornost. Mohou se stát několikerým způsobem: skokem nebo nenáhlým přesunem nebo překlenujím. V prvním případě (skok) se poslední záběr předešlého dějiště a první následujícího položí prostě vedle sebe; je to značné porušení prostorové souvislosti, jehož krajní mez je úplná dezorientace; je proto přirozené, že tento druh přechodu je zatížen významem (semantizován), tak např. může znamenati silné resumování děje. V druhém případě (přesun) se mezi obojí dějiště vloží nenáhlé zaclonění a opět odelonění nebo se konečný záběr prvního dějiště prole do začátečního záběru dějiště druhého; každý z těchto postupů má své specifické významy; zaclonění může znamenat např. časové oddálení scén jdoucích po sobě, prolnutí, např. sen, vidění, vzpomínku; jsou ovšem u obojího i mnohé další významy. V třetím případě konečně (překlenutí) děje se přechod některým čistě významovým pochodem, např. filmovou metaforou (pohyb daný na jednom dějišti se opakuje v jiném významu na následujícím, např. vidíme hochy vyhazující do výše vůdce, kterého mají rádi — pak změna dějiště — a pohyb docela analogický, jenž však je vyhazováním vykopané země) nebo anakolutem („výšinem z vazby“: gesto strážníkovy, značící „volná cesta“ — pak změna dějiště — vidíme, jak letí do výše železný záves krámu, jakoby na znamení dané strážníkem). Je ještě třeba dodat, že zvukový film rozmnožil možnosti přechodu; jednak umožnil nové varianty přechodu překlenujím (zvuk daný na jednom dějišti se na druhém opakuje s jiným významem), jednak dal možnost spojení pomocí řeči (v jedné scéně se naráží na to, že osoby půjdou do divadla, v následující pak, dané bez optického přechodu, vidíme divadelní sál). Každý ze způsobů přechodu, které jsme vyjmenovali, má svůj zvláštní ráz, jehož se v individuálních případech využívá ve smyslu struktury daného filmového díla. Obecně lze říci, že čím více se film dobírá své vlastní podstaty, stává se základním způsobem přechodu nenáhlý přesun nebo překlenujím. Zejména příchod zvukového filmu znamenal etapu: dokud film pracoval s titulky, byl mezi nimi přechod skokem možný vždy, a proto nebyl pocítován jako něco výjimečného ani v místech, kde titulků nebylo; od doby, kdy titulky zmizely, je pocit nepřetržitosti prostoru stále silnější. A tak není ani přechod od dějiště k dějišti vyňat z obecného rázu filmového prostoru: sukcesivní rozvíjení se při něm projevuje směřováním k nepřetržitosti.

Sukcesivnost filmového prostoru, ať jde o změnu záběru nebo dějiště, neznamená

ovšem automaticky plynulé uplývání, naopak dynamiku tohoto rozvíjení prostoru tvoří napětí vznikající při těchto změnách. Na takových místech filmu je totiž vždy třeba jistěho úsilí divákova, aby pochopil prostorové významový vztah mezi sousedními obrazy. Míra tohoto napětí je od případu k případu proměnlivá, může však být vystupňována k takové intenzitě, že stačí sama o sobě jako nositel dynamiky celého filmu, zejména užije-li se častých přechodů od dějiště k dějišti, které jsou dynamičtější a nápadnější než přechody mezi záběry. Jako příklad filmu budovaného jenom na tomto speciálně filmovém napětí lze uvést Vertovův film *Muž s kinoaparátom*, kde téma je téměř úplně potlačeno a dalo by se vyjádřit jediným titulkem: den v ulicích městských.

Tento případ však je výjimečný, obvykle je v filmu téma je, a to téma dějové. Položíme-li si otázku po podstatě tohoto tématu, shledáme, stejně jako při filmovém prostoru, že zde jde o jistý význam: třebaže „modely“ filmu jsou konkrétní lidé a objektivně skutečné věci (herci a scenérie), přece děj sám byl kýmsi (autorem libreta) dán a je konstruován při natáčení a montování (režisérem) tak, aby mu diváci jistým způsobem rozuměli, aby jej jistým způsobem pojímali. Tyto okolnosti činí z děje význam. Podobnost filmového děje s filmovým prostorem-významem jde však ještě dál: i filmový děj (stejně jako děj epický) je význam uskutečňovaný sukcesivně, jinými slovy, děj není dán jen kvalitou motivů, ale i jejich sledem; změní-li se sled motivů, změní se tím i děj. Na doklad cituji poznámku z denního listu:

„Bylo to před lety ve Švédsku. Cenzura nepustila tehdy... ruský film *Křižník Potěmkin*. Jak známo, začíná film scénou špatného zacházení s námořníky, pak mají být nespokojenci zastřeleni, ale vznikne revolta a povstání na lodi. I v městě se bojuje. Oděsa roku 1905! Objeví se flotila válečných lodí, ale nechá vzbouřence odplouti. Tento děj byl cenzuře příliš revoluční, a proto společnost film exploatující předložila jej znovu cenzuře. Na obrazech ani na titulech se ničeho nezměnilo. Jenom se film „přemontoval“ a scény přeházely. Hle výsledek: film takto upravený začíná prostředkem. Vzpourou! (tedy po scéně přerušené popravou). — Oděsa 1905! Objeví se ruská flotila, již původní film končí, ale za ní následuje ihned první část filmu: po vzpouře stojí nyní námořníci v řadě, jsou spoutáni a postaveni před ústí pušek. Film se končí!“

Je-li však děj významem, a k tomu významem sukcesivně uskutečňovaným, jsou ve filmu, obsahujícím dějové pásmo, dvě významové řady sukcesivní, které probíhají současně, nikoli však souběžně, celým filmem: prostor a děj. Jejich vzájemný poměr je pocítován, ať k němu režisér přihlíží či nikoli. Zachází-li se s tímto poměrem jako s hodnotou, řídí se jeho umělecké využití v každém konkrétním případě strukturou daného filmu. Obecně lze říci jen toto: jako základní je z obou těchto významových řad pocítován děj, kdežto prostor sukcesivně uskutečňovaný se jeví jako činitel diferenciací. Je to proto, že konec konců je prostor předurčován dějem; tím však není řečeno, že by tato hierarchie nemohla být převrácena podřízením děje prostoru, nýbrž jenom, že její převrácení je pocítováno jako záměrná deformace. Úplné uskutečnění takového zvratu je ve filmu docela dobře možné, neboť se jím neporušuje, nýbrž spíš vyhrocuje specifický ráz filmu; dokladem může být *Muž s kinoaparátom*, již citovaný. Opačná krajnost je potlačení sukcesivního prostoru ve prospěch děje; její úplné uskutečnění znamenalo by však anulování prostoru specificky filmového nehybností aparátu při fotografování. Zbyl by jen prostor obrazový jako stín reálného prostoru, v kterém se děj při natáčení odehrával; proto případy takového radikálního odfilmování filmu mohli bychom najít v počátečním stadiu vývoje tohoto umění. Mezi oběma jmenovanými krajnostmi je bohatá stupnice možností. Obecných pravidel pro volbu nelze ovšem najít teoreticky, protože o ní rozhoduje nejen ráz zvoleného děje, ale také záměr režiséruv. Bez nebezpečí dogmatičnosti lze jen říci, že čím slaběji je děj spjat motivací (tj. čím více pracuje s pouhou souvislostí časovou a příčinnou), tím snáze se při něm může uplatnit dynamika prostoru; neznamená to ovšem, že by nebylo lze se pokusit o sepětí silné motivace se silnou dynamizací prostoru. Ostatně dynamizace prostoru ve filmu není, jak jsme viděli, pojem jednoduchý: jinak fungují v struktuře filmu záběry, jinak změny dějiště. Proto je možno

rozlišovat mezi ději, které se snadno poddávají velkému rozpětí mezi jednotlivými záběry — jsou to takové, kde motivace je přenesena hlavně do nitra jednajících osob, takže neobyčejné přechody mezi záběry mohou být pojímány jako přesuny zorného pole samotných osob — a takovými, které se snadno smiřují s častou změnou dějiště — jsou to děje založené na vnějších činech osob. Ani zde však nevyslovujeme požadavek, nýbrž konstatujeme toliko cestu nejmenšího odporu; je jisto, že v konkrétním případě může být zvolena cesta odporu nejsilnějšího.

Vše, co bylo v této studii řečeno o noetických předpokladech filmového prostoru, činí si nárok na platnost jen velmi omezenou: již zítra může převrat strojové techniky tohoto umění dát nové předpoklady, docela nepředvídané.

Listy pro umění a kritiku I, 1933, str. 100—108.

Film je umění mnohých vztahů: jsou nitě, které jej spojují s básnictvím (a to s epikou i s lyrikou), s dramatem, s malířstvím, s hudbou. S každým z těchto umění má jisté tvárné prostředky společné, každé z nich během vývoje projevilo svůj vliv na něj. Nejsilnější svazky však poutají film k epice a dramatu; to je očividně prokázáno množstvím zfilmovaných románů a dramat. Lze říci ještě více: noetické podmínky dané materiálem umísťují film *mezi* epiku a drama, takže má s každým z nich společné některé ze základních vlastností; všechna tři umění jsou pak spřízněna tím, že jsou to umění dějová, jejichž tématem je řada faktů spjatých časovou následností a svazkem příčinným (v nejširším slova smyslu). To má svůj význam pro praxi těchto umění i pro jejich teorii. V praxi je úzkou příbuzností dána snadnost transpozice tématu z každého z nich do obou ostatních, jakož i zvýšená možnost vzájemného působení: v počátcích svého rozvoje byl film pod vlivem epiky i dramatu, nyní se jim počíná odvděčovat vlivem opačným (srv. např. vliv filmové techniky záběru a panoramování na podávání prostoru v moderní epické próze). Pro teorii má vzájemná blízkost filmu s epikou a dramatem ten význam, že umožňuje srovnání: na tuto úzce spjatou trojici umění lze vhodně aplikovat obecné metodické pravidlo, že srovnávání materiálů, které mají mnoho rysů společných, je vědecky zajímavé, protože jednak skryté rozdíly vystoupí ostře právě na pozadí mnohých shod, jednak lze se dobrati spolehlivých závěrů obecných bez nebezpečí ukvapené generalizace. Chceme se pokusit v této črtě o srovnání času filmového s časem dramatickým a epickým, jednak proto, aby film sám byl osvětlen srovnáním s uměními, která jsou teoreticky lépe prozkoumána, jednak i proto, abychom, bude-li lze, dospěli pomocí filmu k přesnější charakteristice času v uměních dějových vůbec, než jaká byla možná dosud.

Řekli jsme již, že nejzákladnější společný rys filmu, epiky a dramatu je dějový ráz jejich tématu. Děj lze nejelementárněji definovat jako řadu faktů spojených časovou následností; je tedy nezbytně spjat s časem. Proto je čas důležitou složkou výstavby ve všech třech jmenovaných uměních, přesto však každé z nich má jiné možnosti a nutnosti časové. Tak např. je v dramatech velmi omezená možnost podávání dějů současných, nebo dokonce přemístování úseků řady časové (předvádění toho, co se událo dříve, po tom, co se stalo později), kdežto v epice patří i využití simultánnosti, i časové přesuny k případům normálním. Film po této stránce — jak uvidíme — stojí uprostřed mezi časovými možnostmi dramatu a epiky.

Chceme-li pochopit rozdíly mezi časovými konstrukcemi tří sousedních umění, je třeba uvědomit si, že v každém z nich je dvojitá časová vrstva: jedna daná sledem dějovým, druhá pak časem, který prožívá vnímající subjekt (divák, čtenář). V dramatech probíhá obojí tento čas souběžně: při otevřené scéně je uplývání času stejné na jevišti jako v hledišti (nepřihlížíme-li k drobným neshodám, které neruší subjektivního dojmu stejnosti, tak např. k tomu, že úkony, jejichž průběh nemá významu pro jednání, se na jevišti zkracují, srv. psaní dopisu; také je možné, aby plynutí reálného času hlediště bylo na jevišti symbolicky promítáno do rozměrů mnohem větších, zůstává-li zachována souběžnost proporcí časových). Čas vnímajícího subjektu a čas děje probíhají tedy v dramatech souběžně, proto se děj dramatu odehrává v *přítomnosti* divákově, a to i tehdy, je-li téma dramatu lokalizováno časově do minulosti (drama historické). Odtud ona vlastnost dra-

matického času, kterou Zich označuje jako jeho tranzitornost, záležející v tom, že přítomným se nám jeví vždy jen onen úsek děje, který máme právě před očima, kdežto to, co předcházelo, je v daném okamžiku již pohlceno minulostí; přítomnost pak je v stálém pohybu směrem k budoucnosti. Postavme nyní proti dramatu epiku. I zde je ovšem děj dán jako časová řada. Avšak poměr tohoto dějového času k časovému plynutí, které prožívá vnímající subjekt (čtenář), je tu docela jiný, nebo — přesněji řečeno — není mezi nimi poměr: kdežto v dramate je uplývání času dějového do té míry spjato s plynutím času divákova, že i trvání dramatu je omezeno normální schopností napjaté pozornosti divákovy, nezáleží v epice vůbec na tom, mnoho-li času strávíme čtením, čteme-li např. román nepřetržitě nebo přerušovaně, týden nebo dvě hodiny. Čas, v kterém probíhá děj, je zcela odtržen od reálného času, v kterém žije čtenář. Časová lokalizace vnímajícího subjektu je v epice pocítována jako neurčitá přítomnost bez časového plynutí, odrážející se od plynoucí minulosti, v které probíhá děj. Odtržením času dějového od reálného času divákova je zde dána možnost — teoreticky vzato nekonečná — resumování děje v epice. Děj mnoha let, který by při dramatickém předvádění, i při velikých časových vynechávkách mezi jednotlivými akty, vyžadoval celého večera, může být v epice shrnut do jediné věty; srv. např. větu ze Zářivých hlubin bratří Čapků: „Kterýsi bohatý pán se oženil s krásnou mladou dívkou, která však záhy zemřela a zanechala mu malou dceru Helenu.“ (Mezi dvěma polibky.)

Postavíme-li nyní vedle těchto dvou typů časové konstrukce, kterými jsou drama, epika, umění filmové, uvidíme, že zde jde opět o jiné využití času. Na první pohled mohlo by se zdát, že film stojí po stránce časové do té míry blízko dramatu, že časová konstrukce obou je stejná. Pozornější zkoumání ukáže však, že filmový čas má také mnohé vlastnosti, které oddalují film od dramatu a sblíží jej s epikou. Tak zejména má film schopnost dějového resumování, docela obdobného resumování epickému. Několik příkladů: Jde o dlouhou cestu vlakem, jejíž průběh však nemá pro děj významu (uplyne „bez jakékoli příhody“); epický básník resumoval by ji jedinou větou, filmový režisér ukáže nám nádraží před odjezdem vlaku, vlak jedoucí krajinou, osobu sedící ve vagonovém oddělení, popřípadě příjezd vlaku na místo určení a tak na několika metrech filmu a v několika málo minutách „vylíčí“ synekdochicky děj mnoha hodin nebo i dní. Ještě názornější příklad poskytuje Šklovského film *Zápisky z mrtvého domu*, kde pochod trestanecké kolony z Petrohradu do Sibíře je podán tímto způsobem: vidíme nohy trestanců a jejich strážců šlapající zmrzlý sníh a přitom slyšíme píseň, kterou si zpívají; píseň pokračuje a záběry se mění; zahlédneme zimní krajinu, pak průvod sám, opět detail nohou atd.; pojednou si uvědomujeme, že krajina, kterou průvod kráčí, není již zimní, nýbrž jarní; stejným postupem se mihne i krajina letní a podzimní: píseň zní nepřetržitě dál, a když je dozpívána, vidíme trestance již na místě; mnohoměsíční cesta byla tak resumována v několika minutách. — Rozchod dějového času s reálným časem divákovým je v těchto případech zřejmý: stejně jako epický básník mohl by dlouhou dobu cesty s pominutím všech drobných příhod stáhnout v krátkou rozlohu několika vět, shrne ji filmový scenárista několika záběry. Jiná vlastnost, kterou filmový čas sdílí s časem epickým, je možnost přechodu od jednoho časového plánu k jinému, tj. jednak možnost postupného podávání dějů současných, jednak schopnost časového návratu. Zde však obdoba filmu s epikou není již tak bezvýhradná jako v případě předešlém. O současných dějích ukázal v své studii Jakobson, že jsou přístupny toliko filmu s titulky, tedy takovému, do kterého vlastně zasahuje epičnost (slovní podání děje), ježto titulky typu „a zatím“, přiřazující k sobě děje současné, je prostředek epický. Také časový návrat má ve filmu omezenější možnosti než v epice, avšak není tak nemožný jako v dramate. Jako příklad uvedeme výňatek z Dellucova scénáře *Ticho*:

52 — Petrova stažená tvář; vzpomíná si.

53 — Vidíme Petra zdálky, uprostřed pokoje. Zadíává se do vzpomínek. Pomalu; avšak pro nás následují obrazy velmi rychle za sebou.

54 — Milá ve večerní toaletě, uprostřed obrazu, klesá dopředu.

55 — Dým.

56 — Revolver.

57 — Milá roztažena na koberci.

58 — Petr stojí před ní.

Zahodí revolver.

59 — Petr se sklání a zvedá Milou.

60 — Přichází služebnictvo. Petr instinktivně couvá.

61 — Petrův obličej po vraždě.

62 — Petrův obličej ve vzpomínkách na tuto scénu.

63 — Objeví se Petr z této doby, ve své pracovně. Píše. Milá se posadí na opěradlo klubovky a něžně ho políbí. Vchází návštěva. Je to Jan, mladý elegantní muž. Milá pohněvána odchází. Jan ji sleduje očima s napjatou pozorností. Petr to pozoruje a zneklidní.

64 — Oběd.

Zuzanka vedle Petra, mluví k němu vzrušeně, pokud jí to okolnosti dovolují. Jan vedle Milé, nesmírně se jí dvoří. Rozpaky Milé, jež je nucena zůstatí zdvořilou. Petr ji neklidně pozoruje.

65 — Téhož večera v rohu salónu.

Zuzanka zneklidňuje Petra (který již nemyslí na svou žárlivost).

Avšak Petr je opatrný nebo věrný. Elegantně jí uniká.

66 — Jiný koutek pokoje.

Jan pronásleduje milostným šeptem Milou, jež neví, jak by se ho zbavila.

67 — Petr je pozoruje a znovu se rozzuří. Zuzanka se k němu znovu s úsměvem blíží, ale on ji suše odstrčí.

68 — Zuzančin obličej. Je uražena a strašlivě raněna ve své pýše.

69 — Petr v kuřáckém kabinetě. Ráno. Otevře svou poštu.

70 — Anonymní dopis: „Nechcete-li být úmyslně slepý, budete hájiti svou čest. Strážte svou ženu.“

71 — Petr nervózní a přísný. Odejde. Skryje se na ulici za dveře.

72 — Jan, velmi elegantní, oblečen na návštěvu, na ulici. Vchází k Petrovi. Petr vchází za ním.

73 — Jan v salóně. Vstupuje Milá. Činí mu výčitky, prosí jej, aby jí dal pokoj atd.... On se směje, nechce o ničem vědět, volá, že je zamilován atd... atd...

74 — Petr za dveřmi.

75 — Jan naléhá na Milou. Ona se brání. Obejme ji násilím. Výstřel. Milá klesne. Jan uprechne.

76 — Milá leží na koberci.

77 — Petr stojí před ní, revolver v ruce.

Je zde zřetelný časový návrat: vražda a pak teprve vyličení toho, jak k ní došlo; návrat je zde ovšem dán v časové řadě uvolněně, je totiž motivován volnou asociací vzpomínající osoby. V dramate by takovéto přemístění dějových úseků bylo nutně chápáno jako zážrak (vzkříšení mrtvé osoby) nebo jako surrealistické rozbití jednoty tématu, nikdy však jako návrat do minulosti, a to proto, že dramatický čas je striktně jednosměrný vlivem těsného sepětí času dějového s časem vnímajícího subjektu. I ve zvukovém filmu bychom si dovedli stěží představit takový přechod z bližšího časového plánu do vzdálenějšího, byť motivovaný vzpomínkou, protože zvuk (v daném případě výstřel a rozhovory jednajících osob), připojený k optickému dojmu, by znemožnil rozestup mezi časovými plány: nebylo by např. dobře možné, aby osoba, kterou vidíme mrtvou, v následující scéně se nejen pohybovala, ale i mluvila. Postupem od filmu němého s titulky přes film němý bez titulků k filmu zvukovému ubývá tedy možností časového přesunu. Přesto však není ani ve filmu zvukovém možnost takového přesunu potlačena úplně; tak např. návrat do minulosti motivovaný vzpomínkou může být podán tak, že se vzpomínková

scéna podá toliko akusticky (reprodukce minulého rozhovoru, který divák již jednou slyšel) za současného promítání obrazu osoby vzpomínající.

Jaké je vysvětlení pro vlastnosti časové konstrukce ve filmu, které jsme právě konstatovali? Všímněme si nejdříve poměru mezi časem vnímajícího subjektu a časem obrazu promítaného na plátně. Je zřejmo, že časové plynutí, které prožívá divák, je ve filmu aktualizováno podobně jako v dramatech: čas filmového obrazu plyne souběžně s časem divákovým. To je podobnost filmu s dramatem, která vysvětluje, proč byl film ve svých počátcích a podruhé při zavádění filmu zvukového tak blízko dramatu. Avšak nyní otázka: je to, co před sebou na plátně vidíme, skutečně děj sám? Lze ztotožnit čas filmového obrazu s časem filmového děje? Odpověď podaly již příklady, které jsme uvedli: je-li možno, aby ve filmu byl, a to bez přerušení i bez jakéhokoli zjevného přeskočení časového, podán v několika minutách mnohaměsíční pochod z Petrohradu do Sibíře, je zřejmo, že předpokládaný děj (který ovšem ve skutečnosti ani souvisle sehrán být nemusil) probíhá v jiném čase než obraz. Také jeho časová lokalizace je jiná: jsme si vědomi, že děj sám náleží již minulosti, kdežto to, co před sebou na plátně vidíme, interpretujeme jako optickou (popř. opticko-akustickou) zprávu o tomto minulém ději. Toliko tato zpráva odehrává se v naší přítomnosti. Je tedy čas filmový složitější stavba než čas epický a dramatický: v čase epickém musíme počítat toliko s jedním časovým plynutím (s uplýváním děje), v čase dramatickém s dvojným (řada dějová a uplývání času divákovy, obě řady nutně souběžné), kdežto ve filmu je časové plynutí trojí: děj uplývající v minulosti, „obrazový“ čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou předchozí. Touto složitou konstrukcí nabývá film bohatých možností časové diferenciaci. Využití vlastního divákovy pocitu časového plynutí poskytuje filmu životnost podobnou životnosti děje dramatického (zprítomnění), avšak přitom řada času „obrazového“, vsunutá mezi děj a diváka, zabraňuje automatickému sepětí dějového plynutí s reálným časem, v kterém žije divák; tím je umožněna volná hra s dějovým časem, podobně jako v epice. Příklady jsme již uvedli, dodáme jen ještě jeden, týkající se zastavení dějového plynutí ve filmu. Je známý zjev v epice, že vedle motivů seřazených dynamicky (tj. spjatých časovou následností) se vyskytují i skupiny motivů seskupených staticky, tj. že vedle časově postupného vypravování má epika možnost časově nepohyblivého popisu. V své studii o poetice filmu ukazuje J. Tyňanov, že i ve filmu se vyskytují popisy vypjaté z časové následnosti děje. Popisnou moc přisuzuje Tyňanov detailu; uvádí scénu, kdy mají být popsáni kozáci vyjíždějící na výpravu: děje se to pomocí detailů jejich výzbroje atp. V té chvíli se čas zastavil. Tyňanov generalizuje toto poznání na detail vůbec a prohláší jej za vyňatý z časového plynutí; bylo by však možno uvést i příklady detailů vpjatých velmi intenzívně do řady časové. Nesprávnost generalizace neznamena však nedůležitost Tyňanovova postřehu o citovaném případě: zde jde skutečně o zastavení časového plynutí, o filmový popis, umožněný jen tím, že plynutí obrazového času prostředkuje mezi časem divákovým a časem dějovým; čas dějový může se zastavit proto, že i ve chvíli jeho nehybnosti plyne, souběžně s časem divákovým (který zde, na rozdíl od epiky, je aktualizován), čas „obrazový“. Na předělu mezi časem „obrazovým“, který svým průběhem odpovídá času divákovy, a časem dějovým, který je uvolněn, vznikají i jiné možnosti filmové hry s časem, a to film zpomalený i zrychlený a film „obrácený“. Při filmu zrychleném nebo zpomaleném se deformuje poměr mezi rychlostí času dějového a „obrazového“: na jistý úsek času obrazového připadá mnohem větší (popřípadě mnohem menší) úsek času dějového, než jsme zvyklí. Při filmu obráceném probíhá řada dějová regresívně, kdežto uplývání času „obrazového“, spjatého s reálným časem divákovým, je přirozeně pocitováno jako progresívní.

Vrátíme se nyní závěrem k problému času v dějových uměních vůbec, abychom se na základě zkušeností získaných rozбором filmu pokusili o přesnější jeho řešení, než jaké nám bylo možno naznačit na začátku tohoto článku. Zjistili jsme při rozboru filmu trojí časovou řadu: jednu danou plynutím děje, druhou danou pohybem obrazů (objektiv-

ně dalo by se říci: pohybem filmové pásky v promítacím aparátu), třetí zakládající se na aktualizaci reálného času prožívaného divákem. Avšak stopy tohoto trojitého časového rozvrstvení lze sledovat i v epice a dramatu. Co se týče dramatu, není zde, jak jsme již ukázali, pochyby o existenci dvou krajních časových pásem: času dějového a času vnímajícího subjektu; co se týče epiky, je zde sice jen jedno zřetelné časové plynutí, a to dějové, avšak čas divákovy je dán, jak jsme již poznamenali, aspoň jako nepohnutá přítomnost. V obou případech je tedy zřetelná existence dvojitý časové vrstvy: to, co zdánlivě schází, je vrstva třetí, která ve filmu prostředkuje mezi oběma krajními; je to onen čas, který jsme vzhledem k materiálu filmu nazvali časem obrazovým. Čím je vlastně tento čas dán? Je to časová rozloha samého uměleckého díla jakožto znaku, kdežto oba ostatní časy jsou hodnoceny vzhledem k věcem, které jsou mimo samé dílo: čas dějový je vztahován k plynutí „skutečné“ události, která je obsahem (dějem) díla, čas vnímajícího subjektu je, jak jsme již několikrát poznamenali, pouhým promítnutím reálného času divákovy, popřípadě čtenářova, do časové stavby díla. Odpovídá-li však čas „obrazový“, který bychom snad mohli obecněji označit jako čas „znakový“, časové rozložení díla, je zřejmo, že předpoklady pro něj jsou přítomny i v epice a dramatu, jejichž výtvoři se také rozvíjejí v čase. A skutečně, pohlédneme-li nyní na epiku a drama, sledujeme, že se trvání samého díla i zde jistým způsobem obráží v jeho časové stavbě, a to tzv. tempem, kterýmžto termínem se v epické próze označuje spád vypravování v jednotlivých úsecích, v dramatu pak celkový spád jevištního výtvoři (určovaný režisérem). V obou případech se nám ovšem tempo jeví mnohem spíše jako kvalita než jako měřitelná časová kvantita; ve filmu však, kde časová rozloha díla je podložena strojově pravidelným pohybem aparátu, uplatňuje se kvantitativnost i při čase znakovém a tento čas vystupuje zřetelně jako součást časové výstavby. Přijmeme-li tedy jako nutný noetický předpoklad trojitý časovou vrstvu ve všech uměních dějových, můžeme říci, že film je umění, kde se všechny tři vrstvy uplatňují rovnoměrně, kdežto v epice vystupuje do popředí vrstva času dějového a v dramatech vrstva času vnímajícího subjektu (kdežto vrstva času dějového je s ní pasívně spjata). Kdybychom si — a nejen pro symetrii — položili otázku, existuje-li i takové umění, kde stojí v popředí sám čas znakový, musili bychom se obrátit k lyrice, kde bychom sledovali úplné potlačení času vnímajícího subjektu (přítomnost bez příznaku časového uplývání) i času dějového (motivy zde nejsou spojeny časovou následností). Důkazem plné závažnosti času znakového je v lyrice důležitost, které zde nabývá rytmus, jev spjatý s znakovým časem, který se pomocí rytmu stává veličinou měřitelnou.

Příspěvek pro připravovaný sborník o filmu, 2. pol. 30. let.
Tisťeno z rukopisu.

POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU

(CHAPLIN VE SVĚTLECH VELKOMĚSTA)

Pojetí uměleckého díla jakožto struktury, tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládáním jedné ze složek nad ostatními, má dnes domovské právo v teorii několika umění. Hudebním a výtvarným teoretikům i historikům je již jasno, že jde-li o rozbor jistého díla, nebo dokonce o dějiny daného umění, nelze ani na místo strukturního rozboru vsouvat psychologii umělcovy osobnosti, ani zaměřovat vývoj daného umění dějinami kultury, popřípadě jen ideologie. Mnohé z toho je jasno i v teorii literatury, třebaže nikoli všude a všem. Přesto je dost riskantní užití metody strukturního rozboru pro umění herecké, zejména jde-li o filmového herce, který svým občanským jménem přikrývá i svůj jevištní výkon a přitom ještě prochází všemi rolemi v stejné typické masce. Teoretik, který se pokouší odtrhnout masku od člověka a studovat strukturní organizaci hereckého zjevu bez ohledu na psýchu i étos herce, je v nebezpečí, že bude pokládán za pohoršlivého cynika, upírajícího umělci jeho lidskou hodnotu. Nechtě se na svou obranu i pro názorné vysvětlení smí dovolat nedávné fotomontáže Prager Presse, která konfrontovala prošedivělého muže bystré fyziognomie s prostoduchým obličejem černovlasého mladíka v burince... Kromě nevýhod má ovšem strukturní rozbor hereckého zjevu i jistou malou výhodu: tu, že v dramatickém umění je dnes spíše než v uměních jiných obecně připuštěna rovnocennost estetických kánonů i docela odlišných: Hamlet Kvapilův i Hilarův, Vojanův i Kohoutův jsou hodnoceni v historické perspektivě jeden bez snižování druhého. Proto snad nebude ani tato studie obviňována z nedostatku hodnotícího zaměření.

První věc, na kterou je třeba upozornit, je ta, že struktura hereckého zjevu je struktura jen částečná, která nabývá jednoznačnosti teprve v celkové struktuře jevištního díla. Zde se ocitá v mnohonásobných vztazích, např. herec a jevištní prostor, herec a dramatický text, herec a herci ostatní. Přihlédneme jen k jednomu z těchto vztahů, k hierarchii osob v jevištním díle. Podle dob a prostředí a zčásti i v závislosti na dramatickém textu je tato hierarchie různá: někdy tvoří herci sice celek strukturně spjatý, v němž však nikdo nemá postavení dominující, není ohniskem všech vztahů mezi osobami díla, jindy zase jedna, popřípadě několik osob tvoří takové ohnisko dominující nad ostatními, kteří se zdají být tu jen proto, aby tvořili pozadí, doprovod osobě dominující (popř. osobám dominujícím); jindy konečně jsou všechny osoby vedle sebe na téže úrovni beze vztahů strukturních: poměr mezi nimi je jen ornamentálně kompoziční. Jinými slovy: v různých dobách a v různých prostředích jsou úkoly i práva divadelní režie oceňovány různě. Případ Chaplinův náleží zřejmě do kategorie druhé: Chaplin je osou, kolem které se ostatní osoby kupí, pro kterou tu jsou. Vystupují ze stínu jen potud, pokud je toho třeba osobě dominující. Toto tvrzení bude teprve později rozvinuto a doloženo.

Obrátíme nyní pozornost k vnitřní struktuře hereckého zjevu samého. Složky této struktury jsou mnohé a různotvárné; přesto je však možno rozložit je do tří zřetelně odlišných skupin. Především je tu komplex složek hlasových. Je značně složitý (výška hlasu a jeho melodické vlnění, síla a barva hlasu, tempo atd.), ale v daném případě nemá pro nás důležitosti. Chaplinovy filmy jsou totiž „pantomimy“ (tímto názvem odlišuje sám Chaplin svůj poslední film od filmu mluvícího); vysvětlíme později, proč nemohou nebyť němé. Druhou skupinu nelze označit jinak než trojitým označením: mimika,

POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU

gesta, postoj. Nejen objektivně, ale i ze stanoviska strukturního jsou to tři různé složky: mohou být navzájem paralelní, ale mohou se i rozcházet, takže jejich vzájemný poměr je počítován jako interference (účinný prostředek komiky); kromě toho je možno, že si jedna z nich podřizuje ostatní nebo že jsou naopak všechny v rovnováze. Společné je však všem těmto třem složkám to, že jsou počítovány jako expresivní, jako výraz duševního stavu, zejména emocí jednajících osoby; tato vlastnost spojuje je v jednotnou skupinu. Třetí skupinu tvoří ty pohyby těla, jimiž je vyjadřován a nesen herecův vztah k jevištnímu prostoru.¹ Objektivně nemohou být mnohdy složky této skupiny rozlišeny od složek skupiny předešlé (tak např. chůze může být současně gestem, tj. expresí duševního stavu, i přivozovat změnu hercova vztahu k jevištnímu prostoru), avšak funkčně se, jak naznačeno, od předešlé skupiny zcela zřetelně odlišují a sdružují se ve skupinu samostatnou.

Není jisté třeba obšírného důkazu, vyslovíme-li tezi, že u Chaplina mají dominující postavení složky skupiny druhé, kterou pro jednoduchost budeme označovat jako gesta, rozšiřující tak bez velkého násilí toto označení i na mimiku a postoj. Skupina první (složky hlasové) je, jak již bylo řečeno, u Chaplina úplně potlačena, skupina třetí (pohyby) má postavení zřejmě podřízené. I když k pohybům, měnícím hercův vztah k prostoru, dochází, jsou zatíženy až k mezím možnosti funkcí gest (Chaplinova chůze obráží citlivě každou změnu jeho duševního stavu). Dominující postavení přísluší tedy gestům (prvkům expresivním), tvořícím nepřetržitou řadu, plnou interferencí a neočekávaných point, jež nese všechnu dynamiku nejen Chaplinova výkonu, ale i celé hry vůbec. Gesta Chaplinova nejsou podřízena žádné jiné složce, nýbrž naopak si ostatní složky podřizují; tím se Chaplinova hra zřetelně odlišuje od případů obvyklých a normálních. Obvykle mívají gesta, i když jsou herecky odstíněna a zdůrazněna, za úkol službu slovu nebo pohybu nebo konečně i ději; jeví se jako řada pasivní, jejíž peripetie tkví svou motivací v řadách jiných. Jak je tomu u Chaplina? Slovo, které je nejvíce s to, aby ovlivňovalo gesta, musí být úplně potlačeno, mají-li se gesta uplatnit jako složka dominující. Každé zřetelné slovo by bylo ve filmu Chaplinově skvrnou: převracelo by úplně hierarchii složek. Proto nemluví sám Chaplin ani ostatní osoby. Typická je v tomto ohledu úvodní scéna filmu, odhalování pomníku, kde zřetelné slovo je nahrazeno zvuky, jimž se slovem jsou společně toliko intonace a barva. Co se tkne pohybů v prostoru jevištním, řekl jsem, že jsou zatíženy funkcí gest, jsou vlastně gesty; kromě toho je Chaplin herecká postava velmi málo pohyblivá (její nepohyblivost je ještě zdůrazněna organickou vadou nohou). A nyní k ději — děj postrádá jakékoli dynamiky vlastní: je pouhou řadou příhod, spojených slabou nití; jeho funkce je být substrátem dynamické linie gest; předěly mezi jednotlivými příhodami slouží jen k tomu, aby udávaly pauzy v linii gest a činily ji přehlednou tímto členěním. Výrazem atomizace děje je i jeho neukončenost: Chaplinův kus se nekončí dějovým závěrem, ale gestem-pointou, a to gestem Chaplinovým (pohled a úsměv). To ovšem platí jen o evropské verzi, ale je charakteristické, že je takový způsob vyznění kusu možný.

Je nyní třeba, abychom, suponujeme-li za dominantu Chaplinova hereckého zjevu linii gest, určili i ráz této linie. Negativně lze říci, že žádný ze tří prvků (mimika, gesta v užším slova smyslu, postoj) nepřevládá nad ostatními, ale uplatňují se stejnoměrně. Pozitivní určení samé podstaty této linie je takové: její dynamika je nesena interferencí (ať současnou nebo postupnou) dvojího druhu gest: gest-znaků a gest-expresí. Na tomto místě je třeba vsunout krátkou úvahu o funkci gest vůbec. Bylo již řečeno, že tato funkce je v podstatě u všech gest expresivní. Ale expresivnost má své odstíny: může být bezpro-

¹ I u Chaplina, třebaže typického filmového herce, lze mluvit o jevišti ve smyslu divadelním, tj. o jevišti statickém, protože kamera je zde téměř pasivní: i pokud projevuje pohyblivost, má roli služebnou — přiblížit detail. Na důkaz i objasnění toho, co řečeno, připomínám aktivnost kamery ve filmech ruských, kde proměnlivost stanovíšť a perspektív má v celkové struktuře díla roli dominující, kdežto herecký zjev je strukturně podřízen.

střední a individuální, může však také nabýt platnosti nadindividuální. V takovém případě se stává gesto znakem obecně srozumitelným (buď vůbec, nebo v jistém prostředí) a konvenčním. Taková jsou např. gesta obřadní (typický příklad: gesta náboženského kultu) nebo zejména gesta společenská. Společenská gesta jsou znaky, které konvenčně — zcela tak jako slova — tlumočí jisté emoce nebo duševní stavy, např. srdečnou citovou účast, ochotu, úctu apod. Přitom není nikdy záruka, že duševní stav osoby, která gesta užívá, odpovídá duševnímu nastrojení, jehož znakem je gesto. Proto všichni Alcestové světa se tolik zlobí na neupřímnost společenských konvencí. Individuální expresivnost („upřímnost“) společenského gesta lze spolehlivě poznat jen tehdy, je-li bezděky provázeno nějakým odstínem, jenž pozměňuje jeho konvenční průběh. Může se stát, že se individuální duševní hnutí kryje s duševním stavem, jehož znakem je gesto; v tom případě bude gesto-znak přehnané nad konvenční míru své intenzity (sklon těla příliš hluboký, úsměv příliš široký apod.). Ale může nastat i opak: že individuální duševní stav je jiný než nastrojení, které má být předstíráno gestem-znakem. V tom případě nastane interference buď *postupná*, tj. taková, že bude porušena koordinace řady gest časově se rozvíjející (náhlý vpád bezděkého gesta individuálně expresivního do řady gest-znaků), nebo *simultánní*, tj. taková, při které např. gesto-znak, dané mimikou obličejce, bude současně popíráno protikladnou gestikulací ruky, podloženou individuální expresí, nebo naopak. Případ Chaplinův je typický případ interference společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními. Vše v Chaplinově hře je zaměřeno k vyzdvížení a vyostření této interference, i jeho zvláštní maska: společenský úbor, který je rozedrán, rukavice bez prstů, ale hůl a tvrdý černý klobouk. K vyostření interference gest slouží však zejména i společenský paradox Chaplinův, obsažený v samém tématě: žebrák se společenskými aspiracemi. Tím je dána základna interference; společenská gesta mají za integrující citový příznak pocit sebejistoty a povýšenosti, kdežto expresivní gesta Chaplina-žebráka se kupí kolem citového komplexu méněcennosti. Celou hrou se proplétá tento dvojitý plán gest ve stálých katachrézích; charakterizovat toto prolínání v jednotlivostech znamenalo by podávat nekonečný výčet slovních parafrází jednotlivých momentů hry. Bylo by to jednotvárné a málo průkazné. Mnohem zajímavější je jiná okolnost: ta, že se dvojitost plánu gest obráží i v rozestavení pobočných osob Chaplinovy hry. Tyto pobočné postavy jsou dvě: slepá květinářka a opilý milionář. Všichni ostatní kromě nich jsou sníženi na úroveň statistů buď téměř (stařenka), nebo úplně (všichni ostatní). Každá z obou pobočných osob je uzpůsobena tak, že může vnímat jen jeden plán, jednu z interferujících řad Chaplinových gest; u dívky je toto jednostranné vnímání motivováno slepotou, u milionáře opojením. Dívka vnímá toliko společenská gesta-znaky; deformovaný obraz, který si o Chaplinovi tvoří, je — pozoruhodným postupem realizačním — dán ke konci hry: do obchodu květinářky, už vidoucí, přichází nakoupit květiny muž, bezvýrazný společenský zjev, jehož odchod je komentován nápísem: „Myslila jsem, že to byl on.“ Všechny scény, kdy se Chaplin setkává s dívkou — je to vždy o samotě, aby přítomnost třetí, vidoucí osoby nemohla prolomit dívčinu iluzi — jsou osnovány na polaritní oscilaci mezi oběma plány gest Chaplinových: gesty společenskými a individuálně expresivními. Kdykoli se v těchto scénách Chaplin k dívce přiblíží, nabývají převahy gesta společenská, jakmile se však od ní o nějaký krok oddaluje, převažují pokaždé náhle gesta expresivní. Zřetelné je to zejména ve scéně, kdy Chaplin přináší dívce dary a pohybuje se střídavě od stolu, kde leží sáček s dary, k židli, na které sedí dívka. Náhlé proměny gest, přechod od plánu k plánu působí tu skoro jako pointy epigramů. V této souvislosti pochopíme také, proč Chaplinův kus nemůže mít obvyklý „happy end“. Šťastný konec znamenal by úplné popření dramatického protikladu mezi dvojitým plánem gest, na kterém je hra osnována, nikoli jeho vyznění. Jsa dokončen sňatkem žebráka a dívky, jevil by se kus ve zpětné perspektivě jako nicotný, protože jeho dramatický protiklad by byl znehodnocen.

Nyní k poměru mezi žebrákem a milionářem: i milionáři, jak řečeno, je přístupna jen jediná z obou interferujících řad gest, a to gesta individuálně expresivní. K působnosti

této deformace vidění je ovšem třeba, aby byl opilý. Jakmile se z opojení probere, vidí, jako všichni ostatní lidé, komickou interferenci řady obojí a chová se k Chaplinovi se stejným opovržením jako všichni ostatní. Kdežto však u dívky je deformace vnímání (schopnost vnímat jen jedinou řadu gest) trvalá a k rozřešení dochází až na konci kusu, střídají se u milionáře stavy deformovaného vidění se stavy vidění normálního. Tím je ovšem dána hierarchie obou pobočných osob: dívka vystupuje více do popředí, protože trvalá deformace vnímání poskytuje širší a pevnější základnu pro interferenci obojího plánu gest než přerušované opojení milionářovo. Milionář je však nutný jako protiklad k dívce; od prvního setkání s Chaplinem, kdy žebrák zpívá svými expresivními gesty před milionářem patetickou hymnu na krásu života (A zítra zase vyjde slunce), je jejich vzájemný styk pln výlevů přátelství: z objetí do objetí. A tak jsme od strukturního rozboru hereckého zjevu došli zcela nepozorovaně k struktuře celé hry: nový důkaz, do jaké míry je interference dvojitěho plánu gest osou Chaplinovy hry.

Zde skončíme, protože snad všechno podstatné už bylo řečeno. Závěrem — přece jen! — budíž nám dovoleno několik hodnotících slov. To, co vzbuzuje v diváku úžas před zjevem Chaplinovým, je nesmírné rozpětí mezi intenzitou efektu, kterého dosahuje, a jednoduchostí jeho tvárných prostředků. Za dominantu své struktury přijímá složku, která mívá obyčejně (i ve filmu) postavení služebné: gesta v širokém slova smyslu (mimika, gesta vlastní, postoje). A této křehké, málo nosné dominantě dovede podřídit strukturu nejen svého vlastního hereckého zjevu, ale i celého filmového díla. To předpokládá ekonomii skoro neuvěřitelnou ve všech ostatních složkách. Kdyby některá z nich jen trochu důrazněji vystoupila, jen trochu více na sebe upozornila, nastane úplné zhroucení celé stavby. Struktura Chaplinova herectví podobá se prostorovému útvaru, který by spočíval na nejostřejší ze svých hran, a přesto byl v dokonalé rovnováze. Odtud iluze odhmotnění: čistá lyrika gest, osvobozených od závislosti na tělesném substrátu.

Literární noviny V, č. 10, 1931.

Otázka zní: co jsou výtvarná umění — a odpověď na ni měla by si — zdá se na první pohled — vzít za východisko buď definici, nebo výčet výtvarných umění, nejlépe obojí zároveň. Kdybychom se o to však pokusili, začnou hned obtíže. Tak definice podle našeho názoru nejméně výhodnější, že totiž výtvarná umění jsou ona, která mají materiálem neživé hmoty, jež pracují s prostorem a nepřihlížejí k času, definice, ohraničující zřetelně umění výtvarná vůči básnictví i hudbě, divadlu i tanci, může vzbudit námitku, že zahrnutí architektura pracuje s materiálem živým, dále pak, že umění světla, jež se hlásí k uměním výtvarným, je zřejmě netoliko uměním prostoru, ale i času: ba dokonce i teoretik umění výtvarných tradičních a nejméně vhodných mohl by namítnout, že prožívání času zaznívá ve výtvarných uměních všude, kde jde o zobrazení pohybu, a že dokonce i na sám skutečný čas divákův klade výtvarné umění nároky; tak např. v architektuře tehdy, je-li divák utvářením stavby nebo jejího okolí nucen k tomu, aby ji jistým směrem obcházel, než do ní vejde, nebo aby v určitém pořadí procházel jejím vnitřkem. Takovými prostředky určuje totiž architekt časový postup a posloupnost, v jakých má vnímatel vnímat jednotlivé aspekty stavby nebo její jednotlivé části. Také tehdy mohlo by vzniknout mnoho námitek, kdybychom se pokusili počít obecnou charakteristiku výtvarných umění jejich výčtem: je velmi málo obecné dohody netoliko o tom, co je třeba za výtvarné umění pokládat (tak např. je-li uměním fotografie), ale i o tom, jak přijatá tradiční umění tříditi: jsou např., kdo ornamentiku pokládají za umění samostatné vedle malířství i sochařství; některé směry architektonické teorie úzce spjaté s praxí prohlašují, jak známo, zásadně, že architektura uměním není. Takové a jim podobné obtíže potkaly by nás tedy, kdybychom se pokusili vyjít při charakteristice výtvarných umění z definice a výčtu. Nejsou to ovšem nikterak obtíže nepřekonatelné, ale jejich postupné odstraňování zastřešilo a znejasnilo by nám vlastní úkol: proniknout k *podstatě* umění výtvarných.

Zvolme si proto cestu opačnou. Myslím totiž, abychom nepředpokládali téměř vůbec nic, jsouce ochotni vyvodit si cestou úvahy sami vše, čeho budeme potřebovat.

První zastávka na naší cestě bude srovnání, a to srovnání výtvarného díla uměleckého s přírodním předmětem. Představme si vedle sebe sochu a balvan, a to balvan téhož kamene, z jakého je i socha. Je tu bezesporu mnoho shod, ba dokonce více, než se zdá na první pohled: i socha byla kdysi balvanem, a není nouze o případy, kdy sochař našel svou inspiraci v tvaru balvanu — leckdy i socha již hotová dává svým utvářením najevo obrysy balvanu, z kterého vzešla. A zase naopak: je-li socha z měkkého materiálu (např. z pískovce) a bude-li vystavena vlivu počasí, bude časem čím dál tím víc přijímat opět podobu balvanu. Ba lze jít ještě dále: nejpůvodnější socha, socha předhistorického primitivního člověka, nebyla v své nejstarší podobě nic jiného než pouhý neupravený, neopracovaný balvan. Poslyšme o tom slova odborníka (K. H. Busse, I, 233): „Již uvolnění balvanu z těsné souvislosti s povrchem zemským znamená první jeho zpodobení s člověkem, s lidskou tělesností; přistoupí-li pak vztyčením balvanu, je tím již dána i vertikála lidské postavy i s bodem, v němž lidská postava lne k zemi.“ Jak tedy zřejmo, je podobnost mezi balvanem a sochou opravdu hodně a přechod mezi nimi úplně nezatelný. Přesto však je rozdíl mezi uměleckým dílem a přírodním předmětem tak značný, že se nám jejich ztotožnění, byť jen v určitých krajních případech, zdá čímsi paradoxním. Řeknete: je jasné, proč: umělecké dílo je produktem lidské ruky a lidského chtění, kdežto přírodní

předmět má tvar, který je produktem přírodních sil: eroze, tření atd. Dejte však pozor, není to tak jednoduché: i přírodní předmět může na diváka působit jako dílo lidské ruky — jsou známy skály podobné sochám, jejichž tvar však vznikl erozí. Rozdíl mezi uměleckým dílem a přírodním předmětem nezáleží tedy v tom, jak předmět vznikl, zda se jeho vzniku zúčastnila lidská ruka a vůle, ale v utváření předmětu samého. Jestliže na nás utváření předmětu působí tak, že za ním předpokládáme, či spíše tušíme nějaký subjekt, pak se nám nejeví předmětem přírodním: tím jeví se jen tehdy, působí-li na nás jeho utváření jako mechanický následek přírodních sil. *Někoho*, subjekt vůbec, tedy za uměleckým dílem pocítujeme, ale určitý člověk-původce a jeho chtění jsou nám nedostupní a mnohdy i neznámi, ba, jak jsme viděli, mohou v krajním případě i neexistovat. Zřetelně řečeno: umělecké dílo se neliší od přírodního předmětu tím, že má původce, který je udělal, ale tím, že se udělaným jeví, a to tak, že jeho utváření prozrazuje jisté jednotné směřování. Říkáme proto, že umělecké dílo samo o sobě, bez ohledu na cokoli, co je mimo ně, a tedy i bez ohledu na číkoli skutečnou osobnost je záměrné, prozrazuje záměrnost. K tomu připojme jen drobnou, ale důležitou omezující poznámku: o tom, je-li jistý předmět v určité chvíli, určitým vnímatelem pojímán jako záměrný či nikoli, rozhoduje leckdy netoliko jeho utváření, ale také způsob, jakým se k tomuto utváření staví vnímatel. Tak radil Leonardo da Vinci mladým malířům: „Budeš-li se dívat na opelichané a zašpiněné zdi nebo na nestejnorodé kameny, můžeš tam viděti sestavy a podoby různých zemí (map), bitev rozmanitých, hbité pohyby osob, neobvyklé výrazy obličejů, oděvy a jiných věcí do nekonečna, protože ve změní věci důmysl se vzhopuje k novým vynalézavostem.“ Jinými slovy: radil jim, aby nahodile vzniklé čáry a skvrny na zdi pojímali jako záměrné náčrty obrazů. Dřívějšími výklady jsme umělecké dílo oddělili od člověka-původce a touto poznámkou je pojednou přibližujeme k člověku-vnímateli. Věnovali jsme mnoho úsilí tomu, abychom dokázali, že uspořádání, utváření výtvarného díla není nutně závislé na lidské vůli, a nyní mohlo by se zdát, že je přesto na lidské vůli závislým činíme, a to prostřednictvím vnímatele. Uvažme však, že mezi původcem a vnímatelem je rozdíl zásadní: původce je jediný a jedinečný člověk, vnímatel kdokoli: původce rozhoduje utváření díla, kdežto před vnímatelem stojí dílo hotové a vnímatel na tomto objektivním utváření nemůže měnit nic — nejvýše si je může různým způsobem vykládat; toto jeho pojímání se pak uplatňuje jen v prchavém okamžiku, kdežto dílo samo trvá. A proto můžeme s klidem i po odbočce, kterou jsme učinili směrem ke vnímatelem, tvrdit: umělecké dílo samo o sobě je utvářeno záměrně, kdežto předmět přírodní na rozdíl od něho záměrnosti postrádá, jeho utváření je nahodilé. Tento rozdíl platí zásadně a je zcela určitý; přechody a kolísání v praxi, ke kterým jsme několikrát poukázali, nemění nic na zásadní platnosti zásady obecné.

Tím jsme ukončili první odstavec své úvahy s výsledkem ne právě bezvýznamným: pojem záměrnosti, který jsme si takto objasnili jako záležitost utváření díla samého, bude nás provázet celou úvahou další.

Tím však, že jsme proti přírodnímu předmětu označili umělecké dílo jako záměrné, nejsme ještě daleko hotovi s podstatou výtvarných umění, ba ani umění vůbec: to, co jsme řekli o záměrnosti, týká se totiž netoliko tvorby umělecké, ale všeho lidského tvoření: každá věc, kterou si člověk k svým účelům vytvoří nebo přetvoří, nese již navždy stopy tohoto zásahu: i když dávno není po jejím původci již památky, jeví se její utváření záměrným, a to i tehdy, není-li ani již známo, k čemu původně sloužilo. A když archeolog skloněn nad svým nalezištěm vyhledává mezi úlomky kamene pracně ony, jež nesou sebeslabší stopy záměrného utváření, nehledá jen umělecká díla, nýbrž stejně i nástroje lidské práce, předměty denního života. Stojíme tedy nyní před otázkou, liší-li se nějak a čím se liší záměrnost umělecká od neumělecké, praktické. Vyjdeme od názorného příkladu. Máme před sebou nějaký nástroj práce nebo lidského konání vůbec, ať je to již kladivo, hoblík nebo kus nábytku těmito nástroji v užším slova smyslu zhotovený. O záměrném uspořádání nemůže být v žádném z těchto případů pochybnosti. Dokud na tyto věci nazíráme jako na předměty praktického určení, tedy jako na nástroje, posuzujeme

každou z jejich vlastností vzhledem k cíli, kterému daná věc slouží: tvar i materiál a opět každá ze složek tvaru a materiálu jsou vzhledem k tomuto cíli hodnoceny a také jen vzhledem k němu pojímá je naše pozornost — to, co k cíli neslouží, pozornosti prostě uniká; tak např. s velkou pravděpodobností zůstane nepovšimnuta barva násady kladiva. Může však nastat chvíle rozhodného obratu, kdy se totiž na věc praktického určení zadíváme jinak — kdy budeme pozorovat ji samu a pro ni samu. A v té chvíli stane se zvláštní proměna s věcí, aspoň v našich očích. Především uplatní se i ony vlastnosti věci, které — nemajíce vztahu k praktickému cíli — byly dříve přehlíženy, ba nebyly popřípadě vůbec vnímány (tak např., jak jsme právě řekli, barva). Ale i ty vlastnosti, které dříve — jsouce prakticky užitečné — byly středem pozornosti, objeví se nám nyní v jiném světle než dříve: jsouce zbaveny vztahu k cíli ležícímu *vně* věci, vstoupí tyto vlastnosti ve vztahy vzájemné uvnitř věci samé a věc objeví se nám jakoby utkána ze svých vlastností, spjatých v jedinečný a nerozdílný celek. Kdežto při věci prakticky pojímané by proměna kterékoli z jejích vlastností nebo částí, podniknutá za účelem lepšího přizpůsobení věci cíli, nezměnila nic na podstatě věci, zdá se nám nyní, kdy věc hodnotíme pro ni samu, že by se sebelehčí změna některé vlastnosti dotkla samé podstaty, že by změnila věc v něco jiného. Konkrétně řečeno: při židli pojímané jako nástroj k sedění by změna tvaru opěradla znamenala jen etapu v postupném přizpůsobování ke jmenovanému cíli; při židli, která by byla nazírána pro sebe samu, by však takováto změna jedinečného souboru vlastností v jiný opět jedinečný soubor vlastností znamenala změnu samé podstaty. V prvním případě pojímali bychom židli jako nástroj, který může být produkován v nekonečném množství, v druhém jako jedinečné umělecké dílo, které sice může být napodobeno, ale nikoli rozmnožováno. S jedinečností, a ovšem i s vyřazením věci, kterou jsme pojali jako umělecké dílo, souvisí snaha vyřadit ji z praktického užívání i tehdy, je-li k praktickému použití uzpůsobena a vhodná.

A tak se nám podařilo odhalit zcela ostré rozhraní mezi uměleckým dílem a výtvozem praktickým. Učinili jsme to na příkladu věcí, které mohou být pojímány bez jakékoli změny svého utváření za to i ono — takové věci není nesnadno nalézt, neboť téměř každý praktický nástroj může být — aspoň ve chvíli, kdy na něj nazíráme neužívající ho — pojat beze zřetele k cíli, kterému obyčejně slouží, sám o sobě a sám pro sebe; jistě každý z nás zakusil chvíle takového uměleckého zaujetí pro věc praktického užívání, např. před novým nástrojem, kusem nábytku atp., které ještě pro něho nebyly spjaty s představou praktického užití. Nejčastěji ovšem bývá i nástroj praktického užívání, má-li vnímatelovu pozornost upoutávat k sobě samému, k svému ustrojení, zvláštním způsobem utvářen: máme na mysli produkty tzv. uměleckého průmyslu, které někdy bývají již předem určeny k tomu, aby jich užíváno nebylo, nýbrž aby byly uměleckými díly „v podobě“ prakticky užitečných předmětů, např. ryté skleněné poháry, plasticky vyzdobené fajánsové mísy atp. Jde-li pak o umělecká díla ve vlastním slova smyslu, tedy např. obrazy nebo sochy, tu je již docela zřejmo, že postoj k věci není přenechán divákově libovůli, ale že dílo samo svým ustrojením přímo diváka vyzývá, aby svou pozornost upjal k němu samému, k souboru jeho vlastností a k vnitřnímu uspořádání tohoto souboru a aby nehledal za dílem nějaký vnější cíl, kterému by sloužilo.

Došli jsme tedy k výsledku, že se produkty lidské činnosti, jež v svém utváření vesměs nesou příznaky záměrnosti, dělí zhruba ve dvě velké skupiny: jedna z nich slouží nějakému cíli, kdežto předměty skupiny druhé jsou určeny, možno-li tak říci, k tomu, aby byly cílem samy sobě. Předměty první skupiny lze označit v širokém slova smyslu jako nástroje, předměty skupiny druhé jako umělecká díla. Každá z těchto dvou skupin se vyznačuje jistým způsobem záměrného utváření: nástroj napovídá, že je určen k tomu, aby sloužil, umělecké dílo nutí k tomu, aby člověk k němu zaujal postavení pouhého vnímatele. Viděli jsme ovšem také, že utváření předmětu nemusí působit jednoznačně v jednom z těchto dvou směrů — je naopak velmi mnoho případů, kdy týž předmět může být hodnocen i jako nástroj, i jako umělecké dílo; a dodejme, že celé jedno význačné výtvarné umění je na této dvojznačnosti utváření přímo založeno. Je to architektura, jejíž výtvoři

jsou nerozlučně i nástrojem (Corbusier řekl dokonce: strojem), i uměleckým dílem. Zdálo by se, že nyní je všechno jasno, ale zatím se právě v této chvíli na nás začínají hrnout otázky, které si naléhavě žádají odpovědi. Jsou asi takové: jsou-li záměrné i umělecké dílo, i nástroj — proč potom umělecké dílo nesměřuje leč k sobě samému? Už ze slova „záměr“ vyplývá představa směřování k jinému bodu, než na jakém se právě nacházíme — je však možný záměr, který by nesměřoval nikam než zpět k svému východisku? A jiná otázka: je jasné, že předmět, který slouží, k něčemu je. K čemu však je umělecké dílo, řekne-li se o něm, že neslouží? Abychom si o všech těchto věcech, které se tak zblízka dotýkají samé podstaty umění, zjednali jasno, je nejdříve třeba pohlédnout ještě jednou pečlivě na záměrnost, jak se projevuje v uměleckém díle. A tu vidíme: zároveň s potlačením zřetele k vnějšímu cíli, jaký v uměleckém díle nastává, vynoří se za dílem subjekt, totiž někdo, kdo dílo buď záměrně vytvořil, nebo kdo je jako záměrné vnímá: to je přirozené — záměrnost, pozbyvši vztahu k cíli, připne se tím těsněji k svému lidskému zdroji. Při nástroji činnosti praktické se nestaráme ani o jeho původce, ani o jeho uživatele: co na tom, kdo kladivo vyrobil či kdo chápe, k čemu tento nástroj je, a užije ho — hlavní je, jak dobře a spolehlivě se dá kladivem pracovat. Při obraze, soše naopak vůbec nevzniká otázka užití a pozornost se nutně obrací k člověku. Tkví snad v této věci určení umění? Někteří teoretikové toho názoru jsou a tvrdí, že umělecké dílo je prostě výrazem osobnosti — a proto je člověku nutné. Víme však, že záměrnost obsažená v lidském výtvoře, a tedy i v uměleckém díle, nemusí nikterak přímo odpovídat osobnímu chtění a osobnosti původcově vůbec; — v krajním případě (erodované skály v podobě soch) může původce dokonce i scházet. A pak: kdyby umělecké dílo bylo výhradně nebo i jen převážně k tomu, aby bylo výrazem osobnosti svého původce — co by po něm bylo ostatním lidem, vnímatelům? Jiný názor, v nejrůznějších obměnách mnohem rozšířenější než předešlý, vidí určení uměleckého díla v působení na *vnímatele*: umělecké dílo je k tomu, aby budilo vnímatelovu libost, a sice zvláštní druh libosti, nestrhované žádným vnějším zájmem — poněvadž není v umění vnějšího cíle —, nýbrž vyživující se toliko pozorováním díla, vztahem mezi ním a vnímatelem. Je to tzv. libost estetická. Zde nelze se stavět již tak odmítavě jako při názoru předešlém. Umělecké dílo jeví se již ne jako záležitost jedince, ale jako věc důležitosti obecné. Nepřímým důkazem zásadní přijatelnosti tohoto názoru je i okolnost, že počínaje Kantem, jenž poprvé pregnantně vyslovil názor o „bezzájmové zálibě“ poskytované uměleckým dílem, vychází z tohoto předpokladu většina estetických teorií. Přesto však nehodláme dát se tímto názorem pasivně uspokojit. O existenci estetické libosti nelze ovšem pochybovat — každý z nás ji zná z vlastní zkušenosti. Jde však o to, je-li estetická libost samým jádrem našeho vztahu k umění či jen pouhou jeho složkou, popřípadě pouhým zevním příznakem nějakého vztahu hlubšího. K opatrnosti vybízí ostatně už okolnost, že právě mohutné působení uměleckého díla bývá provázeno nikoli jen čistou libostí, nýbrž zároveň i pravým jejím opakem, nelibostí. Nic není ostatně subjektivnějšího a proměnlivějšího nad citový vztah k věcem. Umělecké dílo, a právě výtvarné, protože jeho materiálem je hmota, je cosi krajně objektivního, existujícího nezávisle na proměnlivých citech. Neobrací se ke vnímateli především s výzvou, aby k němu zaujal citový vztah, ale s výzvou, aby je pochopil. Neobrací se k jediné stránce člověka, ale k člověku celému, ke všem jeho schopnostem. A dále: neapeluje jen na jedince, nýbrž na každého. Bylo vytvořeno s nutným zřetelem k publiku, tedy k množství, a nutnou touhou umělcovou bylo, aby dílo zjednalo dorozumění mezi ním a ostatními lidmi; bylo vytvořeno s nárokem, aby mu všichni rozuměli *stejně*, aby je *stejně* pojímali. A třebaže tento požadavek, přísně vzato, je jen ideální, prakticky neuskutečnitelný, je bytostnou vlastností umění a bytostnou pohutkou uměleckého tvoření. Umělecké dílo je tedy *znakem*, jenž má prostředkovat nějaký nadosobní význam. Jakmile však vyslovíme slovo „znak“ a „význam“, připadne nám na mysl znak nejběžnější a nejznámější, slovo, jazyk. A nikterak ne neprávem — přesto však, a právě proto si musíme být velmi jasně vědomi právě *rozdílu* mezi znakem uměleckým a takovými znaky, jako jsou jazykové. Slovo — při normálním, nebánsnickém užívání — slouží sdělení. Má vnější cíl: vyličit nějakou udá-

lost, popsat nějakou věc, vyjádřit nějaký cit, vyvolat u posluchače nějaké jednání atp. — avšak to přesahuje slovo samotné, to vše je kdesi mimo jazykový výraz. A proto je jazyk znakem-nástrojem, sloužícím zevnímu cíli. Také výtvarný produkt, např. obraz, může ovšem směřovat k tomu, aby něco sdělil, a být tak znakem-nástrojem. Tak např. vyobrazení v ilustrovaném ceníku má za účel sdělit o zboží to, co by nebylo lze vylíčit slovem — je průvodcem a rovnocenným doplňkem slovního sdělení. Ba také obraz, míněný jako umělecké dílo, zpravidla něco sděluje, mnohdy i velmi přesně — tak např. portrét osoby nebo krajiny (tzv. veduta). Přesto však význam uměleckého díla jakožto právě díla uměleckého nezáleží ve sdělení. Umělecké dílo nesměřuje, jak jsme již řekli, k ničemu, co je mimo ně, k žádnému zevnímu cíli. Sdělovat lze však jen o něčem, co je mimo znak sám. Umělecký znak na rozdíl od sdělovacího je neslužebný, tj. není nástrojem. To, o čem zjednává mezi lidmi dorozumění, nejsou věci — i když jsou v díle zobrazeny —, ale jistý postoj k věcem, jistý poměr člověka k celé skutečnosti, která jej obklopuje, netoliko k oné, která je v daném případě přímo zobrazena. Tento postoj však dílo nesděluje — proto také vlastní umělecký „obsah“ díla je slovem nevyjádřitelný — nýbrž *navozuje* jej přímo ve vnímání. „Významem“ díla nazýváme tento postoj jen proto, že je v díle dán objektivně, jeho utvářením, a je proto každému přístupný a vždy opakovatelný. Čím však je tento postoj v díle dán? Na to nám nejlépe odpoví náznak přímého rozboru díla. Představme si obraz zobrazující cokoli — na tématu nám v této chvíli nezáleží. Uvidíme na něm především plochu ohraničenou rámem, na ní pak barevné skvrny a linie. Jak prostické to prvky zdánlivě a jak složitá souhra významů ve skutečnosti! Každý z těchto prvků sám o sobě i ve spojení s ostatními je totiž v několikerém směru nositelem významu a významotvorným činitelem bez ohledu na to, co se jím a ostatními zobrazuje. Není zde možno a není ani zapotřebí provádět do podrobností celý významový rozbor všech prvků obrazu, stačí drobná ukázka. Všimneme si barevné skvrny, a to prozatím jediné z těch, které jsou na obraze. Je především nositelem významu sama o sobě: červená barva působí na vnímatele jinak než např. modrá nebo zelená: vyvolává jiné sdružené představy, navozuje jiné city, jiné motorické reakce atd. Tento vlastní, odnikud zvenčí nevypůjčený význam barvy může být někdy i tak silný, že dosahuje téměř předmětnosti: modrá barva může navozovat zřetelnou představu oblohy nebo vody i v takových případech, kdy je jí užito jako pouhé barevné kvality, nikoli k zobrazení těchto věcí. Vedle tohoto „vlastního“ významu je však barva významovým činitelem i ve vztahu k ploše obrazu — táž barevná skvrna umístěná ve středu této plochy bude pro vnímatele doprovázena jiným významovým odstínem, než kdyby byla posunuta např. ve směru uhlopříčny k některému rohu nebo zas kolmo k některé straně obrazového obdélníku — nahoru, dolů, napravo či nalevo. Tyto různé významové odstíny, jež při různých umístěních barevné skvrny na obrazové ploše jednak ovlivňují význam barvy samé, jednak vykonávají vliv i na „smysl“ obrazové plochy, lze ovšem jen s obtíží a velmi nepřesně zachytit slovem. Barevná skvrna uprostřed obrazové plochy mohla by podle okolností znamenat cosi jako klid, vyrovnání nebo také utkvění, nehybnost atd.; posunuta kolmo do výše mohla by navozovat představu povznesení, klidného vznášení se; posunuta do rohu směrem uhlopříčny znamenala by snad prudký pohyb, náraz, rozrušení rovnováhy, výbuch atd. Uvádím všechny tyto možnosti ovšem jen s naléhavou výhradou, že především slova vyjadřují významy, o které jde, toporně, za druhé pak že za různých okolností ostatních může táž poloha barevné skvrny na ohraničené ploše měnit svůj význam až v naprostý protiklad — tak např. barevná skvrna umístěná sice kolmo nad středem obrazu, ale vybiňující v hrot směrem dolů bude pravděpodobně mnohem spíše vyvolávat představu řícení se dolů než vznášení. — Tím však nejsme ještě hotovi s významy, kterých může být barevná skvrna v obraze nositelem. Je tu ještě její vztah k ostatním barevným skvrnám obrazu a k barvě okolní plochy vůbec. Bude-li např. červená skvrna umístěna na pozadí modrém, bude se jevit nejen opticky, ale i významově jinak než táž skvrna na pozadí zeleném. Významové odstíny, které takto vznikají, lze ovšem už jen cítit, nikoli vyjádřit slovem — uvědomme si však, že např. červená skvrna v zeleni může — bez tvarového propracování — vzbudit představu květu

na louce: to je ovšem již krajní případ zpředmětnění významu původně zcela nepředmětného. — A ještě dalších významových odstínů může konečně barevná skvrna nabýt, je-li nazírána ve vztahu k tomu, co se zobrazuje. Připomínám jen známý zjev, že barvy samy mohou svými kvalitami vytvářet jisté popředí a pozadí v obraze: barvy, jež nazýváme „teplými“, jako červená, projevují tendenci stavět se do popředí, blíže k divákovi, kdežto barvy „studené“ (např. modrá) ustupují do pozadí. A této vlastnosti barev může malíř ve významové výstavbě obrazu různým způsobem využít. Nakonec je tu ještě vztah barvy k předmětnosti zobrazených věcí. Vyplňuje-li např. táž barva podstatnou část obrysu věci, nabývá těsného spojení s předmětností věci, stává se její vlastností, barvou lokální; čím *menší* část obrysu zobrazené věci zaujímá, tím snáze nabývá významu *světa*, barevného valéru; také zde jsou možné významové hry velmi složité, jejichž sledování vedlo by nás příliš daleko. Nebudeme se také již pouštět do rozboru dalších složek obrazu, do výčtu jejich významových proměn a odstínů. Šlo nám jen o to, naznačit, jak složitou významovou výstavbou je obraz, je-li nazírán jako umělecké dílo, jako umělecký znak, nikoli jako znak sdělovací. Z pouhých prostředků zobrazení bez vlastního významu stávají se tu všechny jednotlivé složky obrazu samostatnými významy, spoluurčujícími význam obrazu jako celku. A tento celkový význam obrazu vznikající z jejich složité souhry je s to navodit ve vnímání přímo jistý postoj, aplikovatelný na každou skutečnost, s kterou přijde do styku. A tak vykonává umělecké dílo nikoli svým tématem, nýbrž právě svým uměleckým, slovy nesdělitelným významem vliv na způsob, jakým vnímá, který jistě dílo opravdu prožil, přístě na skutečnost nazírá i vůči ní jedná. A to právě je nejvlastnější určení umění, a to *všech* umění výtvarných, a netoliko jich, nýbrž všech umění vůbec. Ukázali a odůvodnili jsme toto své tvrzení ovšem jen na malířství, ale nebylo by nikterak nesnadné prokázat je i na jiných uměních výtvarných. Připomínám jen zběžně: v architektuře, umění, které kolísá mezi službou zevnímu účelu a uměleckou znakovostí, lze pozorovat velmi charakteristickou okolnost, že právě stavby, při kterých významové složky (jako vznešenost, reprezentativnost, významy spjaté s náboženstvím atd.) vystupují do popředí (tedy paláce, veřejné budovy, kostely atd.), nabývají uměleckého rázu snáze a zřetelněji než stavby, při kterých významová stránka ustupuje do pozadí před službou zevnímu cíli (stavby čistě užitkové, jako budovy tovární, hospodářské atp.).

A nyní přistupujeme k resumování druhé kapitoly své úvahy: kdežto prvá kapitola ukázala nám rozdíl mezi výtvarným uměleckým dílem a předmětem přírodním, zabývala se tato kapitola druhá rozdílem mezi uměleckým dílem výtvarným a ostatními produkty lidské činnosti: dospěli jsme k poznání, že výtvarné dílo se liší od jiných produktů lidské činnosti zásadně tím, že kdežto z nich činí záměrnost věci sloužící určitým účelům, činí táž záměrnost z uměleckého díla *znak*, nepodřízený žádnému zevnímu účelu, nýbrž soběstačný a navozující v člověku určitý postoj k veškeré skutečnosti.

Náš postup od srovnání nejširších k užším nedospěl však ještě konce: zbývá nám ještě srovnání nejužší, totiž výtvarných děl s díly umění ostatních. Teprve až bude toto srovnání s nejbližším okolím výtvarných umění provedeno, bude naše úvaha o nich zavřena, bude odpověď na otázku, co jsou výtvarná umění, úplná. Nuže, čím se výtvarná umění odlišují od ostatních? Co je spojuje navzájem? Je především třeba si být vědom toho, že vzájemné spojení umění *všech*, netoliko té jejich větve, kterou nazýváme uměními výtvarnými, je velmi těsné. Není tomu jako při srovnáních předešlých, která jsme prováděli, srovnávající umělecké dílo s přírodní věcí a pak s praktickou výrobou. Tam byl mezi uměním a tím, co s ním bylo srovnáváno, rozdíl v samé podstatě; zde naopak jde o bytostnou totožnost určení, záležející v tom, že každé umělecké dílo vůbec je estetickým (uměleckým) znakem, znakem, jehož vlastnosti a podstatu jsme se pokusili během své úvahy zjistit. A toto společné určení, zdůrazněné již starou sentencí, že umění je jediné a má toliko množství druhů (ars una, species mille — zní tato sentence latinsky), toto společné určení působí, jednak že dosti často týž umělec tvoří v několika uměních současně, jednak že vnímatelé se podle svých sklonů a schopností specializují jeden na to, jiný na jiné umění, aniž toto omezení pociťují jako ochuzující jednostrannost; dalším

následkem společného určení umění všech je okolnost, že náměty přecházejí volně z umění do umění, jakož i to, že se nejrůznější umění nejrůznějšími způsoby navzájem spojují (např. při ilustraci básnického díla) nebo kombinují; existuje dokonce umění, které svou povahou je kombinací umění několika — je to divadlo. Přesto však má každé umění cosi, co je od ostatních zřetelně dělí — a to je jeho *materiál*. Po této stránce jsou i výtvarná umění oddělena od ostatních ostrou mezí a zase navzájem značně úzce spjata: jejich materiál — a právě jen jejich — je hmota neživá, nehybná a poměrně neproměnlivá. Hmotnost materiálu výtvarných umění vysvitne názorně např. při srovnání s hudbou, neživost např. při srovnání s tancem, jeho neproměnlivost např. při srovnání s básnictvím, jehož materiál, slovo, se netoliko mění poměrně velmi rychle vývojem, ale i při přechodu od vnímatele ke vnímatele může podléhat drobným významovým přesunům. Nebudeme se zde zdržovat výčtem a vysvětlováním detailních odchylek od vyjmenovaných vlastností materiálu, jaké můžeme v jednotlivých okrajových případech najít, a pokusíme se spíše ukázat, jak tento hmotný, neživý a neproměnlivý materiál působí na umění, jejichž je podkladem. Je to problém starý — nejznámější pojednání o něm, Lessingův spis *Laokoon*, nese datum 1766. Lessing, racionalista, pojímající se svou dobou záležitosti umění pod zorným úhlem normy, byť ne strnulého pravidla, pojímal i tuto otázku jako záležitost něčeho, co být má, nikoli jako pouhé zjištění stavu věci. Ukazoval proto v svém spise, že malířství i plastika, umění výtvarná, se musí stavět k svým námětům a zacházet s nimi jinak než básnictví, umění múzické. Tak např. obraz může divákovi postavit před oči celý vzhled věci najednou, kdežto básnictví musí touž věc vyličít po částech, postupně, v čase: stav mění se pro básnictví v dění. A ovšem i naopak nemůže malířství podat dění jinak než stavem. To jsou pro Lessinga netoliko pouhá zjištění, ale zároveň příkazy; domnívá se, že umění, omezená povahou svých materiálů, se nesmějí snažit meze takto dané překračovat. Přestože ve spise Lessingově je množství poznatků, které až dodneska zůstaly trvalým ziskem vědy o umění, je tento jeho základní názor dnes zřejmě překonán. Dějiny umění, které se vlastně vyvinuly teprve po Lessingovi, poučují nás, že umění, každé umění, vlastně neustále usiluje o to, aby prorazilo omezení dané materiálem, přiklání se jednou k tomu, podruhé k onomu z umění ostatních. Jiná je ovšem otázka, může-li se takovéto osvobození od předpokladů vyplývajících z vlastností materiálu vůbec podařit. A tu je zřejmé: je reálně nemožné, aby sebemohutnější úsilí o vyklouznutí z pout materiálu anulovalo jeho samou podstatu: proto vše, co bude jisté umění podnikat po vzoru umění jiného, změní nutně svůj původní smysl při vyjádření jiným materiálem. Tak např. bude-li se básnictví po vzoru malířství snažit o barevnost líčení, nedonutí slova k tomu, aby zapůsobila na zrak; úsilí o barevnost bude proto mít v básnictví zcela jiný výsledek než v malířství. Nastane citelný přesun v slovní zásobě — přídavná a podstatná jména i slovesa schopná *znamenat*, nikoli přímo předvádět, barvu, rozmnoží se nadměrně ve slovníku dotyčného básníka a dodají mu zvláštního rázu. Je možno ještě další slovesné rozlišení barevnosti: bude-li k vyjádření barev užito především jmen přídavných, budou se barvy jevit jako stálé vlastnosti věcí, bude-li užito jmen podstatných znamenajících jednotlivé barevné odstíny, uplatní se barva jako nepředmětná optická kvalita (modro, černě atp.); užije-li se konečně hlavně sloves (červenatí se, rudnouti atp.), nabudou významy barev dynamičnosti. Tyto jednotlivé slovesné techniky mohou ovšem odpovídat různým způsobům malby, přitom však ani ony nebudou jejich rovnocenninami, nýbrž toliko slovesnými ekvivalenty. Tolik o básnictví, snažícím se o výtvarnost. I naopak mohou ovšem výtvarná umění usilovat a usilují mnohdy o překročení hranic dělicích je od umění ostatních. Tak např. stejně jako jsme právě viděli básnictví snažící se o přímou konkurenci s malířstvím, může i malířství projevit snahu o konkurenci s básnictvím. Stane se to např. tehdy, bude-li malířství, jak to činilo před příchodem realismu asi v polovině minulého století, usilovat o vyprávění anekdotických námětů; jiná možná cesta je ta, že malířství bude pojato touhou vystihnout obrazná pojmenování (metafory, metonymie, synekdochy), jež jsou privilegiem básnického slova — viděli jsme před nepříliš mnohými lety v Praze malířskou výstavu nazvanou charakteristicky *Poezie*, která obrazy tohoto druhu obsahovala;

ostatně i tak střízlivý příbuzný malířství, jakým je fotografie, užívá dnes zcela běžně synekdoch, ukazujíc nám část předmětu místo celku. Malířství může však pocítit i lákání bezpředmětné (nebo spíše beznámětové) hudby a inspirovat se jejím rytmem; známe ukázky malířství beznámětového, které tuto ctižádost dávaly neskrýtě najevo. Materiál není tedy v umění — a ani v uměních výtvarných — k tomu, aby přísně střežil meze mezi jednotlivými uměními, ale k tomu, aby svými omezujícími a usměrňujícími vlastnostmi dráždil fantazii umělcovu k plodnému odporu a ovšem i souhlasu. Jsou nesčetné případy, kdy materiál, a právě velmi názorně v uměních výtvarných, vychází umělci vstříc, kdy dílo z materiálu vyrůstá. Poukázali jsme již k případům, kdy tvar kamenného balvanu předem určil tvar sochy, jež z tohoto balvanu vyvstala. Rozhodují však i jiné vlastnosti materiálu než jen tvar: tvrdost či měkkost kamene, lámavost kamene ve srovnání s vlácností kovu, svítivost mramoru, lesk kovu, poddajnost dřeva — to vše jsou netoliko vlastnosti materiálů, ale také tvůrčí možnosti pro sochaře. Nejsou v dějinách umění řídké případy, kdy o některé staré soše mohli historici umění říci s určitostí, že je kopií ztraceného originálu, provedeného v materiálu jiném, než jaký má tato kopie; tak značný byl vliv materiálu na původní utváření díla, že pozdější přenesení do materiálu jiného nestačilo jej zastřít. A tak je zřejmo, že materiál, jímž se jednotlivá umění od sebe liší a jímž se ovšem i výtvarná umění jako celek odlišují od ostatních, není jen pouhým mrtvým podkladem umělecké práce, nýbrž téměř živoucím činitelem, který práci řídí a stále do ní — ať kladně či záporně — zasahuje. Jeho jednotlivé vlastnosti, vstupující do okruhu uměleckého tvoření, předpodstatňují se v elementární umělecké významy, jak o nich byla výše řeč, a nabízejí se umělci, aby z nich uhněl celkový složitý význam, kterým dílo zapůsobí na vnímatele. A proto pravíme-li, že výtvarná umění se od ostatních odlišují svým materiálem, neudáváme, jak tomu bylo v případech předchozích, pouhý rozeznávací příznak, ale saháme již do samého ohniška uměleckého tvoření.

Zde se naše cesta končí. Zbývá-li něco, je to již jen několik málo slov o místě výtvarných umění v životě člověka. Nejpodstatnější o tom jsme již vlastně řekli, nebo aspoň napověděli: výtvarná umění mohou sloužit a slouží k potěšení oka i citu, mohou vedle toho být velikou hodnotou pro národní sebevědomí a reprezentaci: mohou být a bývají zejména v některých obdobích a na některých místech velmi závažným činitelem hospodářským ať na trhu vnitřním, ať v exportu, ať při ožívování cizineckého ruchu; mohou dále sloužit i propagaci myšlenek nebo zásad a mohou vykonávat i úkoly jiné. Přesto přese všechno však nejpodstatnější jejich působení, bez něhož všechny ostatní úkoly zůstávají jen stíny nebo se ani neuskutečňují, záleží ve vlivu na poměr člověka ke skutečnosti. Umělecká díla jsou především neslužebnými soběstačnými znaky v tom smyslu, jak jsme o nich mluvili během své úvahy. A jsou takovými znaky i díla umění výtvarných přes svou hmotnost, která na první pohled z nich činí pouhé věci. Ba více ještě: výtvarná umění vykonávají tento základní úkol umění veškerého ze všech umění nejúčinněji. Básnickou knihu je třeba otevřít, do divadla nebo do koncertní síně je třeba jít — výtvarná díla však potkáváme v ulicích, vidíme je, pohlédneme-li na stěny, a pod jejich vlivem jsou ať přímo či nepřímo z valné části i nástroje, kterých užíváme k nejběžnějším denním pracím. (Vliv tak mohutný vybízí ovšem i k opatrnosti ve výběru a v hodnocení — zde však začíná již jiná kapitola, které bude v tomto cyklu věnována přednáška samostatná.)

Přednáška v Ústavu pro národní výchovu, 26. 1. 1944.

K PROBLÉMU FUNKCÍ V ARCHITEKTUŘE

Otázka funkce v architektuře je neodlučitelná od otázky funkce v dnešním myšlení, kulturním tvoření i životní praxi. Funkční nazírání dovoluje pojmát věci jako dění, aniž popírá jejich hmotnou realnost. Ukazuje svět současně i jako pohyb, i jako pevný podklad lidského jednání. Pojem funkce, jsa základní pracovní hypotézou moderní kultury, se vyvíjí a vnitřně diferencuje; je proto nezbytné mít stále na mysli a revidovat jeho znaky. Které to jsou? Mluvíme-li o funkci některé věci, co tím chceme vyjádřit?

Především znamená pojem funkce to, že je nám běžné užívat věci, která je jejím nositelem, k tomu a tomu účelu; obvyklost, opětované užívání je nutný předpoklad funkce; na jediné a jedinečné užití věci se toto označení nehodí. Avšak ani subjektivní, na jedince omezená obvyklost jistého užívání dané věci netvoří funkci ve vlastním slova smyslu. Je dále třeba sociálního konsensu o účelu, k jehož dosažení se věci jako prostředku užívá: jistý způsob užití dané věci musí být spontánně pochopitelný každému členu daného kolektiva. Odtud vyplývá příbuznost — třebaže daleko ne totožnost — problému funkce s problematikou znaku: věc svou funkcí netoliko vykonává, ale také znamená. Jde-li např. o věc smysly vnímatelnou, je již její smyslové vnímání určováno vědomím o tom, k čemu se jí užívá; jak obrys, tak i začlenění vnímané věci do prostoru závisí mnohdy na tomto vědomí: tak např. držadlo nástroje — uvědomujeme-li si, k čemu slouží — bude při vnímání věci interpretováno — nezávisle na svém skutečném položení v dané chvíli — jako ona součást předmětu, která je nám zpravidla nejbližší, a od níž proto vycházíme při pojmání obrysu; nedovedeme-li však držadlo při vnímání identifikovat, bude se nám jevit jako nahodilý výběžek rušící nelogicky jednotu obrysu, a obrys sám bude pro nás neuspokojivě mnohoznačný.

Věc však není osudově spjata s funkcí jedinou, ba není téměř věci, která by nesloužila celému souboru funkcí. Každý akt, při kterém se věci užívá, může současně sledovat několikery účel; také je možné užití věci k jinému účelu a s jinou funkcí, než k jaké se jí běžně užívá, ba než k jaké ji uzpůsobil výrobce; konečně může věc svou konvenční funkcí během doby proměňovat. To vše závisí jednak na kolektivu, které s jistou věcí jistě funkce konvenčně spojuje, jednak na individuui, které věci užívá k svým osobním cílům a o tomto užití do značné míry samo rozhoduje.

Sepětí věci s funkcí nezávisí tedy jen na věci samé, nýbrž i na tom, kdo věci užívá, na člověku jako členu kolektiva a individuui. Povědomí kolektiva neomezuje se ovšem na pouhé fixování funkcí navzájem izolovaných, nýbrž uvádí jednotlivé funkce ve složitě vzájemné vztahy, jejichž zákonitostí se řídí celkový aktivní poměr kolektiva ke skutečnosti. Individuum, jakožto člen kolektiva, má k dispozici funkční soubor obecně přijatý i konvenční rozložení funkcí po světě jeví; může se však v svých činech od této zákonitosti odchylovat tím, že užívá věci ve funkcích, které s nimi obecným konsensem spojeny nejsou, nebo že — při mnohonásobnosti funkcí nakupených často na věci je jediné — převrací jejich obvyklé odstupňování a činí dominantnou funkcí jinou, než která jí v daném případě bývá podle obecného konsensu. Jak zřejmo, třeba rozlišovati: a) skutečnost, na které se funkce uplatňují, b) soubor funkcí uložený v povědomí kolektiva a spjatý vzájemnými vnitřními vztahy v strukturu, c) individuum, které do funkčního procesu vnáší neustále obnovovanou nahodilost a uvádí tak strukturu funkcí v pohyb. Žádná z těchto tří řad není jednoznačně spjata s některou z ostatních a jí pasívně předurčována; jejich vzájemné vztahy jsou proměnlivé a vyvíjejí se.

Dospěli jsme tedy ke stanovisku, z kterého se nám funkce jeví jako historicky proměnlivá struktura sil, řídicích celkový postoj člověka vůči skutečnosti. Jsme zde již daleko od jedinečného vztahu mezi konkrétní věcí a konkrétním cílem; nutno však postoupit ještě k další generalizaci: netoliko jednotlivé lidské akty, ale i jednotlivé detailní funkce, jež tyto akty bezprostředně řídí, mohou být redukovány na několik nejzákladnějších směrnic, funkcí primárních, kotvících v samém antropologickém ustrojení člověka. Můžeme předpokládat, že at jakkoli proměnlivé jsou postoje, které člověk v nejrůznějších dobách, na nejrůznějších místech a za nejrůznějších sociálních předpokladů ke skutečnosti zaujímá, něco je jim všem společné: ve způsobu, kterým člověk na skutečnost činně reaguje a přetváří ji jako odpůrce i pomocníka v svém zápasu o existenci, uplatňuje se — třebaže v podobách bez ustání se proměňujících — několik základních směrnic, daných faktem, že psychofyzické ustrojení člověka je v nejrůznějších obrysech konstantní.

Nesmíme se ovšem klamat domněnkou, že by pro svou bezprostřední souvislost s antropologickou základnou a pro svůj zřejmě malý počet mohly tyto prvotní funkce být bez valných obtíží vypočteny a katalogizovány. I za dnešního stavu maximální autonomizace funkcí je mnohdy nesnadné přesně vymezit a rozhraničit účast jednotlivých funkcí při některém aktu nebo druhu aktů; tím nesnadnější by bylo přesně odhadnout, které z rozeznatelných funkcí jsou primární, tj. na jiné funkce neredukovatelné a historicky nepodmíněné, a které naopak odvozené, vzniklé diferenciací funkcí primárních. Maximální autonomizace funkcí, jakou jsme náchylni pokládat za stav přirozený, je však výsledek dlouhého vývoje: až do XIX. století a dnes ještě v kulturách folklórních, pokud jsou zachovány, je strukturální sepětí funkcí tak těsné, že se uplatňují jako celé trsy, v nichž jednotlivé funkce vystupují jen jako pouhé zabarvující aspekty, přechodné a od celkového svazku neodlučitelné. Tak např. bývá téměř nemožné odlišit funkci estetickou od magicko-náboženské (srv. tetování nebo úmyslné jizvy na těle u některých primitivních národů) nebo od erotické. Pro převažování strukturálního sepětí funkcí nad funkcemi jednotlivými lze také mnohdy jen s velkou nesnází identifikovat touž funkci v dvou různých historických nebo sociálních kontextech; tak např. se vyskytly případy, kdy funkce estetická — jedna z nejzřetelněji zjištělných — musila být v středověkém výtvoru literárním identifikována složitým vědeckým rozbořením.

Tyto důvody ukazují, že snaha po výčtu základních funkcí by byla nutně marná. Na druhé straně však je dosti důvodů k tomu, abychom mohli předpokládat, že funkce jako celek jsou zakořeněny v antropologickém ustrojení člověka, a že proto při každém aktu, jehož subjektem je člověk, jsou potenciálně přítomny funkce všechny, pokud ovšem vůbec mohou být s tímto aktem uvedeny ve vztah; vždyť zpravidla již sám konkrétní cíl jednání implikuje celou řadu funkcí, z nichž jedna bývá dominantní, ostatní průvodní. Charakteristická pro celkovost souboru funkcí je okolnost, že týž subjekt může funkce téže věci proměňovati podle situací, za kterých ji užívá, popřípadě může i mylně interpretovat funkci vlastního výtvaru: tak např. nejsou neznámé případy, kdy malíř nebo jiný výtvarný umělec při slovním výkladu hezdky falešně interpretoval svůj podvědomý tvůrčí záměr. Může se také přihodit, že subjekty, kterým je čin jednajícím subjektu adresován, budou do tohoto činu vkládat funkce jiné, než jaké mu přisuzoval a pro které je uzpůsobil subjekt jednající, a že podle tohoto svého pojetí budou na čin reagovat. Proto předpokládáme-li o jistém produktu lidské činnosti, že je určen k tomu, aby vykonával tu a tu funkci, a podle toho s ním zacházíme, není tímto naším předpokladem nikterak prokázáno, že funkce, kterou (popř. které) tomuto produktu přisuzujeme, tvořily součást záměru producentova; tak např. jeví-li se nám výtvor, pocházející z jiného prostředí než naše, jako dílo umělecké, není nikterak nutné předpokládat, že estetická funkce byla chtěna původcem výtvaru, nebo že aspoň byla pro něj tato funkce zřetelně dominantní. To vše dosvědčuje, že jsou v každém aktu a jeho výsledku potenciálně přítomny i jiné funkce než jen ty, které zřejmě vykonává, ba že jsou — ježto subjektem aktu je člověk — potenciálně přítomny všechny prvotní funkce, zaklíněné v antropologickém ustrojení člověka, pokud ovšem mohou s věcí nebo aktem být spojovány.

Po těchto obecných poznámkách přistupujeme k otázce funkcí v architektuře. Lze přímo navázat na to, co bylo právě řečeno, neboť architektura je typický případ produkce mnohofunkční; právem chápou moderní teoretikové architektury budovu jako soubor životních procesů, jichž je dějištěm. Architektonický výtvar se liší od jakéhokoli opravdového nástroje lidské činnosti i od nástroje tak složitého, jako je stroj, tím, že není vpjat do žádné určité činnosti, nýbrž je určen k tomu, aby sloužil jako prostorové prostředí činnostem druhu nejružnějšího. Srovnání architektonického výtvaru se strojem (Corbusier) je sice pointovaným projevem dobového směřování k největší možné funkci jednoznačnosti architektury, ale nikoli její naddobovou charakteristikou.

Architektura organizuje prostor obklopující člověka. Organizuje jej jako celek a vzhledem k člověku celému, tj. vzhledem ke všem jednáním, ať fyzickým, ať psychickým, jichž je člověk schopen a kterých se budova může stát dějištěm. Pravíme-li, že architektura organizuje *prostor*, který člověka obklopuje, *jako celek*, je tím míněna okolnost, že žádná z částí architektury nemá funkční samostatnosti, nýbrž je hodnocena toliko podle toho, jak formuje, ať po stránce motorické, ať po stránce optické, prostor, do kterého je zařaděna a jež omezuje. Vezměme za příklad stroj (např. šicí stroj nebo hudební nástroj rázu strojového, piano) umístěný do obývacího prostoru. Každý stroj má svou specifickou funkci; jako součást architektury (bytového prostoru) však není posuzován vzhledem k této specifické funkci, nýbrž vzhledem k tomu, jak formuje prostor pro oko a pohyb člověka. Jeho vlastní funkce přichází v úvahu jen potud, pokud se v této organizaci prostoru uplatňuje, tak např. specifická funkce šicího stroje jen do té míry, do jaké bude při umístění stroje nutno přihlížet k tomu, aby ten, kdo s ním pracuje, mohl pohodlně sedět a nepřekážel přitom pohybům ostatních obyvatelů místnosti, aby měl dosti světla atp.; při pianě se jeho specifická funkce uplatní vzhledem k architektonickému prostoru stejnými požadavky, a vedle toho ještě dalšími, např. požadavkem co nejvýhodnějšího umístění vzhledem k akustice místnosti. Zato však okolnost, je-li daný stroj (nástroj) schopen hůře či lépe svému vlastnímu úkolu vyhovět, zůstane zcela mimo dosah architektury a mimo její zájem. Podobně i při uměleckých dílech sochařských a malířských tvořících součástí architektonického prostoru bude se otázka architektonické hodnoty týkat především způsobu, jakým přispívají k jeho formování. Řekli jsme výše, že architektura organizuje prostor vzhledem k člověku celému, tj. vzhledem ke všem jednáním, ať fyzickým, ať duševním, jichž je člověk schopen. Toto tvrzení vyplývá vlastně již z věty, že v podstatě jsou všechny funkce potenciálně přítomny v každém lidském aktu, pokud s daným aktem vůbec mohou být uvedeny v souvislost; při architektuře však vystupuje vsudypřítomnost všech funkcí o to důrazněji, oč rozmanitější je soubor úkonů, kterým musí architektonický výtvar sloužit.

Není ovšem každá budova určena úkonům všem, existuje soubor architektonických druhů, z nichž každý znamená jisté omezení a vymezení funkčnosti. Avšak jednotlivé druhy nejsou bez vzájemného vztahu a vlivu; a teprve souhrn *všech* architektonických druhů jisté doby a jistého prostředí charakterizuje celkové využití funkční oblasti architekturou v dané době a v daném prostředí. Důkazem těsné vzájemné souvislosti architektonických druhů je okolnost, že každé vývojové období architektury má druh dominantní, vzhledem ke kterému řeší své základní konstruktivní problémy: v gotice byla jím katedrála, v renesanci a baroku palác, zpola veřejný, zpola soukromý, dnes jím je obydlí. A tak přes druhovou diferenciaci platí, že architektura se vztahuje k člověku celému, k úhrnu jeho potřeb fyzických i duševních. Jmenujice vedle potřeb fyzických i duševní, máme na mysli především psychologické účinky stavitelského výtvaru, označované zpravidla názvy dosti neurčitými, jako útulnost, monumentalita atp. Potenciální vztah architektury ke *všem* potřebám a cílům člověka je názorně ilustrován také možností přesunu dominantní funkce architektonického výtvaru (srv. užití paláce ve funkci budovy úřední nebo burzy za budovu universitní) i možností přesunu dominantní funkce celého architektonického *druhu* (srv. vývoj typu baziliky z budovy určené obchodního v budovu s účelem bohoslužebným).

Je tedy funkčnost architektury věc velmi složitá. Nejde také jen, jak se kdysi domnívali průkopníci funkčního nazírání, o jednoduchý vztah mezi individuem, které stanoví účel, a účelem, z kterého by přímo a nutně vyplývaly formy a uspořádání budovy. Je zde *čtverý funkční horizont*, a žádný z těchto funkčních horizontů se nemusí kryt a nekryje s ostatními. Především jsou funkce budovy určovány aktuálním účelem, za druhé však také účelem jako historickým faktem: i jde-li např. o účel tak individuální, jako je vybudování rodinného obydlí, řídí se utváření a rozložení budovy, a tedy i její funkčnost netoliko aktuálním praktickým zřetelem, ale také ustáleným kánonem (souborem norem) tohoto druhu staveb a jeho dosavadním vývojem; oba aspekty účelnosti, aktuální a historický, se mohou při řešení daného úkolu rozcházet. Třetí funkční horizont tvoří organizace kolektiva, ke kterému patří objednavatel i architekt: i zdánlivě neutilitárnější podmíněné funkce budovy přijímají podobu a vzájemný poměr, jaké odpovídají uspořádání společnosti, hospodářským i hmotným možnostem, které má společnost po ruce atd. Do tohoto funkčního horizontu včlenují se i různé odstíny funkce symbolické (o nich viz Krohův článek: Dnešní problémy sovětské architektury, Praha — Moskva I). Také tento společenský funkční horizont má své specifické požadavky, které se nikterak nutně nekryjí s požadavky horizontů dříve jmenovaných. Konečně existuje i funkční horizont individuální: individuum může se — jak zřejmo — odchylovat od všeho, co je normováno horizonty předchozími, může různými způsoby kombinovat jejich divergující požadavky atd. Nesmíme také zapomínat, že vedle snahy po dodržení přesné funkčnosti se v kterémkoli funkčním plánu může projevit i tendence k jejímu porušení, radikálnějšímu i méně radikálnějšímu, a že dokonce může porušení funkčních norem dosavadních znamenat první náběh k vývoji funkcí samých, a tím i k vývoji architektury. A takovéto porušení funkčnosti vychází zpravidla z rozhodnutí individua, ať individua-objednavatele, ať individua-architekta.

Čtyři funkční horizonty, které jsme právě vyjmenovali, nejsou, jak zřejmo, navzájem totožné ani nejsou nutně paralelní, spíše naopak. Jsou však ve stálém vzájemném vztahu, a to hierarchickém; to znamená, že zpravidla jeden z nich převládá; během vývoje se ovšem tato dominantanta mění. Tak v současné architektuře položen, jak již řečeno, zpočátku největší důraz na horizont aktuálního účelu, později, ve vývoji posledních let, i na horizont funkčnosti sociální. Eklektická architektura let osmdesátých a devadesátých položila hlavní důraz na horizont stavebního účelu jako faktu historického čili na architektonický druh; důkazem toho je okolnost, že často, např. při činžovních domech, byl předstírán architektonický druh jiný, než o jaký v daném případě šlo: činžovní dům simuloval členěním své fasády palác. Vývojové období bezprostředně následující, architektura secesní, posunulo do popředí horizont funkčnosti individuální: příkaz zní, vyhověť nárokům kladeným individuem, uzpůsobit budovu i funkcím fiktivním, jež individuum budově, třeba na úkor jejího skutečného úkolu, přikládá; odtud rozbujelá lyrická architektura v tomto období.

Rozbor funkcí v architektuře nás tedy dovedl k závěru, že architektura se vždy, ve všech svých podobách, dovolává člověka celého, všech složek jeho existence, počínaje obecnou a společnou antropologickou základnou a konče individuem determinovaným jak společensky, tak i svou vlastní jedinečností; kromě toho je architektura v své funkčnosti předurčována i svou imanentní historií. Není tu funkční jednoznačnosti: každá z jednotlivých funkcí i jejich vzájemný vztah se jeví v jiném aspektu, jsou-li promítnuty do jiného ze čtyř horizontů výše vyjmenovaných. Úkolem architektonické úvahy není tedy jen diagnóza jednotlivých funkcí, nýbrž i racionální kontrola a vzájemné vyvážení jednotlivých horizontů, v kterých se tyto funkce odrážejí. Užíváme-li přívlastku „racionální“, nechceme tím naprosto vylučovat moment iracionální, intuitivního a aktivního vytušení, ani stálý tlak nepředvídanosti vycházející z horizontu funkčnosti individuální. Přehlížení a potlačování požadavků tohoto horizontu mohlo by v praxi vést k petrifikaci vývoje: Každá aplikace lidského výtvaru, ať jde o věc hmotnou nebo nehmotnou, je do jisté míry jeho „zneužitím“, totiž přeměnou jeho funkce; a tak i při

architektuře otázka, jak a do jaké míry lze, a dokonce třeba překročit dané určení budovy, popřípadě přesunout účast jednotlivých funkčních horizontů, je otázka, při vši své zdánlivé rušivosti, nezbytná. S tím je také spjata otázka vedlejších, často jen potenciálních funkčních možností architektonického výtvaru, totiž těch, které nevstupují do daného praktického záměru, ale zaznívají jako svrchní tóny v psychologickém účinku budovy, a dokonce i někdy v jejím činném užívání; ani ty nemohou být beze škody přehlédnuty a bržděny, nemají-li se změnit v utajené zlo. Přecházíme nyní ke složitějšímu a ožehavějšímu problému *estetické funkce* v architektuře. V této souvislosti bude třeba promluvit i o poměru mezi architekturou a uměním. Co se tkne postavení estetické funkce mezi ostatními, nutno, bez podrobného rozvádění, aspoň připomenout, že estetická funkce, ať se vyskytuje kdekoli a v jakémkoli sousedství, je dialektickým popřením funkčnosti. Kterákoli funkce mimo estetickou se konec konců může projevit vždy jen tam, kde jde o užití věci k nějakému účelu; funkce estetická však, ať se projeví kdykoli a kdekoli, čím silnější bude, tím více bude činit účelem věc samu, to znamená bránit jejímu praktickému užití. Máme-li hledat doklad právě v architektuře, je možno dovolat se zkušenosti, že interiér se zbytnou funkcí estetickou brání svému používání tím, že k sobě příliš strhuje pozornost; dokonce každá změna interiéru, vzniklá výměnou nebo i jen pouhým přestavením nábytku, je s to, aby na čas nežádáně oživila pro obyvatele estetickou funkci jednotlivých nábytkových kusů i celku a snížila tím praktickou uživatelskou místnost.

Tento příklad nás však vede ještě k další obecné tezi, že se totiž estetická funkce nevynořuje náhle, bez přechodu, jako cosi přidaného a dodatečného, nýbrž je potenciálně přítomna vždy, čekajíc na sebemenší příležitost k oživení. To sice již plyne z teze uvedené na počátku článku o potenciální všudypřítomnosti funkcí všech, avšak všudypřítomnost estetické funkce je zvláště výrazná a neomezená. Estetická funkce, jakožto dialektické popření funkčnosti vůbec, tvoří protiklad ke každé funkci jednotlivé i ke každému souboru jednotlivých funkcí; proto její postavení mezi jednotlivými funkcemi je podobné proudění vzduchu mezi věcmi, nebo ještě spíše míšení tmy se světlem. Stejně jako všude, odkud ustoupila věc, se prostor naplní vzduchem, nebo jako do záhybu prostoru, odkud ustoupilo světlo, vniká tma, jde estetická funkce v těsném přilnutí za funkcemi ostatními; kde jsou ostatní funkce oslabeny, popřípadě ustupují nebo se přesunují, okamžitě vniká a úměrně mohutní estetická funkce. Není také věci, která by se nemohla stát jejím nositelem, a naopak věci, která by jí nutně musila být. Jestliže jsou jisté předměty produkovány přímo se záměrem estetické působnosti a jsou tomuto záměru přizpůsobeny i svou formou, neplyne z toho ještě nikterak nutně, že by např. změnou času, prostoru nebo prostředí nemohly této funkce pozbyť ze značné části nebo docela. Estetická funkce se tedy vynořuje a mizí, nejsou k žádné věci vázána nezměnitelně. Poněvadž s oblibou zaujímá místo uprázdněné všemi funkcemi ostatními, vyskytuje se často tam, kde věc, popř. i nehmotná, jako jisté zřízení, pozbyla funkce praktické, srv. krásu zřícenin atd.¹ Ježto však je ke všem funkcím v stejném vztahu, jsouc jejich protikladem, hodí se k tomu, aby při vývojových přesunech tvořila most vedoucí od minulého zvrstvení funkcí k budoucímu, a bývá tedy, protichůdně vzhledem k při-

¹ Schopnost suplování funkcí vymizelých náleží do jisté míry *všem funkcím znakovým*, tj. oněm, které z věci činí znak, srv. např. funkci symbolickou, která se — mnohdy souběžně s estetickou — zmocňuje věci (institucí) vyřazených z praktického užívání. Estetická funkce je jedna z funkcí znakových, neboť věc, která je jejím nositelem, stává se ipso facto znakem, ovšem zvláštního druhu; znakový ráz estetické funkce odhaluje umění, jež je určeno k tomu, aby prostředkovalo mezi dvěma stranami, umělcem a vnímatelem, na základě konvence vytvořené bezprostředně předcházejícím vývojovým stavem umělecké struktury. Schopnost suplovat funkci zmizelou je však u estetické funkce ještě silnější než u jiných funkcí znakových, neboť estetická funkce je dialektickým popřením i samé znakovosti (srv. předopstatnění funkce sdělovací v básnickém nebo malířském díle); proto estetická funkce může suplovat i odumřelou jinou funkci znakovou; tak např. je s to, aby sama udržovala při životě jistý obřad, i když již jeho vlastní význam upadl v zapomenutí, srv. takové přežitky folklóru, jako je v našich krajinách pálení čarodějnic. Může se konečně přihodit i to, že věc pozbude nadobro funkcí všech, i znakových, estetickou v to počítaje; pak ovšem je vydána z káze.

padu předešlému, činitelem vývoje a oznamovatelem proměny. I tehdy, jde-li o převrstvení, jehož konečným cílem je nadvláda funkcí praktických, zmocňuje se někdy přechodně vlády funkce estetická k usnadnění přesunu; tak např. u architekta van de Velde, nejvýznamnějšího představitele stavitelství secesního, objevují se první příznaky funkcionalismu, avšak se zabarvením estetickým: mluví o *kráse* stroje jako výtvaru svrchovaně účelného, o *kráse* dynamické linie atd. Obojí působení estetické funkce, konzervující i usnadňující přeměnu, plyne nutně z její podstaty. Je nakonec třeba poznamenat, že existuje oblast jevů, u kterých estetická funkce má převahu nad ostatními, nebo aspoň k ní směřuje: touto oblastí je umění. Žádné umění není odděleno neprodyšnou hrází od ostatního světa jevů: jsou nepozorovatelné přechody a stálá fluktuace mezi uměním a oblastí mimouměleckou, ba i mimoestetickou.

Po těchto několika obecných poznámkách, omezených na nejzákladnější a nejnütnější teze, obrátíme pozornost k speciální otázce estetické funkce v architektuře. Její postavení zde je zvláštní a může být nejhodněji vyjádřeno několika protiklady: 1. Estetická funkce se může uplatnit v kterémkoli druhu architektury počínaje budovami tak praktického určení, jako je sýpka, skladiště nebo tovární budova; v některých druzích stavitelských je dokonce nezbytnou složkou celkového účinku, např. při stavbách monumentálních; architektura je těsně spjata v svém vývoji s oněmi uměními, jež se nazývají výtvarnými, má s nimi společné např. problémy prostoru aj. Z druhé strany však není vůbec jednoznačná hranice mezi stavbami s estetickou funkcí a bez ní, od architektury vedoucí přímé spoje k činnosti řemeslné, a to i k oné, která je bez estetického záměru, a k produkci průmyslové. V architektuře není možné, aby — jako v jiných uměních — estetická funkce převládla, nebo aspoň dospěla ke krajní mezi možnosti v tomto směru: praktické funkce nemohou zde být nikdy naplno podřízeny funkci estetické, tak aby budova působila dojmem výtvaru esteticky autonomního; kdyby k tomu došlo, pak — podle správné formulace K. Teiga — přechází architektura ipso facto ve skulpturu, počne být jako skulptura pocítována a hodnocena. — 2. Estetická funkce se jeví v architektuře jako něco přidaného, přístupujícího zvenčí: usazuje se s oblibou na povrchu budovy (srv. ornament); bývalo dokonce prohlašováno, že architektura začíná tam, kde končí konstrukce), uplatňuje se často na složkách méně zatížených praktickými funkcemi (jako je např. barva¹); jeví se často jako něco, co *přesahuje* funkci žádanou (vyjádřenější a pravidelnější tvar, než jakého by bylo třeba k dokonalému naplnění praktické funkce atd.). Na druhé straně však platilo, že estetická funkce nepřístupuje zvenčí, nýbrž je architektuře dokonale imanentní: důkazem toho je zejména okolnost, že estetická funkce splývá s funkcemi praktickými v nerozlišitelné shluky; tak např. nelze přesně vymezit podíl, jakým je estetická funkce účastna ve funkční kategorii monumentality (s níž ovšem není totožná), a rovněž nevymezitelná je — při veškeré své samozřejmosti — účast estetické funkce při funkčním efektu bytového „komfortu“ nebo bytové „útulnosti“. Během historického vývoje architektury se estetická funkce mísila postupně s různými funkcemi jinými: tak v gotice s funkcí náboženskou, v renesanci s funkcí reprezentativní, v baroku s církevně náboženskou a reprezentativní zároveň.

Máme-li se pokusit o řešení, byť jen náznakovitě, těchto zdánlivých protimluvů, je především třeba precizovat poměr mezi architekturou a uměním. Současná teorie architektury vylučuje, jak známo, architekturu z oblasti umění radikálně, i když nikterak nepopírá důležitost estetické funkce pro ni. Toto vyloučení je provázeno ostrým rozhrančením umění a oblasti mimoumělecké: za umění se pokládá toliko oblast svobodné,

¹ V této souvislosti možno poznamenat, že bývá naznačováno třídění: účinn optický — estetická funkce; účinn motorický — funkce praktické. Je pravda, že se estetická funkce koncentruje převážně kolem zrakového vnímání, kdežto funkce praktické jsou spjata zejména s pohybovými možnostmi, jež budova člověku poskytuje; nelze však přesto zcela vyloučit ani činitele optického z oblasti funkcí praktických (srv. praktický význam barvy zdi v obytné místnosti, např. pracovní), ani činitele motorického z dosahu funkce estetické (srv. požadavek dokonalé přístupnosti jednotlivých částí prostoru jako požadavek estetický).

mimoestetickým zřetelem neomezené básnivosti, jinými slovy, oblast dominující estetické funkce. Ježto architektura nemůže dosáhnout dominance estetické funkce bez ztráty své podstaty, je její vyloučení z počtu umění logický důsledek uvedeného názoru o podstatě umění. Pramenem tohoto názoru je tendence, která dočasně ovládla uměleckou teorii i praxi v době kolem počátku minulého desetiletí (tendence k tzv. „čistému“ umění), nikoli naddobový princip. Nelze ovšem popřít, že průrva mezi architekturou a ostatními uměními existuje v tom smyslu, že ostatní umění působí toliko v oblasti kultury duchovní, kdežto architektura současně v oblasti kultury duchovní i hmotné. Není však, z druhé strany, možno přehlížet okolnosti, které ji s ostatními uměními sblíží: Pohlédneme-li na umění v celé jeho šíři dobové, prostorové i sociální, objeví se, že směřování k nadvládě estetické funkce nad ostatními nepřestává v žádném umění být právě směřováním, které i v nejkrajnějších případech zůstává ne zcela uskutečněno. Ukáže se dále, že každé umění vyúsťuje bez násilného přerývu v oblast nesporné dominance funkce mimoestetických, tedy v oblast mimoestetickou; tak např. není ostrý předěl mezi dílem básnickým a sdělovacím projevem jazykovým, esteticky zabarveným; totéž platí i o malířství — srv. plakát —, ba dokonce o hudbě, jež v některých svých útvarech, jako hudba pochodová, taneční, hudba určená k navození citového vzrušení atd., projevuje zřejmou konkurenci funkce estetické s mimoestetickými. Historický vývoj každého umění je provázen stálým střídáním přílivů a odlivů mimoestetických funkcí a ani v esteticky nejčistším uměleckém výtvaru nejsou tyto funkce odstraněny, nýbrž jsou toliko přetvořeny v tom smyslu, že pozbývají individuálního praktického dosahu a vstupují ve styk s životní praxí teprve prostřednictvím umělecké struktury jako celku. Pomocí nepřetržitého styku s oblastí mimouměleckou, ba přímého vyúsťování v ní vykonává umění vliv na stav i přesuny funkcí a hodnot v oblasti životní praxe; jen touto okolností lze vysvětlit, že umění, omezené zpravidla na úzký kruh konzumentů, zasahuje životní praxi v samých základech.

I v architektuře je stálý zápas mezi podřízeností a nadřízeností hodnoty estetické jako v uměních jiných, s tím však rozdílem, že architektuře schází možnost i jen se přiblížit k uskutečnění nadvlády estetické funkce. Zato je styk architektury s oblastí mimoestetickou neobyčejně těsný nejen proto, že se uvnitř architektury samé stýkají výtvoři bez jakékoli estetické záměrnosti s výtvoři silně esteticky fungujícími, nýbrž i proto, že od architektury vede přímé spojení k výrobě řemeslné a tovární. Odlišnost architektury od ostatních umění je tedy zároveň poutem, které ji k nim víže: právě architektuře, zaklíněné, na rozdíl od umění ostatních, tak pevně v oblasti kultury hmotné, připadá před nimi všemi úkol mostu, po kterém výboje umění přecházejí přímo do životní praxe. Architektura nezprostředkuje jen výboje své vlastní, nýbrž i umění jiných, zejména nejbližších, malířství a sochařství, s nimiž má některé společné, nebo aspoň obdobné tvárné problémy, např. problém prostoru, světla, barvy atd.¹ Je tedy architektura přes své výjimečné postavení s uměním osudově spjata. Její základní dialektická antinomie platí v podstatě pro umění každé; lze ji formulovat jako nepřetržitý, vždy nově řešený zápas mezi tendencí k převládnutí estetické funkce nad ostatními a tendencí k převládnutí ostatních funkcí nad estetickou. Je-li architektuře nemožné dospět ke skutečné dominanci estetické funkce, tedy ani u jiných umění není hranice, které mohou tímto směrem dostoupit, vesměs stejně vysoká: velmi snadno a velmi úplně může nadvláda estetické funkce dosáhnout hudba, méně snadno a méně úplně básnictví, ještě méně pak drama (srv. rozdíl mezi přísností cenzury vůči básnictví a vůči dramatu). Bylo výše řečeno, že estetická funkce se v architektuře jeví současně i jako cosi povrchového, i jako cosi jí imanentního; tento protiklad je jen aspektem právě jmenované antinomie základní. Jiným slovem bylo by lze jej označit jako rozpor mezi vnitřní a vnější formou, který se konec

konců projevuje v umění každém, v architektuře pak jen o to viditelněji, oč silnější je zde napětí mezi oběma póly, oč méně má zde funkce estetická možnosti nabýt úplné převahy nad funkcemi mimoestetickými. Pohlížíme-li na pozici architektury vůči umění ze stanoviska právě vylíčeného, jeví se spor o to, je-li či není uměním, záležitostí terminologickou.

Je nakonec třeba říci několik slov o způsobu, jakým v architektuře estetická funkce vzniká a vydává ze sebe estetickou hodnotu. Teorie funkcionalismu vyslovila názor, že estetická funkce je důsledkem nerušeného působení a dokonalé koordinace funkcí ostatních. Průbojná stránka této teze byla ta, že nazírá na umělecké dílo jako na souhrn mimoestetických funkcí a příslušných k nim hodnot; toto axioma platí i pro umění jiná a pro estetickou funkci vůbec, kdekoli se vyskytuje. Jakožto dialektický protiklad všech funkcí ostatních se estetická funkce jeví jako důsledek jistého jejich vzájemného vztahu, popřípadě přesunu tohoto vztahu. Je však otázka, zda nezbytným předpokladem vzniku estetické funkce je — v architektuře stejně jako všude jinde — dokonalá shoda všech mimoestetických funkcí a z ní plynoucí libost. Vývoj umění, počítaje v to i architekturu, nepostrádá dokladů o tom, že nové dílo, a to dílo hodnotné, bylo přijato po svém vytvoření bouří odporu; názorný příklad poskytuje přijetí Loosova vídeňského domu na Michaelerplatz. Kromě toho však vzniká ještě pochybnost další, je-li totiž vůbec možné, aby koordinace mimoestetických funkcí byla dokonalá, tj. jediné možná. K takové koordinaci patřilo by i uvedení v soulad čtyř funkčních horizontů, kterými každá mimoestetická funkce prochází, nabývajíce v každém z nich jiné podoby a jiného vztahu k ostatním. Nuže, dokonalá koordinace funkcí ze stanoviska horizontů ostatních. Naskýtá se zde — spíše než možnost dosažení úplného souladu — volba mezi několika způsoby jeho porušení. Lze zde nejvýš mluvit — jako všude jinde v umění — o potřebě vyvážení funkčních, a tím i strukturních konsonancí s disonancemi; na rozdíl od statičnosti pouhého souladu je takové vyvážení ovšem vždy labilní, dynamické, podrobené změnám plynoucím z přesunů v celkové funkční hierarchii, která platí pro dané kolektivum. Je ovšem pravda, že architektura může tyto přerody funkčního systému anticipovat, směřovat k obnově funkcí a jejich vzájemných vztahů, avšak i tato snaha, a právě ona, se bude ze stanoviska současnosti jevit porušením, majícím za následek oživení estetického účinku. I v tom je architektura jedno z umění.

Stavba, roč. XIX, 1937—1938, str. 5—12.

¹ Zajímavé je, že Hegel umísťuje architekturu „nejnižší“ z umění: dominuje u něho v první ze tří epoch uměleckého vývoje, v období symbolického.

ČLOVĚK VE SVĚTĚ FUNKCÍ

PŘEDMLUVA KE KNIZE K. HONZÍKA TVORBA ŽIVOTNÍHO SLOHU

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

Spíše je naléhavé položit si otázku, v čem tedy záleží vlastní, podstatné jádro myšlení funkcionalistického. Řekněme především, že funkcionalismus je typický způsob myšlení doby strojové. Není příliš vzdálená doba, kdy člověk funkčně tvořil, ale nemyslel funkcionalisticky, poněvadž toho neměl zapotřebí. Při každém svém aktu reagoval na skutečnost celou svou přirozeností, všemi jejími vlastnostmi a potřebami; a reagoval také na všechny stránky, na všechny vlastnosti skutečnosti, s kterou vcházel ve styk a v zápas. Přišla však industrializace a s ní stroj. Stroj zvládá skutečnost velmi přesně a velmi účelně, tak přesně a účelně, jak ruční pracovník nedovede. Je však v účelnosti uzavřen jako v kruhů: dovede pracovat k jedinému cíli a produkovat jen takové věci, k jejichž výrobě byl vymyšlen a přizpůsoben. I je dán strojem model bytosti jednofunkční, takové, která je schopna sloužit toliko jedinému, přesně vymezenému cíli a k této službě je přizpůsobena celým svým ustrojením, jsouc k nepotřebě v jakémkoli případě jiném. A člověk, ač tvůrce a pán stroje, se tomuto modelu přizpůsobuje zčásti spontánně napodobením, zčásti však vlivem přímého tlaku stroje tím, že svým provozem zpětně reguluje lidskou činnost, nutí i člověka k tomu, aby se omezil na jedinou činnost, vlastně jen na jediný zlomek výkonu, jež právě pro toto omezení vykonává dokonale a téměř (nebo i úplně) mechanicky. Člověk pod přímým nebo nepřímým vlivem stroje se funkčně specializuje a učí se rozlišovat jednotlivé funkce i teoreticky. Ujasňuje si pojem funkce: čím dokonalejší je přizpůsobení, kterému tato věc slouží, tím přesněji může být účelu dosaženo. Věci i lidé počínají se jevit jako nositelé funkcí, jejich vzájemné rozdíly i shody funkčními rozdíly i shodami. Pojem funkce proniká i do věd kulturních; tak např. vzniká funkční jazykoveda, pojímající jazyk jako nástroj vyjádření a jednotlivé jeho útvary (např. jazyk hovorový, spisovný) jako výsledky přizpůsobení jazyka jednotlivým dílčím aspektům vyjádření. Funkční pojetí proniká však i do umění; každé z jednotlivých umění počíná uvažovat o své specifické funkci, aby jí mohlo co nejpřesněji přizpůsobit své výtvořiny. Vzniká usilování o „čistou“ poezii, „čisté“ malířství, „čistý“ film atd.

Funkcionalismus, ať výslovný, ať nevyslovený, leč přesto účinný, zachvacuje v posledních desetiletích před druhou světovou válkou celou oblast lidského tvoření a myšlení. Těžké bylo by odpovědět na otázku, přinesl-li v této své původní podobě lidstvu prospěch či neprospěch; pomyslíme-li na velké výboje teoretické i praktické, ke kterým funkční

myšlení dalo podnět, jsme ochotni vidět v něm velkou etapu v dějinách lidského vývoje — vzpomeneme-li však na člověka ochuzeného o plnost své přirozenosti, učiněného podobným kolečku ve stroji, které pozbyvá smyslu, je-li vyřazeno ze spojení s kolečky sousedními, jsme naplněni smutkem. Sebedokonalejší uspořádání hmotných podmínek života, sebevyšší obecná životní úroveň nedovedou nahradit člověku onu někdejší možnost plného rozvíjení všech schopností, jež za renesance vykvetla příkladnými zjevy malířů, kteří byli zároveň sochaři i architektky, básníky, přitom však také anatomy, fyziky, inženýry, diplomaty. Nejen tyto vrcholné zjevy nám však tanou na mysli, nýbrž člověk vůbec v neomezeném rozvíjení svých schopností a sklonů, člověk, jehož apoteózu vytvořil před více než dvěma stoletími Daniel Defoe v svém Robinsonu Crusoe, člověk, který má čas i možnost obejít skutečnost ze všech stran. Rovnováha funkčního vztahu mezi člověkem a světem byla porušena — máme proto odsoudit funkcionalismus? Bylo by to podobně směšné jako chtít odčinit industrializaci, která byla funkcionalismu původcem. Funkcionalismus nemůže být odvržen ani zapomenut, může být toliko domyšlen. Dříve však než o této nutnosti promluvíme podrobněji, obraťme se opět na chvíli k architektuře.

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

Praxe však brzy ukazuje, že funkce nejsou daleko tak jednoznačné, jak se zdálo zprvu, že se naopak kombinují ve velmi složité syntézy, dále že člověk, ucelená bytost, se nevyčerpává běžnými úkony svého denního života a že konečně sama hmotná skutečnost, kterou architekt formuje — a to nejsou jen stavební materiály, nýbrž např. i světlo, vzduch atd. —, má složitou vlastní zákonitost, která nesmí být přehlížena. Dochází se např. k poznání, že místnost sebeúčelnější po stránce hmotných potřeb může být neobyvatelná, protože neuspokojuje člověka psychicky (je neútluná atd.), že též účel i hmotný, může se v různých případech citelně obměňovat vlivem různých účelů průvodních nebo vlivem místních nebo jiných okolností, a to dokonce tak, že co se v jednom případě osvědčilo jako účelné, může se v jiném stát neúčelným, dále že např. rámcový požadavek světlosti místností musí být v každém jednotlivém případě podroben velmi pečlivému rozboru po stránce fyzikální i fyziologické, nemá-li účelnost místnosti jeho přímočarým uplatněním utrpět. Podrobnější výčet příkladů byl by zbytečný — kniha Honzíkova je jich plná. Ostatně více než jednotlivosti zajímá nás zde obecné poznání, že podobně jako ve velkém měřítku životní praxe ocitl se funkcionalismus po prvním velkém rozběhu v jistých nesnázích i v drobnějších rozměrech jediného oboru, architektury.

Takový je zhruba stav dnešní. Znovu se vnučuje otázka: byl tedy funkcionalismus omyl? Chybná cesta? Je třeba se vrátit, odkud jsme vyšli? Otázka nesmyslná, neboť návrat je nemožný — bylo by třeba dřív odčinit industrializaci a strojovou kulturu, které porušily starou rovnováhu funkcí, způsobily jejich vzájemné odlišení a upozornily na ně. Jediná možná cesta je — řekli jsme již — funkcionalismus domyslet. Vada také netkví v jeho podstatě, nýbrž ve způsobu, jakým jsou — nebo byly donedávna — funkce pojímány. Uvedli jsme výše definici funkce: přizpůsobení věci účelu, kterému má sloužit. Věcně nelze proti ní nic namítat, dokud však omezíme zřetel toliko na vztah mezi věcí a účelem, zastíráme si zdroj a vlastní střed funkcí, instanci, která dodává smyslu účelům

a je základem funkční rovnováhy, totiž *člověka*. Člověk je někdy nositelem funkcí, a to tehdy, slouží-li, zcela podobně jako nástroj, svou činností k dosažení jistého cíle, jindy pak je iniciátorem funkcí, užívá-li věcí, popř. jiných lidí k dosažení jistých cílů, vždy však je subjektem jednání, jenž určuje, nebo aspoň ovlivňuje cíle, účely, a tedy i funkce. Nejsme však ještě u samého kořene. Pravíme-li, že člověk funkce určuje, mohli bychom vzbudit zdání, že funkce závisí jen na vědomé vůli, a tedy i libovůli člověka. Věci se však mají jinak: funkce nelpí na člověku povrchně, ale jsou zaklíněny v samé jeho přirozenosti. Lidská přirozenost je tedy rozhodující činitel, nikoli nahodilá lidská vůle. Člověk potřebuje k své duševní i tělesné rovnováze, aby se vůči skutečnosti přírodní i společenské mohl uplatňovat („fungovat“) mnoha různými způsoby. Jsou ovšem vždy, za každého stavu společnosti, i jisté nutnosti protikladné, kterými je funkční svoboda člověka omezoována. Je však také jistý náležitý stav, totiž *rovnováha mezi nutností a svobodou*, která umožňuje, aby člověk zároveň užitečně vykonával určitý úkol ve společenském celku, aniž přitom fyzicky a psychicky trpí omezením své funkční svobody. Tato rovnováha byla kdysi udržována instinktivně a člověk, ani neznaje pojmu funkce, hravě zmáhal hromadění, křížení a protikladná napětí různých funkcí. Strojová civilizace, jak jsme ukázali, funkční rovnováhu porušila, ne však osudně a nenapravitelně; právě kniha, kterou tato předmluva uvádí, ukazuje na mnohých místech názorně, že technika, rozvine-li všechny své možnosti a uplatní je v soulase s lidskou přirozeností, může člověku nutnou míru funkční svobody vrátit.

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

V architektuře je situace podobná jako všude jinde, pocit, že je třeba původní funkcionalismus domyslet ve směru mnohosti a rozmanitosti funkcí a vzhledem k člověku, je snad dokonce naléhavější než kde jinde. A je také obecně pocítován. V druhém čísle časopisu Kvart (roč. IV, 1946) je pod názvem Tvář zítřejší Evropy otištěn rozhovor J. Gallottiho s Le Corbusierem; v něm pak jsou slova: „Vždy jsem měl rád krásné věci minulých dob. Právě ony mne naučily architektuře; a také ony mi odhalily falešnost akademického učení a Vignolových pouček. V raném mládí jsem procestoval Itálii, Balkán, Cařihrad, Orient... Podívejte se, ještě mám u sebe zápisníky, do nichž jsem si nakreslil příbytky mnichů... Všechny tyto staré věci mají lidské měřítko. V Maroku jsou domorodá města tak stěsnána a tak nízká, že tu má člověk všechno na dosah hlasu a téměř na dosah ruky; žije tu jako v jediném domě, v jediné rodině.“ Tolik Le Corbusier. U nás uvědomuje si naléhavou potřebu domyslet funkcionalismus architektů několik, a nejzávažnějším dosud projevem těchto snah je kniha arch. K. Honzika. Nevím, podepsal-li by Honzík právě citovanou větu Le Corbusierovu v jejím plném znění; přibuznost je však nesporná (ačkoli za války přemýšleli Francouz a Čech v dvou různých světech bez možnosti vzájemného styku) a nebylo by nesnadné najít v knize Honzиковě ne jedno místo, kde zcela podobně je lidská přirozenost prohlašována za míru všech věcí ve stavitelství, např.: „Byl tedy čas, že se vyslovilo heslo ‚Člověk měřítkem všech věcí‘, všech svých zařízení, strojů, dopravních prostředků, bytů, domů, ulic a měst. Byl čas zavést do architektonického myšlení tento přirozený ‚antropometrismus‘. Ne domy bohů

ani trpaslíků, ale domy pro lidi, kteří měří 170—180 cm a jejichž ramena jsou široká 60—70 cm. Toto ‚zlidštění‘ našich staveb a našeho prostředí musíme ovšem chápat nejen tělesně, ale i psychicky, nejen staticky, ale i dynamicky, nejen singularně, ale i pluralně. Do hmoty, z níž budujeme své prostředí, budou promítnuty nejen rozměry našeho těla, ale i pohyb života, vztahy člověka k člověku a vztahy člověka k prostoru“ (Společnost a sloh).

Myšlenková i praktická situace, z které vzešla Honzíkova kniha, je tedy velmi aktuální. Charakteristická je také okolnost, že kniha nevznikla jedním rázem, přes noc, ale vznikala postupně; její stati byly již po léta jednotlivě uveřejňovány knižně i časopisecky. To dosvědčuje, že nejde o okamžitý nápad, ale o výsledky dlouhého a úporného přemýšlení, které stále z nejrůznějších stran ohledávalo a konkretizovalo základní tezi. Do své práce přinesl si Honzík jemnou schopnost vcitování: zásada, že člověk je mírou věcí, není pro něho pouhou tezí. Zřetelně objasní nám autorovu vcitovací schopnost hrst citátů: „Vezměme za příklad židli. V jejím tvaru je přítomen člověk, je v něm obsažena mechanika usedání, opírání, přenašení. Její poloha v prostoru je dána způsobem, místem a směrem užívání. Na rozdíl od dřívějšího statického pojetí učíme se cítit provozně i prostor. Náměstí se nám plní dějstvím (v němž i klid má svůj důležitý význam), pohybem dopravy a prouděním zástupů. Z tohoto provozu logicky vyrůstá i tvar náměstí. Provozní cítění nepochybně úzce souvisí s cítěním pohybovým a energetickým, tak příznačným pro naše století“ (Věci v provozu). Nebo zas jiné místo z téže studie: „Usuzovalo se, že vlastní výtvarná a tvořivá činnost začíná teprve v tom okamžiku, kdy jsme opustili pole účelnosti a kdy dáváme slovo volné, abstraktní fantazii. Zapomnělo se však, že fantazie je několikerého druhu, že vedle fantazie abstraktní existuje fantazie provozní, biodynamická, která rovněž spolupůsobí výtvarně, neboť udává základní obrys tvarů. Ve skutečnosti je splnění užitkového účelu — zejména ve smyslu provozním — velmi složité, a tedy obtížnější, než mnohé věci, které pokládáme za účelné, jimi vskutku nejsou, jakmile jsou vzaty do provozu. V takových případech byla provozní účelnost pojata primitivně, schematicky, bez představitivosti. Čin zradil záměr. Jest tedy možno říci, že účelnost není jen věcí rozumu — či, jak se říkalo, racionalismu —, ale zcela zvláštní intuice a fantazie.“

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

Tvar, který takto funkce ze sebe vydávají, je tím neočekávanější, tím méně dosažitelný pomocí abstraktní fantazie, čím podrobněji a rozčleněněji byl při jeho vzniku (ať jednorázovém, či postupném) vzat v úvahu celý složitý funkční soubor i všechny, velmi diferencované, předpoklady materiální. Když Honzík uvažuje o vlastnostech bytového prostoru (ve studii Za prostorovým komfortem), vypočítává neméně než 10 skupin podmínek, k nimž musí být přihlíženo (podmínky geometrické, klimatické, atmosférické, světelné, tepelné atd.), z nichž každá se ovšem člení ještě dále. Jak daleko jsme zde od zdánlivě samozřejmé prostory funkčního kalkulu původního! Důležitý je také pojem „optima“, v němž vyúsťuje Honzíkova úvaha výše citovaná; pokud jde o lidskou

produkcí a lidské jednání vůbec, skrývá se za tímto pojmem požadavek, o kterém zde již bylo tolik mluveno, aby za základ a míru všech věcí byla brána lidská přirozenost, mnohostranná a nedeformovaná; požadavek „optima“ je toliko promítnutím subjektivního pocitu nedeformované přirozenosti do objektivní reality světa věcí. Ještě objektivnější podoba pak nabývá funkční rovnováha pojatá ze stanoviska lidského subjektu v pojmu „harmonizace“, rovněž u Honzika velmi častém. Slovo samo je ovšem mnohoznačné a mohlo by vyvolávat i představu samoúčelného uspořádání; autorovi naší knihy znamená však zřejmě uspořádání vyhovující plnému rozvíjení lidské přirozenosti.

Zajímavý a charakteristický je konečně Honzíkův poměr k dvojici pojmů „příroda“ a „technika“. Bývají stavěny v alternativním protikladu. Funkcionalismus prošel obdobím technicismu, kdy vládlo — jak Honzík velmi názorně ukazuje — přesvědčení, že technika je k tomu, aby přírodu definitivně zdolala. Technikové připoústěli, že lidstvo budoucnosti se fyzicky přizpůsobí výbojům techniky, že ohluchne, aby neslyšelo hluk dopravy atd. Architekti pak ve shodě s tímto názorem realizovali domy s umělým vnitřním ovzduším, s okny vždy uzavřenými a plánovali i domy bez oken. Z toho, co bylo řečeno o Honzíkových názorech, je jasné, že s tímto míněním nesouhlasí. Nečiní to ovšem tak, že by se postavil na stranu přírody odmítaje techniku, spíše naopak klade na techniku ještě vyšší nároky než technicisté. Poslyšme v této věci jeho vlastní slova: „Vedeme sami v sobě boj mezi láskou k technické civilizaci na straně jedné a láskou k přírodě na straně druhé. Pouze krajní duchové jsou s to postavit se bezvýhradně na jednu stranu. Nezlomní vyznavači techniky pro techniku rádi dokazují, že si člověk bude musit zvyknout na ony vlastnosti techniky, které dosud pocítujeme jako škodlivé. Věří, že možnost biologického přizpůsobení strojovému systému je neomezená... Kdybychom se postavili na stanovisko opačné krajnímu technicismu, tedy na stanovisko jakéhosi krajního naturalismu, tu bychom (teoreticky) musili říci, že korunou technické civilizace by vlastně mělo být navrácení člověka k přírodě“ (Architektura jako tvorba prostředí a klimatu).

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

Ještě mnohé z tezí Honzíkovi knihy zasluhovaly by rozboru, někdy i diskuse. Úkolem předmluvy je však — podle všech zvyklostí — toliko ukázat ke knize cestu. Nechtě čtenář vstoupí! Bude-li spokojen či podrážděn k nesouhlasu, jeho věc. Každá kniha opravdu živá žádá si nesouhlasu stejně jako souhlasu. Je také možné, že čtenář řekne: „Jsou zde vysloveny jisté zásady, dobrá. Ale jaká praxe z nich vyplývá? Teprve realizace prokazují v oboru tak konkrétním jako architektura oprávněnost teorií. Počkejme tedy na realizaci.“ Odpověď na tuto výhradu je nasnadě a asi taková: Realizace mohou být rozmanité a cesta k nim klikatá, vroubená omyly — tak se děje pokaždé při pokusech o uskutečňování jistého důsledného názoru. Mezi těmi, kdo se budou o ně pokoušet, mohou být i tací, kteří si názory Honzíkovi budou vykládat ve smyslu svého vlastního staromilství, kteří si „optimum“ a „harmonizaci“ zamění s měšťáckým „zlatým středem“. Taková nedorozumění třeba očekávat, ale netřeba před nimi couvat. Záleželo na tom, aby většina čtenářstva pochopila, že stojí před pokusem o důsledné domyšlení směru pokrokového, jakým funkcionalismus je, a o domyšlení vývojově nutné. Jde o to, aby tato nutnost byla připuštěna a dále promyšlena. Dojde-li pak k diskusi na této základně, bude zásluhou Honzíkovi úvah, že ji vznítily. Honzíkova kniha je odpovědná a nevyhýbá se jasným formulacím. Je třeba jí přát, aby byla v tomto smyslu přijata a stala se podnětným činem ve vývoji českého architektonického myšlení.

Předmluva ke knize K. Honzika Tvorba životního slohu,
V. Petr, Praha 1946.

DETAIL JAKO ZÁKLADNÍ SÉMANTICKÁ JEDNOTKA V LIDOVÉM UMĚNÍ

Pojetí folklórní tvorby prochází v posledních desetiletích zásadní proměnou: mění se od základu názor o vztahu mezi subjektivitou a objektivitou v lidové tvorbě, o proměnné účasti individua a kolektiva při ní, o vztahu mezi folklórní tvorbou a „vysokým“ uměním, o začlenění folklóru do života společnosti; novou tvárnost přijímají i otázky uměleckého tvaru ve folklóru. Kromě toho vystupují na obzor i nové problémy, vlastně nové skupiny problémů. Jsou to zejména otázky funkcí a otázky znaku a znakovosti. Bylo by příliš obšírné a vedlo by k opakování věcí už odjinud známých, kdybychom se pokoušeli osvětlit nové pojetí folklóru v celé jeho šíři a mnohostrannosti. Studie, která bude následovat, bude se týkat otázek znaku a znakovosti ve folklórním umění, a opět ne celé jejich rozlohy, nýbrž problému znakové povahy v detailu ve folklórním uměleckém díle.

Je však přece jen třeba aspoň několika slov o znakovosti ve folklórním umění vůbec.¹ Folklórní tvorba, ať jakéhokoli druhu, má velmi výrazný charakter znaku. Přihází se dokonce, že znakovost sepne folklórní dílo, např. píseň, tak pevně s určitým druhem životních situací, že znaková funkce stačí zastřít obsah textu písně. V knize *Gemeinschaft und Volkslied* (1931, str. 107 n.) uvádí M. Bringmeierová píseň *Wir sitzen hier so fröhlich beisammen*, jejíž první verš mluví sice o radosti z přátelského posezení, avšak jejíž text je vlastenecká píseň z doby bojů proti Napoleonovi. Smysl tohoto textu je však do té míry pohlcen významem prvního verše (výše uvedeného), že „někdy může při zpívání i celá první strofa zmizet, přece si píseň podrží smysl, jakého jí dodává první verš“.

Folklórní umělecký výtvar jako celek se tedy vztahuje zpravidla k určitému druhu reálných situací, které znamená. Prostřednictvím folklórního výtvaru jako znaku mohou jedinec i kolektiv usilovat působit na skutečnost (magické obřady i předměty). Význačná vlastnost folklóru je, že každý jeho výtvar je souborem znaků poměrně volně spjatých, takže jsou schopny přecházet volně z jednoho celku v celek jiný. Odedávna je známo, že např. pohádkové motivy jsou schopny přecházet z pohádky do pohádky jednotlivě i ve skupinách a volně se přeskupovat i uvnitř jednotlivých pohádek. Platí to však i o jiných druzích folklórního umění. Karel Šourek se v knize *Lidové umění v Čechách a na Moravě* (s. a. str. 118) zmiňuje o tom, jak v lidovém malířství a sochařství bývá některý detail předimenzován bez ohledu na svůj prostorový vztah k ostatním částem, jde-li o zdůraznění jeho důležitosti: „Podívejme se např. na proporce jednotlivých herců výjevu na podmalbě na skle *Útěk do Egypta*: krajina, oslík, sv. Josef, to vše mizí vedle dominující siluety Mariiny, skrývající na útěku Syna božího. Předimenzovaná hlava sochy sv. Jana Nepomuckého (1:3) s dojemnou horlivostí stahujícího mlčelivé rty je dokladem téhož principu plastiky. Zde významově důležité detaily obličejů světce zase jsou předimenzovány..., poněvadž jsou lidovému umělci nositelem výrazu a s ním

¹ Pravíme-li „folklórní umění“, máme na mysli takové lidové výtvary, které odpovídají jednotlivým kategoriím umění „vysokého“, tak třeba lidové písně, lidové malby, lidové divadlo atd. Je ovšem třeba si být vědom, že folklórní tvorba jako celek nezabírá daleko jen oblast umění a že vztah folklórní tvorby „umělecké“ k životu kolektivní je zcela jiný než umění „vysokého“: konkrétnější a bezprostřednější. Proto také není ve folklórní tvorbě hranice mezi výtvary s převažující funkcí estetickou a výtvary, kde estetická funkce, ač přítomna, nad ostatními nepřevažuje.

úhrnného smyslu sochy.“ To je ovšem zcela jiné pojetí jednoty uměleckého díla, než na jaké jsme zvyklí z děl dnešního umění „vysokého“; na doklad tohoto rozdílu postavme vedle předchozího citátu ze Šourka pasáz z Šaldova Doslovu autorova k Loutkám i děl-níkům božím: „Básnické dílo nejsou jen jednotlivé řeči nebo úvahy některých osob, nýbrž nerozlučný, nedílný celek charakterů, dějů, osudů, celá básnický životná tkáň, jak běží před čtenářem od prvního písmene do poslední věty.“

Nedospívá tedy folklórní umělecké dílo nikdy k uzavřenému tvaru, jaký požadujeme na výtvorech umění vysokého? Na tuto otázku odpovídá poučně pozorování učiněné G. Jungbauerem v čl. Zur Volksliedfrage (Germanisch-romanische Monatsschrift V, 1913, str. 68 n.). Autorovi se totiž podařilo zaznamenat původní podobu kramářské písně o vraždě, složené r. 1845, a zároveň i znění této písně, jak žila v lidové tradici, z r. 1905, tedy celých 60 let po jejím vzniku. Původní píseň měla 21 slok, znění z r. 1905 jen 7. Ve srovnání s rozvlácným zněním původním je text prošlý uzavřený baladický tvar. Ten však vznikl nikoli ze záměru tvořícího individua, ale tvořivým zapomínáním, zkrátka kolektivní spoluprací na přetváření, již nelze upřít záměrnost a na jejímž konci se lidový (vlastně v případě kramářské písně: pololidový) výtvor setká s tvůrčím principem umělé poezie. Samostatnost jednotlivých detailů, „additivní“ charakter celkového skladu písně však zůstává v platnosti i při kolektivní spolupráci na přetváření díla již vzniklého: umělá píseň, jakmile zlidová, nejen ztrácí některé motivy, ale zase jiné přibírá.

Přirazování detailů ve folklórním umění ne vždy odpovídá zákonům logiky a empirie; o tom bude ještě řeč později. Detail zachovává svou významovou samostatnost, a výtvor vzniká přirazováním detailů, které bývají součástí tradice, a tedy vznikly dávno předtím, než jich autor některého díla užil. A tak se teorie o bezprostředním vzniku díla z autorova zážitku ukazuje pro folklórní umění neplatnou. K. J. Erben, jenž se jí přidržoval, vysvětluje v předmluvě vznik písně Červená růžičko, proč se nerozvíjíš, způsobem, jenž byl po dlouhou dobu pokládán za obecně platné vysvětlení geneze lidových písní: „Dívka uslyší v hospodě housti jednu notu, např. č. 93 sbírky této. Jemněbolestné tyto zvuky — kteréž se dle mého domnění nejlépe z houslí vyvoditi dají, jakož i forma jich na dokonalejší nástroj ukazuje — vtisknou se dívce do paměti; celá její duše jimi se naplní a barvu jich na se vezme, ve dne i v noci jí ta nota na myslí leží, kudy chodí, pozvukuje si ji, hledajíc toliko slov, jimiž by to, čímž duše i srdce její oplývá, ústy mohla vylíti. Tu náhodou padnou oči její na rozpuklé červené poupě růžového keře v zahrádce před oknem. Toť jiskra do duše její, v poupěti tom vidí skutečný obraz citu toho, jež hudba v duši její způsobila. Hned se příležitosti té uchopí, počátkem písně své učiní porozvitou růží; nota ustanoví pořádek slov, formu řádků i vede rým, a děvče spustí:

„Červená růžičko, proč se nerozvíjíš?
Proč k nám, můj holečku, proč k nám už nechodíš?
Kdybych k vám chodíval, ty by si plakala,
červeným šátečkem oči utírala.“

Aktuální podnět ke vzniku *textu* písně (melodie je dána předem) je podle Erbena nahodilý smyslový vjem a z něho vzešlý citový prožitek. Proti tomu však mluví okolnost, že první verš písně má ráz tradiční, a stojí dokonce na průsečíku několika tradičních začátkových formulí: 1. její začátek má podobu otázky, jako např. první verš písně Čí je to koníček; 2. má ráz apostrofy, jako např. začátek písně Ach cesto, cestičko ušlapaná; 3. je uvedena příslovcem „proč“ a tímto slovem začíná v Erbenově sbírce 15 písní bezprostředně kromě dalších, jež mají „proč“ — podobně jako píseň naše — uvnitř prvního verše; 4. začíná se adjektivem označujícím barvu, jako např. písně Černé oči, jděte spat, Červený, bílý, to se mně líbí; 5. její první verš obsahuje pojmenování rostliny, jako např. v písních Červená, modrá fiala, Trávo, trávo, trávo zelená, ba i Růžička červená, krví pokropená.

Geneze folklórního uměleckého výtvoru tedy počíná seskupováním tradičních motivů a formulí, i když na jejím začátku je dlužno předpokládat individuálního tvůrce. A vznik lidového uměleckého díla je jen začátkem procesu stálých obměn, dějících se přeskupováním, přibýváním a ubýváním detailů. Tyto detaily jsou základními významovými jednotkami kontextu folklórního uměleckého díla. Mohou být různé rozlohy. Tak např. v lidové poezii může být základní tradiční významovou jednotkou už spojení dvou slov, ale také verš nebo i celá strofa (strofy „potulné“).

Při spojování detailů v souvislost vznikají přirozeně často významové „spáry“, které nejsou v lidovém umění ani zjev nahodilý, ani „pokažení“, o jakém mluvívali starší badatelé, např. Gebauer nebo Bartoš. Přestože „spáry“ jsou pocítovány, významové spojení mezi nimi je jen zdánlivé: je dáno posluchači jako úkol. Nejzřetelněji se tento významotvorný proces spojování nespojitého projevuje v lidové poezii (ačkoli probíhá např. i v lidovém výtvarnictví). Tak např. úvodní verše lidových písní musejí často být teprve uváděny v souvislost s tím, co následuje. Přihází se ovšem někdy, že spojitost je přímá, i když má začátek písně charakter formule:

Pod tú černú horú
husičky se perú.
Poďme, moja milá,
zabijem některú.

(Sušil, Moravské národní písně,
III. vydání, 1941, str. 271.)

Častěji však je spojení třeba teprve hledat — v tom, že začátek písně uvedeme v metaforický vztah k tomu, co následuje:

Co je po studýnce,
dyž v ní vody není?
jako po panence,
dyž v ní lásky není.

(Sušil, str. 287.)

Jsou i případy, kdy spojení mezi začátkem a vlastním kontextem písně je přímé i obrazné zároveň:

Rostó, rostó konopě za cestó,
už só pěkný zelený.

A za nima roste černovoký děvče,
až vyroste, bude mý.

(Sušil, str. 287.)

Jsou však i případy, kdy je nedostatek jakéhokoli zjevného i skrytého významového spojení mezi začátkem písně a tím, co po něm následuje:

Na nasilskym poli
stromček stojí
a na něm žlutý květ;
o! dočkaj ty, dočkaj,
moja najmilejša,
hodzinu sedym let.

(Sušil, str. 299.)

Tu je významová spára mezi začátkem písně a dalším textem přímo vystavena na odív; významový „skok“, který se přitom objeví, je nápadný právě pro svou naprostou neřešitelnost.

Zajímavé může být i srovnání variant téže písně, z nichž každá má jiný začátek. V Sušilově sbírce najdeme na str. 271 píseň:

*Sokolove oči,
jastřabove peři;
každá panna blazen,
co pacholkům věři.*

Varianta tomuto znění nejpodobnější má začátek

*šuhajova hlava,
za klobóčkem peři,
každá panna blazen,
kerá chlapcům věři.*

Celkový smysl této strofy (a celého dalšího textu) je: šuhaji jsou hezčí, ale falešní. První varianta předstírá významovou přervu mezi prvním a druhým dvojverším. Skutečně jen předstírá, protože nejmenuje vlastní subjekt výpovědi šuhaje, nýbrž jen jej naznačuje predikáty: oči, jestřábí peři (za kloboukem). V druhé variantě je subjekt, o který jde, výslovně jmenován: významový skok do jisté míry trvá, protože zůstává nevysloveno adversativní „ale“ (hezčí, ale falešní). Třetí varianta pak významový skok potlačuje docela:

*Kolik je klásečku
v ječmenném snopečku,
tolik falešnosti
při každém synečku.*

Na nepatrné rozloze jediné písničky je tu nashromážděn celý vzorník možných významových spojení (a nespojitostí) mezi začátkem a textem písně.

Zvláště významového vztahu mezi začátkem a vlastním textem národních písní si věda všimla již dávno, její hodnocení však bylo odlišné od našeho. Jako příklad uveďme studii J. Gebauera O začátkách, v jakých si libují národní písně, zvláště slovanské z r. 1875 (knižně ve sborníku Jan Gebauer, Stati literárně dějepisné I, vydaném A. Novákem 1941). Právě se tam: „Vedle začátků s obrazy úplně vyvedenými setkáváme se v národních písních přechasto se začátky a obrazy *zkomolenými, zakrsalými a zkaženými*. Aby byl obraz *úplně* vyveden, má býti položena vedle něho i věc a vytčeno tertium. A kdykoli jedna z těchto věcí schází, schází i obrazu něco do úplnosti. Někdy se ovšem smysl obrazu hrubě nezatemňuje a porozumění neztěžuje, třeba se něco vynechalo... Ale častější jsou případy, kde obraz zkomolením se zatemňuje a smysl i úkol jeho nejasným se stává. Jest v tom patrna újma umění básnického, jest v tom patrna poklesnutí básnické techniky, když na místo jasných obrazů zkomoleniny temné a často nesmyslné se dostávají a když v oblibu vejdu *stereotypní* začátky obrazné, které se někdy hodí, ale mnohdy nikterak nehodí.“

Dnes je již jasné, že — na rozdíl od názoru Gebauerova — nejsou ani významové skoky mezi začátkem a textem projevem „kažení“, ale jen vyhocením obecné tendence folklórního umění ke skládání uměleckého díla z detailů významově značně samostatných. Víme dnes již jasně, že východiskem, z něhož se řazením buduje dílo folklórního umění, není představa (třeba teprv postupně se v díle uskutečňující) významového celku, ale že jím jsou detaily, vytvořené a fixované tradicí, jež se mozaikově v celek dodatečně skládají — a to platí o díle jako celku, nejen o některé jeho části, např. vztahu mezi začátkem a tex-

tem lidové písně. Uveďme některé příklady této umělecké metody, typické pro umělecký folklór, opět slovesný.

Především si připomeneme případy dosti časté, kdy se spojení stálého epiteta (epitheton constans) ocitá, právě pro svou tradičnost, v rozporu s okazionálním kontextem, např. „louka zelená sněhem se bělá“ (Erben, Prostonárodní české písně a říkadla, 1937, str. 385), kde významový skok mezi lexikalizovaným spojením adjektiva se substantivem a dalším kontextem věty je ostře viditelný. Jiný názorný důkaz mozaikového složení kontextu v lidové písni podává způsob, jakým se zde zachází se subjekty. Lidová píseň má totiž — ve srovnání s básnictvím umělým — nadměrnou zálibu ve zdůrazňování subjektu, od kterého projev vychází nebo ke kterému se obrací. Jazykově projevuje se tento sklon hojným užíváním zájmen osobních a přivlastňovacích 1. a 2. osoby (já — ty; můj — tvůj), jakož i 1. a 2. osoby slovesné. Přitom se v průběhu téže písně subjekt promlouvající a oslovovaný často a pestře střídají. I tím vzniká jistý druh významových skoků. Repertoár možných mluvících subjektů bývá v lidové písni rozmnožován tím, že zde vedle lidí mluví i zvířata (např. kůň k jezdcí) a také neživé věci, ba dokonce nehmotné stavy mysli:

*Plyň, láska falešná,
až do Prahy,
jednoho mládence,
jedené panny! —*

*Já láska falešná
pluju v řece;
byla jsem puštěna
po potoce.*

(Erben, str. 176.)

Bývají oslovováni a promlouvají v lidové písni i nebožtíci, a to i v takových případech, kde vůbec nejde o vzbuzení dojmu zázračnosti, tak např. bývá v epických písních podáno vylíčení smrti ústy zemřelé osoby samé:

*Na kohos, Mariško,
na kohos vouaua,
dyž ti ta vodička
ústa zalévaua?*

*Byua bych vouaua
na svoju mamičku,
ale sem nemohua,
pro prudkú vodičku.*

*Byua bych vouaua
na svého tatička,
ale sa mi vliua
voda do srdečka.*

*Byua bych vouaua
na svého miuého,
ale sem nemohua
pro boha živého.*

(Sušil, str. 120.)

Také neurčitěho subjektu („někdo“) může užít lidová píseň za tím účelem, aby dala posluchači pocítit významový skok, tentokrát daný významovým rozpětím mezi 1. osobou slovesnou, krajně konkrétní, a rozplývavostí významového obrysu subjektu „někdo“:

*Když jsem já k vám chodíval
přes ten hájíček,
na cestu mně svítíval
jasnej měsíček;
měsíček mně svítíval,
já jsem sobě zpívával,
popošel jsem kousek cesty,
někdo zavolal.¹*

*Zavolal jest smutným hlasem:
„Stůj a zastav se,
jde za tebou potěšení,
něco ti nese:
nese ti smutné psaní
černě zapečetěny;
málo inkoustem je psáno,
více slzami.“*

(Erben, str. 163.)

Z umělé poezie jsme zvyklí pocítovat fakt, že někdo oslovuje nebo je oslovován, jako součást tématu. V lidové poezii však bývá fakt, že někdo oslovuje nebo je oslovován, motivován velmi volně. Proto právě je zde možno využívat změny mluvící osoby k pouhému dosažení téže významových skoků. Náhorný doklad může nám poskytnout srovnání dvou variant téže písně uvedené u Erbeny (str. 162). Píseň obsahuje stížnost dívky na nevěru milého: v jedné variantě je jediným mluvčím subjektem až do konce dívka, v poslední strofě varianty druhé přejímá pojednou slovo milý, jenž dívce ironicky odpovídá. Obojí znění je takové:

I. varianta

*Zafoukej, větríčku,
v pravou stranu;
že mého Jeníčka pozdravuju;
že ho pozdravuju,
za lásku děkuju,
za jeho falešné
milování!*

II. varianta

*Zafoukej z Dunaje,
můj větríčku,
pozdravuj ode mne
mou Ančičku:
že ji pozdravuju atd.*

Jsou tedy v lidové písni do značné míry uvolněno od tematické motivace, dává střídání subjektů v lidové poezii možnost přenášet diváka na stanovisko jednou jednoho, jindy druhého, jindy dokonce třetího subjektu; vzniká tak uvnitř kontextu písně sled významových přesunů, který je důsledkem významového osamostatnění detailu, jež je vlastní lidové poezii:

*Teče voda, velká voda
kolem dokola jabora.*

*Všecky lavičky pobrala,
jenom jednu tam nechala.*

¹ Podtrženo autorem studie.

*Po kerej Honzíček chodí,
Marjánku za ruku vodí.*

*Když připlýnulo k okýnku,
zaklevalo na Marynku.*

*Byl jest tam jeden stromeček,
na něm bylo moc jablíček.*

*Vyjdi, Marynko, vyjdi ven,
Honzíček stojí před domem.*

*Utrh Honzíček, utrh dvě,
jedno je pustil po vodě.*

*Pročpak bych já ven chodila?
Dyt já nejsem jeho milá.*

*Kam, jablíčko, kampak kráčíš,
že se ani nevtáčíš?*

*Pročpak bys milá nebyla,
dyts mi dávno slíbovala!*

*Kráčím já, kráčím po dolu,
až k mej Marynce do domu.*

*Slíbovalas mně o duši,
že se ta láska nezruší.*

(Sušil, str. 312.)

Ve dvanáctislokové písni je (nehledíme-li k slokám neutrálním) provedena šestkrát výměna mluvčího subjektu: milenec, zpěvák, jablko, jablko, dívka, milenec. Může se však v písni vyměňovat nejen osoba mluvčí, ale také ta, které je promluva adresována; děje-li se výměna bez přípravy a bez přechodu, nastává i tu významový skok. V písni, kterou uvedeme, mluví stále dívka, avšak nejdříve k milenci, potom pojednou k matce:

*Jen jednou za tejdén,
potěšení moje,
můžeš přijít;
až se pomilujem,
můj zlatej holečku,
můžeš si jít:*

*Krájejte, má milá,
mamičko rozmilá,
drobnej salát;
já nejsem uvyklá,
má mamičko milá,
dlouho spávat:*

*v sobotu podvečer,
to sejdem se,
když hodinka přjde,
rozejdem se.*

*já vstávám raničko
za svítání,
když češe můj milý,
holeček rozmilý,
koně vrany.*

(Erben, str. 170.)

Výměna naslouchající osoby se tu děje jen jedinkrát; je však velmi citelná, nejen proto, že k ní dochází neočekávaně, obě promluvy jsou kromě toho na sobě významově poměrně značně nezávislé; významový skok na jejich rozhraní je proto citelný.

Za takového stavu věcí, jaký jsme právě vylicili, není divu, že lidová píseň směřuje značnou měrou k dialogu; této vlastnosti lidové písně byli si jasně vědomi i skladatelé ohlasů, zejména Čelakovský a Sládek. To platí nejen o české lidové písni; v studii Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung (Studien zur südslawischen Volksepik, str. 65 n.) uvádí G. Gesemann tři běžná kompoziční schémata srbské lidové poezie: volání víly, havraní poselství, sen a výklad snu. Všechna tři implikují dialogizaci epické látky: víla voláním upozorňuje reka na nebezpečí a rek odpovídá; havrani přiskákají, jsou tázáni a odpovídají; sen je vyprávěn osobou, která jej měla, a jinou osobou v odvětví na to vykládan. Proč je v lidové poezii dialog tak častý, neplyne jen z jejích témat a není také jen záležitost zevní techniky, nýbrž vyplývá ze samého principu významové výstavby folklórního uměleckého díla, z tendence budovat jeho významový kontext z dílčích jednotek poměrně navzájem nezávislých.

Připojme ještě zmínku o tzv. baladické úsečnosti jakožto vlastnosti i pro tento druh příznačné; A. Heussler (Lied u. Epos, 1905, str. 22) ji dokonce prohlašuje za hlavní znak odlišující epickou píseň od eposu. Z příkladu uvedeného G. Jungbauerem a zde již citovaného je zřejmé, že zestručnění je následkem ekonomické paměti. Avšak *umožněna* je úsečnost rovněž právě výstavbou kontextu z jednotek poměrně na sobě nezávislých. Nazíráme-li na baladu ze stanoviska poezie umělé, a tedy z hlediska jednotné sémantické intence, může se nám její úsečnost ovšem jevit dramaticností ve smyslu definice oblíbené Jar. Vlčkem (balada je drama vyprávěné ve formě písně), avšak pro poetiku básnictví lidového je jen jedním z důsledků základního sémantického zákona tohoto způsobu tvoření.

Jiným z důsledků platnosti tohoto zákona je zjev běžný v lidové lyrice, že se rázem, bez přechodů může z písně pochvalné stát hanlivá, z laskavé odmítavá, z vážně míněné ironická atp. prostým připojením sloky, která je v ostrém protikladu k předchozím. V předmluvě k své Antologii z národních písní československých (1874) uvedl toho Fr. Bartoš řadu příkladů, ovšem proto, aby ukázal, jak on sám text „očistil všelijakých nemístných přídavků“. Ne svou vinou, nýbrž spíš v duchu dobového pojmání přehlédl, že takovéto citelné významové přelomy textu jsou jen krajní projevy vlastnosti stále přítomné v lidové písni, totiž stále oscilace významové souvislosti. Kontext lidové písně je vždy hotov připravit posluchači překvapení, dát se jinou cestou, než jakou dosavadní jeho průběh naznačoval. Představíme-li si však okolnosti, za jakých lidová píseň bývala zpívána — např. u muziky před kruhem posluchačů, oceňujících každou zpěvákovu iniciativu — pochopíme, že odchylky od textu předem známého, které tradiční text sbližovaly s aktuální situací, byly ze stanoviska publika ne „poškozením“ účinné, ale jeho zvýšením. Tak např. Erben uvádí (str. 114, č. 171) píseň, v níž si milenec stěžuje, jak přišel za milou do domu jejích rodičů, jak se pes Kuráž na něj rozštěkal a přivolał hospodáře, jehož příchod zabnal chlapce ze dvora. Text končí oslovením psa Kuráže:

*Kuráž, Kuráž!
ty lásky neznáš;
sic bys byl neštěkal,
když jsem byl u vás.*

Píseň je tematicky uzavřena, ale Erben zapsal ještě jednu sloku. Uvádí ji ovšem poznámkou: „Následující sloka jest patrně přídavek pozdější a předešlým jen na závadu.“ Sloka zní:

*Vždyť já jsem neštěkal,
já jsem jen vrčel,
kdybych to byl věděl,
byl bych radš mlčel.
Špetni jen, Kuráž!
kürčičku tu máš;
já ani nemuknu,
když budeš u nás.*

Říká-li Erben, že sloka byla „na závadu“, mluví ze stanoviska jednotnosti kompozice, kterou sám přísně dodržoval v svých epických básních i pohádkách. Pro lidového zpěváka a jeho posluchače však neplatil požadavek kompoziční uzavřenosti; spíš dodalo pro ně písničky půvabu, vmísil-li se na konci písně dobráckým doslovem neočekávaně Kuráž, který byl dosud jen oslovován, a vmísil-li se proto, aby předešlé své chování prohlásil za omyl. To odpovídalo přesně principu additivní kompozice, při které za každým veršem, neřku-li strofou, mohlo na posluchače čekat překvapení z neočekávaného významového zlomu.

Žijíc a přetvářejíc se od reprodukce k reprodukci, nemá tedy lidová píseň ani jiné útvary lidového básnictví jednotu sémantické intence, jež z díla umělé poezie činí výtvar celistvý, charakterizovaný určitým souborem částí i určitým jich sledem. Při vnímání díla poezie umělé působí směřování k sémantické sjednocenosti od samého počátku vnímání, kdy ještě celkový význam výtvaru není vůbec znám: každá část, každý detail, který během vnímání vnikne do povědomí vnímatelova, je ihned hodnocen a chápán ve svém vztahu k tomuto celkovému smyslu a začlenění do tohoto smyslu určuje teprve podrobně významovou kvalitu i významový dosah každého detailu díla. Jestliže se některý detail z řady ostatních vymkne, jestliže se vzpírá začlenění do celkového smyslu, očekává vnímatel, že se dodatečně dostaví detail jiný, jehož prostřednictvím bude detail zdánlivě z řady vybočivší přece jen s celkovým smyslem spojen. Ani tehdy, když se všechny části (detaily, motivy) díla do celkového významu nezačlení, nebo když dokonce tento celkový význam zůstane vnímateli skryt, nepadá tím zaměření na významovou jednotu díla: vznikne toliko pocit umělecky záměrné sémantické „deformace“. Jinak je tomu však v básnictví lidovém. Řada významová, kterou vytvářejí jednotlivé motivy po sobě jdoucí, zůstává otevřená: celkový smysl, který se ovšem i zde ze sledu jednotek postupně v povědomí vnímatelově vytváří, může se během díla proměňovat. Jsou ovšem i zde případy, kdy k jednotě významu díla, a to dokonce k jednotě velmi skloubené, dochází, avšak sémantická jednotka není ani v takových případech předpokladem, není normou, nýbrž toliko výsledkem, jedním z možných. Vzájemné rozpory motivů po sobě jdoucích nejsou v lidové poezii ani „chybou“, jak se domnívala starší škola, ani záměrnou deformací (jak by byli řekli teoretikové novější), nýbrž pouhým faktem. Ukážeme na příkladě, co máme na mysli; jde o píseň zaznamenanou u Sušila (str. 98), vyprávějící o tom, jak dcera, vdaná daleko od matky, přijíždí po roce na návštěvu k ní, nikoho však v domě nenachází, jen malé pachole u stolu; s tím se dá do řeči:

*Ptam se ja tě, pachole,
hdě moja maměnka je?*

*Ach mamičko, stavajtě,
slovečko ke mně mluvtě.*

*Mamička nam umřela,
to večera od večera.*

*Ma dceruško, něvolaj,
těžkosti mně nedělaj.*

*Leža tamto v komůrce
v malovanej truhelce.*

*Ja bych rada mluvila,
dyby ja živa byla.*

*Dcerka, jak to učula,
hned k mamičce běžela.*

*Ležim blizko kostela
a neslyšim zvoněňa.*

*Ach mamičko, stavajtě,
požehnani mně dajtě.*

*Ani ptačka zpivati,
tej zezulky kukati.*

*Dy stě nám ho nědaly,
když stě nam umiraly.*

*Těš tě už tu Pan Bůh sam,
matka Boží, svaty Jan.*

Rozpor, který zde porušuje jednotný smysl písně, je zjevný: o mrtvé se praví, že leží v komoře, o několik řádek doleji však tvrdí mrtvá o sobě, že leží blízko kostela. Geneticky je tento rozpor velmi snadno vysvětlitelný: v obou případech jde o ustálené folklórní motivy, které ve velmi podobném, ba shodném znění najdeme i v jiných písních:

I. *Tvůj Heřmánek v komoře je,
leží v malovanej truhle.*

(Sušil, str. 83.)

II. *Nežadaj to, ženo ma,
by ses ku mně dostala.
Ležim blízko kostela
a něslyšim zvoněna,
ani ptáčka zpívaňa.*

(Sušil, str. 152.)

Důležitá je okolnost, že první z citovaných motivů je i v naší písni i v druhé dán jako zpráva o mrtvém, druhý pak rovněž při obojím výskytu jako součást *promluvy mrtvého samého*. Došlo tedy k „nesrovnalosti“ v naší písni, kde jsou oba tyto motivy dány zároveň, tak, že v ní bylo i postupně o mrtvém vyprávěno, i dáno jemu samému promluvit: každý z těchto dvou způsobů podání přivlekl s sebou příslušný motiv. Že se oba motivy navzájem ocitají v rozporu, nevadí v poezii lidové, kde váha spočívá mnohem spíše na postupném *vytváření* celkového smyslu než na jednotnosti smyslu zamýšlené od začátku a odhalené na konci díla. Ti, kdo tvrdí, že takovéto rozpory jsou „chyby“, mohli by ovšem namítnout, že zde jde o pouhé nedopatření, o porušení původního „správného“ znění při opěťovaných reprodukcích. Uvedme proto příklad další, který nám ukáže, že „nahodilé“ řadění motivů k sobě je i energií tvořivou. Jde o píseň zaznamenanou ve sbírce Sušilově na str. 122, je to balada vyprávějící o „synečkovi“, který v noci přichází za dívkou proti vůli jejího otce — otec vstane a setne mu hlavu, dívka pak naříká nad milencovou smrtí, běží k Dunaji, do něhož otec statou hlavu hodil; po této pasáži následuje velmi podivné a přitom tragicky působivé líčení:

*Synečkova hlava
po Dunaju plyve
a za tú hlavičkú
štyry krápě krve.*

*Za tymi krapjami
klobúček s pentlami
a za tým klobúčkem
botky s ostrohami.*

*Za tymi botkami
truhelka s pokrovem
a při tej truhličce
štyřé mládencové.*

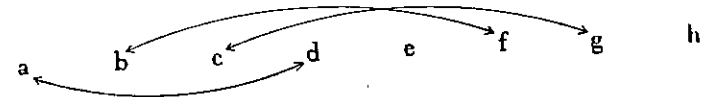
*A nad hrobem stála,
žalostně plakala,
chudobným žebráčkem
almužnu dávala atd.*

Po hladině řeky plyne hlava a za ní několik různých věcí: krev, klobouček s pentlemi, botky s ostruhami. To vše lze seřadit do rámce jediného obrazu, do jediné scény empiricky možné. Plyne však po Dunaji i „truhelka s pokrovem a při tej truhličce štyřé mládencové“? Zde jsme zřejmě již ve scéně jiné: staví se nám před oči pohřeb. Lidová píseň se zde dobra-
la sémantického efektu, který dnes známe z filmu, jenž k němu došel složitou cestou stro-
jově technickou: prolínáním. Jakým způsobem však k němu došla píseň? Prostou cestou
juxtapozice motivů bez přihlížení k jejich těsné souvislosti: motivy jeví se v sémantickém
složení lidové písně jako jednotky navzájem přesně ohraničené, nikoli plynule souvislé,
takže v jejich sledu mohou být mezery, významové skoky, vzájemné rozpory atd. A tak
vyplývá postup „prolínání“ dvou různých scén, kterého je užito v písni námi probírané,

docela zákonitě ze samého principu významové výstavby lidové slovesnosti. Svědectvím toho jsou i předcházející verše, v nichž vidíme za sebou plynout: hlavu, čtyři kapky krve, klobouk, botky; detail „čtyř kapek krve“ na hladině řeky, kapek nerozplývajících se ve vodě, působí, pojat opticky, příšerně a přízračně — je to, chceme-li se vyjádřit lyricky, krev, která volá po pomstě; tohoto mocného dojmu je však dosaženo opět pouhým řaděním motivů vzájemně ostře ohraničených; je zde podán nikoli slovesný ekvivalent zrakového dojmu, ale výčet motivů, jež vnímatel teprve do zrakové představy promítá. — Je zde již naprosto zjevné, že jistá nesourodost, popř. i rozpornost po sobě jdoucích motivů, která potenciálně bez ustání doprovází postup významové výstavby v lidové slovesnosti, vyplývá ze samé podstaty tohoto druhu tvorby; je to princip, který nemůže být hodnocen ani kladně, ani záporně, nýbrž musí být brán na vědomí jako existující a působící. Zároveň však ukazuje se, jak na omylu by byl i ten, kdo by k lidové slovesnosti chtěl přistoupit s předpokladem „deformace“: lidová poezie dochází k velmi značnému rozpětí mezi empirickou skutečností a jejím zobrazením prostě na základě toho, že jejím cílem je kombinace znaků, nikoli reprodukce empirických vztahů mezi věcmi. Vědomí korespondence mezi znakovou a skutečností při tom trvá; lidový umělec (netoliko básník) je stále přesvědčen, že to, co básní, maluje atd., je skutečnost. Velmi pěkný postřeh o tomto přímém vztahu mezi dílem a skutečností v povědomí lidového umělce nacházíme u Papouškové: „[Lidový malíř na skle] na otázku, podle čeho namaloval Janošíka a zbojníky, odpovídá určitě a bez váhání: Podle skutečnosti“ (40). — „[Týž malíř] říkal o sobě, že je naturalista, protože maluje podle nature, ale legenda o Jenově byla pro něho stejně reálná jako sou-
sedova kočka, kterou namaloval ve volné chvíli“ (61). Vysvětlení je ovšem i zde stejné jako při básnictví: tak výtvarný umělec lidový kombinuje svůj výtvar ze znaků a dojem „skutečnosti“ tvorby je pro něj podložen tím, že každý z dílčích znaků, z nichž své dílo skládá, má svůj vlastní vztah ke skutečnosti.

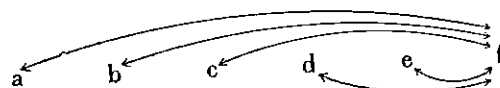
Je tedy způsob tvoření v lidovém umění do té míry odlišný od způsobu tvoření v umění vysokém, že je zcela neoprávněné přistupovat k dílu lidového umění s návyky, které si přinášíme z umění vysokého, i když se nám zdají úplně samozřejmé a nutné. Lidové básnictví je po této stránce velmi vhodným prostředkem, abychom na jeho významové výstavbě si objasnili významovou výstavbu lidového umění vůbec. Pohlédneme proto podrobněji ještě na pojem *motivace*. Tento pojem je ovšem značně speciální, omezený netoliko jen na básnictví, ale dokonce jen na básnictví epické a dramatické. Přesto, jak uvidíme, může nám přihlednutí k němu přinést i objasnění obecné.

V poezii umělé — epické a dramatické — je požadavek motivace základním požadavkem syžetové výstavby: každý motiv, který do díla vstupuje, má být ve vztahu k jednomu nebo několika jiným, a to v takovém vztahu, aby se motivy jím spjaté navzájem významově určovaly a tím začleňovaly do úhrnného významu kontextu. Pro svou vzájemnost má motivace ráz současně progresivní i regresivní: počáteční člen motivačního svazku když se dostaví, vzbuzuje ve vnímání očekávání, další pak obrací vnímatelovu pozornost nazad, k tomu, co již vnímáno bylo. Nutnost motivace byla kdysi epigramaticky formulována takto: mluví-li se na začátku vypravování o tom, že byl do stěny zatlučen hřebík, je nutné, aby se na konci díla na tomto hřebíku oběsil hrdina. „Požadavek“ motivace není ovšem ani v umělém básnictví neporušitelnou normou, jejíž naplnění by rozhodovalo o hodnotě díla, nemá povahu příkazu, ale zato je sémantickým pozadím, na kterém je v umělém básnictví průběh děje vnímán. Působivost motivace vzrůstá se vzájemnou vzdáleností motivů jí spjatých v řadě kontextu: čím déle zůstává čtenáři utajeno spojení určitého motivu s ostatními, tím více přispívá takové čtenářovo očekávání k „napětí“ — a tím silněji se pomocí motivace děj spíná ve významovou jednotu. Spojování motivů na dálku dalo by se schematicky vyznačit asi takto:



Písmena znamenají zde motivy, jejich abecední uspořádání naznačuje sled motivů, obloučky symbolizují významové vztahy mezi jednotlivými motivy, šipkami na obou koncích obloučků má se naznačit vzájemnost motivačních vztahů. Je jasné, že čím hustěji je kontext vzájemnými vztahy motivů protkán, tím více je posílena soudržnost jeho významové výstavby.

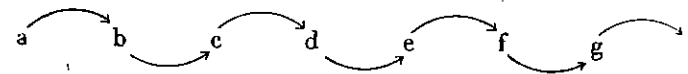
Často bývají „vysvětlující“ motivy, tj. ony, jež významově určují a začleňují jiné, předchozí, hromaděny na konci vyprávění, popř. bývá zde umísťován motiv „klíčový“, který je buď v přímém, nebo nepřímém motivačním spojení s mnohými z předchozích. Tím způsobem se dosahuje toho, že vnímatel je co nejdéle udržován v nejistotě o významovém dosahu celého kontextu — dojem to známý z románů detektivních. Přihlédneme-li k okolnosti, že při motivaci krajně sjednocené bývá rozřešení dáno až na samém konci řady, mohli bychom schéma motivace obměnit takto:



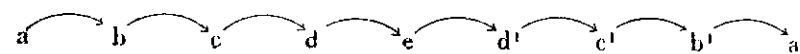
Soustředěním obloučků k písmenu f chceme naznačit „klíčový“ motiv, osvětlující jediným rázem smysl všeho předchozího. — K oběma uvedeným schémátům připomínáme ovšem, že žádné z nich ani obě dohromady nevystihují skutečnou rozmanitost obměn, kterých je motivace v různých případech schopna; úkol jejich je jen ilustrační.

Položme si nyní otázku, jak je tomu s motivací v epice lidové. Musíme si ovšem být vědomi veliké rozmanitosti jevů, které pod tímto názvem shrnujeme — je tu celá rozloha mezi bohatýrskou epikou a pohádkou; ba i tehdy, omezíme-li se jen na pohádku, najdeme tu značnou rozmanitost druhovou a tato rozmanitost má jistě vliv na utváření sémantické výstavby (srv. to, co praví J. Polívka v Doslovu ke Kubínovým Lidovým povídkám z českého Podkrkonoší II, str. 445): „Při rozboru formální stránky měly by se zajisté přesněji rozlišovati pověsti od báchovek a jiných povídek novelistických i humoristických. Než dosud se ještě ani nekladla otázka, liší-li se po této stránce rozmanité lidové povídky.“ (Přesto však není bez oprávněnosti otázka, zda i při této veliké rozmanitosti lze zjistit aspoň náznaky obecného postoje k motivaci, který by lidovou tvorbu charakterizoval jako celek. Z toho, co jsme již dříve řekli o významové výstavbě v lidovém umění vůbec a také v lidovém básnictví, zdá se vyplývat, že takový postoj existuje: složení významové výstavby z dílčích významových jednotek poměrně na sobě nezávislých má i po této stránce nutně důsledky. Motivace, jak jsme viděli, *sjednocuje* básnické dílo významově, lidové básnictví však — podle svého stavebního principu — směřuje naopak k rozrušení statické významové jednoty výtvaru. Nelze se ovšem domnívat, že by v lidové epice motivace nebylo. V pohádce se na každém kroku setkáváme s motivy, jejichž definitivní začlenění do děje se dostavuje teprve v dalším jeho průběhu. Vezměme např. pohádku o Zlatovlásce, jak ji nacházíme vyprávěnou u Erbena (České pohádky, Dílo K. J. Erbena III, Praha 1939, str. 45): hrdina zde porozumí řeči zvířat tím, že proti zákazu pojí hadího masa; přestoupení zákazu přivodí, že je vyslán získat pro svého pána princeznu Zlatovlásku, znalost zvířecí řeči se objeví užitečnou, když se dorozumívá se zvířaty, kterým pomáhá, a tato pomoc poskytnutá zvířatům je opět hrdinovi na prospěch při vykonávání úkolů, které mu jsou ukládány, když usiluje o získání Zlatovlásky. To je nepřetržitý, a dokonce i složitý motivační řetězec (složitost je v tom, že týž čin je ve vztahu k tomu, co následuje, začleněn do dvou motivačních řad: pojezení hadího masa zároveň i přivozuje hrdinovi úkol dobýt Zlatovlásku, i mu pomáhá při plnění tohoto úkolu): každý motiv má zde své přesné místo v sledu ostatních, jakékoli přemístění jednotlivých motivů by porušilo motivaci. Není tu nic, co by motivaci takto vyprávěvané pohádky odlišovalo od motivace v literatuře umělé. Přihlédneme však k variantám této pohádky, registrovaným v Tillově Soupisu českých pohádek (II, I, 374), a najdeme mezi nimi variantu, která nám dosvědčí, že

poměr lidové epiky k motivaci je přece jen jiný než umělého básnictví. Jde o verzi znanou Kubínem (Podk. I, č. 138), kterou Tille doprovází poznámkou „zmateně“. „Zmatení“ není však takové, aby rušilo souvislost pohádky, spíše bylo by lze mluvit o přestavbě syžetu: v záznamu Kubínově je Zlatovláska dcerou onoho krále, u kterého hrdina slouží, a tak odpadá konkurence o nevěstu mezi králem a hrdinou, která ve verzi Erbenově byla jednou z hlavních pružin dějové dynamiky; práce ukládá král hrdinovi jen jako trest za to, že proti jeho zákazu pojehl hadího masa (u Kubína porozumí zvířatům jen ten, kdo masa požil první — král byl tedy o účinek hadího masa ošizen); při této sestavě motivů však odpadá i hrdinova cesta za Zlatovláskou a uvolňuje se tak setkání se zvířaty, které u Erbena bylo dáno jako hrdinovo dobrodružství zařité za této cesty. Vznikla tak přestavbou nutnost umístit setkání se zvířaty někam jinam a Kubínův vypravěč bez rozpaků umísťuje toto setkání hned na začátek vyprávění; při setkání hrdina rozmlouvá se zvířaty, kterým pomáhá, a tak vzniká u Kubína zvláštní nedůslednost: hrdina nejdříve hovoří se zvířaty a potom teprve následuje vyprávění o hadím masu. Hrdina tedy v Kubínově verzi mluví vlastně se zvířaty dříve, než nabude schopnosti jim rozumět — ze stanoviska umělé literatury byl Tille v právu, nazval-li tuto verzi „zmatenou“, neboť v umělé literatuře by takovéto přehození motivů rozrušující motivaci bylo možné jen jako záměrné její porušení (např. za účelem komickým). Lidovému vypravěči a jeho posluchači (kteří jsou i jinak zvyklí slyšet velmi často v písních i pohádkách o mluvících zvířatech bez jakékoli předchozí motivace) to naprosto nevádí: motivace není jim do té míry základním principem řadění motivů, aby její porušení bylo pocítováno jako deformace. Nevyhýbají se jí, užívají jí, ale také se bez ní obejdou. A tak i pohádka, zcela tak jako jiné útvary lidové slovesnosti a lidového umění vůbec, pocítuje a hodnotí každý motiv jako samostatnou významovou jednotku. Lidový vypravěč nedbá proto příliš, aby na nově uváděný motiv posluchače připravil, tak např. u Kubína (Lidové povídky z Podkrkonoší, Kokeš, str. 154) praví zázračný kůň svému pánovi Honzovi: „Teďka tě, milej hochu, čeká teprve voříšek. Ty musíš toho Poruba rozbít, aby se ti splnily všechny osudy a s tebou mně taky.“ Posluchač však slyší o tom „Porubovi“ poprvé a teprve z dalšího vyprávění se dovídá, že Porub je velitel velkého vojska, i zde však je o něm řeč jen zcela povrchně: „No najednou se Porub hnul, a vypoujel tomu kraloj vojnu.“ Jediná věc stojící v popředí vypravěčovy i posluchačovy pozornosti je při lidové pohádce přímý sled motivů. Vždy, když se přechází od motivu k motivu, je přechod pocítován důrazněji než v literatuře vysoké, kde pozornost je soustředěna spíše na vzájemné svazky motivů nesousedících. Základní princip významové výstavby v lidové epice dal by se tedy naznačit schématem:



A tento princip je v lidové povídce podkladem, na jehož základně se teprve může uplatnit motivace; proto motivace snáší v lidové epice mnohem snáze porušení než v literatuře vysoké. Projevem tendence k řadění je i tzv. stavba stupňovitá (vzorec pohádka o kochoutkovi a slepičce), schéma



I tam, kde je v lidovém vyprávění skutečná motivace, je ovlivněna tendencí k řadění: úkoly (týž rek vykonává postupně různé úkoly nebo několik reků týž úkol a teprve poslednímu se podaří). Neuplatňuje se však princip řadění toliko v lidové epice, nýbrž

i v jiných druzích lidového básnictví, zejména v lyrice. Zde v lyrice zejména ostře se uplatňuje přechod od motivu k motivu jako činitel překvapení, místo, kde se dějí významové zvraty.

Detail je tedy v lidovém umění mnohem víc než jen podřízený stavební prvek. Není statický, ale je základním nositelem iniciativy ve významové výstavbě folklórního uměleckého díla. Lidové umění nevyhází od představy celku, ale od řazení detailů daných tradicí, jejichž vždy novým řazením vznikají nepředvídané celky. Je ovšem jasné, že také na konci vývoje folklórního uměleckého díla vznáší se jako konečný cíl představa uzavřenosti, dokonalosti, představa nepřilíš často uskutečňovaná a pro lidové umění ne zásadně důležitá. Aforisticky by se dalo říci: Měl esteticky pravdu Hanka, když v své Kytici z Rukopisu královédvorského seřadil motivy tak, že dívka, která „spadla, ach spadla v chladnou vodičku“, má ještě potom čas a možnost uvažovat o tom, kdo kytici „v kyprou zemičku sázel“, nebo Goethe, když pouhým přemístěním motivů dal Kytici vyznít baladicky: „Spadla, ach spadla v chladnou vodičku“? Ve smyslu vysoké poezie měl nesporně pravdu Goethe a jeho zásah právě pro svou zdánlivou nepatrnost doprovázenou mohutným poetickým účinem prozrazuje geniálního umělce. Ve smyslu folklórní poetiky měl však pravdu Hanka, který vycítil folklórní zákon řazení motivů.

Teze, kterou jsme se v této studii pokusili formulovat, je mnohonásobně dokumentována (spíš než zřetelně vyslovena) v celé řadě folkloristických studií z nedávných let. Neznamená to však daleko, že by věda o folklóru byla z ní již vyvodila všechny závěry. Moderní folkloristika není na konci svých možností, ale na jejich začátku. Pokračování v sémantickém rozboru folklórního umění může o míle posunout nejen folkloristiku, ale i teorii umění.

1942.

Tištěno z rukopisu.

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

Ve všech svých podobách má umění mnoho podobného s nepřetržitým dialogem, jehož účastníky se jeví z jedné strany všichni, kdo postupně vytvářejí umělecká díla, z druhé strany pak ti, kdo jsou vnímатели těchto děl. Obě strany jsou navzájem závislé; proto rozkvět umění v některé zemi a vystoupení celé skupiny tvůrčích talentů předpokládá vždy vysokou úroveň estetické kultury, úroveň, která může být vytvořena i předchozím importem uměleckých děl cizích, a být tedy spíše faktem vnímání než tvoření (srv. import italského výtvarného umění, jenž předeházel před rozkvětem francouzského malířství v období renesance). Je ovšem pravda, že vnímatelé tvoří kolektivum, a náš zřetel je obrácen k individuu, ale toto kolektivum, které nazýváme publikem, vstupuje do vztahu s uměním jen prostřednictvím individuí, z nichž se skládá, a k tomu ještě vědí tato individua za svou individualizaci, větší nebo menší, své poměrné schopnosti vnímat díla onoho umění, o které v daném případě jde. Je tedy stálá vzájemnost — daná potenciální totožností — mezi individuem tvořícím a vnímajícím i tam, kde jejich úlohy jsou, prakticky vzato, nevyměnitelné.

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

Skutečný vývoj je ovšem mnohem složitější než toto schéma a individuuum není tak nezávislé na vývoji, jež ovlivňuje, jak by se mohlo zdát na první pohled. Ačkoli by se mohlo zdát čistou náhodou, je přesto sama možnost jeho zásahu vázána na objektivní vývoj. V každé etapě tohoto vývoje existují zárodky několika různých možností do budoucna, několik úloh, které si mohou mezi sebe rozdělit tvůrčí individua příštího pokolení. A může se přihodit, že skupina individuí, která bude mít tato generace k dispozici, bude buď menší, nebo větší než množství rolí, jež je třeba obsadit, nebo že pro určitou závažnou úlohu bude přicházející generace mít k dispozici jen individuuum slabé. V takovém případě historik umění, srovnáváje paralelní vývoj umění v několika zemích, zjistí nepravidelnosti a mezery ve vývoji tam, kde počet tvůrčích individuí nebyl úměrný počtu úloh; jestliže naopak bude v dané chvíli k dispozici více individuí schopných plnit touž úlohu, dojde ke konkurenci dvou nebo i více umělců, jejichž talent je shodný; někdy se stane, že jeden ze soupeřů si vyhledá roli náhradní místo oné, kterou zastávat mu zabránil silnější soupeř.¹ V takovém případě pak, kdy jediné individuuum, jež bude schopno určitou důležitou roli zastávat, bude mocí historik zjistit citelný nepoměr mezi hodnotou díla, které bude slabé, a jeho významem historickým, který bude značný. Může se také přihodit, že individuuum nenajde úlohy, která by odpovídala uzpůsobení jeho talentu; má-li přesto dost síly, aby se tím nedalo zlomit, stane se „prokletým umělcem“, jehož dílo bude odsouzeno k tomu, čekat na to, že se možná v budoucnosti setká s vývojovou tendencí některé z příštích dob, která mu umožní dorozumění s publikem. Podaří-li se tvůrčímu individuuum plně se shodnout s některou vývojovou tendencí umění své doby, splyne tak dokonale se svou úlohou v umění, že to leckdy ovlivní i jeho lidské vztahy: vzájemná náklonnost, nedůvěra, nebo dokonce nenávisť mezi umělci leckdy s překvapující věrností odráží příbuznost nebo zase rozpornost tendencí, které umělci ztělesňují v umění. Úhrnem lze říci, že jestliže se existence nebo zas nedostatek individuí obdařených určitým specifickým nadáním jeví jako náhoda zrození, závisí pro individuuum, i nadané, možnost uplatnit se jako činitel vývoje na počtu a kvalitě vývojových tendencí, obsažených potenciálně ve vývoji samém.

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

Ježto za každým uměleckým dílem vycitujeme přítomnost autorského individua, připadá nám promítnutím i každé umělecké dílo jedinečným a neopakovatelným individuuum. Jedinečnost uměleckého díla tvoří, aspoň v některých obdobích, důležitý předpoklad jeho kladného hodnocení; v jiných dobách, méně individualistických, může se zdát, že „původnost“ má význam jen druhotný. Proto také nelze podat jednou pro vždy platnou definici plagiátu v oblasti umění.

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

aby úlohu subjektu přijal sám, a opět jiná, v kterých se subjekt zdá nepřítomen. Volba mezi těmito různými možnostmi není ponechána vnímateli, ale je určována strukturou díla.

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

L'individu dans l'art. Deuxième Congrès international d'Esthétique et de la science de l'art, Tome I, Paris 1937, str. 349 n.
Česky tištěno poprvé.

¹ Měl jsem tehdy na mysli dvojici Hálek — Heyduk. (Pozn. aut. k překladu francouzského textu.)

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

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

Úkolem této studie je pokus o prozkoumání noetiky osobnosti na materiálu z dějin umění, především literatury. Problém osobnosti je tu velmi viditelný, ježto jazyk, materiál literatury, je individuálně diferencován již před svým vstupem do umění: kromě toho je nejběžnějším sdělovacím znakem (systém znaků), jež má člověk k dispozici. Chceme zkoumat osobnost jakožto činitele historického vývoje literatury. Proti obvyklému statickému pojetí osobnosti jako celku v sebe uzavřeného a sebou podmíněného chceme postavit dynamické pojetí osobnosti jako síly, která nepřetržitě uvádí vývoj literatury v pohyb.

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

Vyjdeme od konkrétního dojmu, kterým na nás působí umělecké dílo. Jedna z nejpodstatnějších jeho složek je dojem jednoty uplatňující se i tehdy, když pocítujeme v díle rozpory, které se stavějí jednotě na odpor. Ba právě tehdy pocítujeme jednotu tím intenzivněji jako překonání disonancí; odtud stará definice estetického dojmu jako „jednoty v rozmanitosti“. Na otázku, odkud tato jednotota vyplývá, nelze odpovědět, dokud máme na zřeteli jen „hmotné“ umělecké dílo. Jednotota jednotlivých jeho vlastností-složek objeví se nám teprve tehdy, obrátíme-li zřetel k duševnímu stavu, jež toto dílo u pozorovatele vyvolává. Jednotou je tento psychický stav, nebo spíše akt, kterým se zmocňujeme uměleckého díla: není sice podstatně odlišný od jakéhokoli druhu apercepce, avšak poněvadž při uměleckém díle není rušivého vlivu praktického zaměření, vystupuje apercepční akt zřetelně v své celistvosti. Ježto pak jako podnět tohoto aktu a jeho celistvosti je pocítováno umělecké dílo, kterým je navozován, a ježto umělecké dílo je vně pozorovatele, je i příslušný psychický stav promítán mimo pozorovatelovo

nitro a jako jeho nositel je supponován ten, kdo dílo vytvořil, tedy umělec. Důkazem toho je vnímání dramatu jako uměleckého díla: dokud pocítujeme za dramatickým dílem někoho, kdo dává osobám jednat (tj. dokud nepřičítáme odpovědnost za činy a slova osob jim samým), hodnotíme dění, které před sebou vidíme, jako drama; ve chvíli, kdy bychom byli vyplněni pocitem, že každá z osob jedná z vlastního podnětu a na vlastní odpovědnost, počali bychom drama vnímat jako *skutečné dění*, nikoli jako umělecké dílo. Osobnost tvůrce je tedy pocítována za dílem vždy, i kdybychom o konkrétním tvůrci a jeho skutečném duševním životě neměli nejmenších zpráv; je pouhým promítnutím duševního aktu vnímatele. Touž věc lze vyjádřit i jinak: umělecké dílo je znak prostředkující mezi dvěma individui jakožto členy téhož kolektiva a jako každý znak potřebuje k vykonávání své semiologické funkce dvou subjektů: onoho, který znak dává, a onoho, který jej přijímá. Jenže — na rozdíl od jiných druhů znaků, kde se především uplatňuje vztah mezi znakovým a věcí jím zastoupenou (věcný vztah), vystupuje u uměleckého díla, znaku autonomního s věcným vztahem oslabeným, do popředí především souvislost mezi znakovým a subjektem. A proto za každým uměleckým dílem pocítuje subjekt vnímající intenzivně subjekt znak dávající (umělec) jakožto odpovědný za duševní stav, který dílo ve vnímání vyvolalo. Odtud je již jen krok k bezděčné hypostázi konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem. Je jasné, že tato hypostazovaná osobnost, kterou budeme nazývat osobností autorovou, nemusí nikterak se krýt se skutečnou psychofyzickou osobností umělcovou.

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

Přejdeme tedy k tomuto dalšímu aspektu. Psychofyzická osobnost umělcova je svazek dispozic, jednak vrozených, jednak získaných (výchovou, prostředím, sociálním zařazením atd.). Ježto každá z dispozic může být současně i vrozená, i obměněná vnějšími vlivy, je nesnadno odlišit přesně obojí vrstvu. Přesto však musí psychologický rozbor umělcovy osobnosti být zaměřen na dispozice vrozené, musí tedy směřovat k pojetí osobnosti umělcovy jakožto jednoty, která své poslední zdůvodnění nachází v sobě samé, v aktu svého zrození, tedy jakožto jednoty ahistorické. Materiálem tu ovšem nemůže být zdaleka toliko dílo, nýbrž všechny životní projevy autorovy, jeho slova napsaná i promluvená i jeho činy. Bude-li takovýto rozbor přesně proveden, ukáže se velmi často, že umělcova osobnost je širší než osobnost autorova, že jisté dispozice autorovy zůstaly mimo dílo, nebo že aspoň se v životě umělcově projevovaly s jinou silou a jiným způsobem než v díle. Stačí jediný příklad, K. H. Mácha. O Máchovi konstatovali jeho životopisci s jistým překvapením, že tento básník, užívající s oblibou slov jako *hodnot* převážně zvukových a potlačující záměrně v souvislosti s tím přesnost jejich spojování ve významově určité celky, byl jako skutečná osobnost dobrým matematikem a výborným právníkem: projevoval tedy v životě jiné dispozice než v svém díle. Pokud

se týče obměny stejných dispozic, stačí vzpomenout propasti mezi erotikou Máje a erotikou Deníku. (Jako analogický případ viz Verlainovu Sagesse a akta jeho soukromého života.) Nedávno v soukromé rozmluvě zjišťoval jeden z vynikajících českých spisovatelů na sobě samém rozdíl mezi pamětí praktickou a pamětí, která mu dodává materiály k tvoření, ačkoli obojí paměť má stejný materiál, umělcov život a zážitky.¹ Rozpor mezi osobností autorovou a umělcovou může dojít až ke kontrastu: může však naopak také v některých případech nastat úplná téměř shoda (srv. Jakobson ve stati o moderním básnictví Co je poezie). Poměr mezi osobností autorovou a umělcovou je tedy pro básníkovu tvorbu charakteristický, není však tak závislý na vůli umělcově, jak by se mohlo zdát. Osobnost autorova, jak jsme viděli, je toliko promítnutím struktury díla do oblasti psychické. A struktura zase není závislá toliko na vůli umělcově, ale zejména je předurčována svým vlastním vývojem, tvořícím souvislou řadu rozvíjející se v čase (např. struktura české poezie). A tak poměr mezi dispozicemi básníkovými a autorovou osobností je současně určován ze dvou stran: jednak vývojem struktury v daném básnictví, jednak dispozicemi básníka, který strukturu z rukou svých předchůdců přejímá. Není proto divu, že lze vysledovat v jednotlivých vývojových obdobích přímo typický vztah mezi touto obojí osobností, charakteristický pokaždé pro dané období, jak k tomu poukázal Jakobson ve studii výše citované, srovnáváje básníka romantického s moderním (Mácha a Nezval) vzhledem k erotice. A tak i psychofyzická osobnost básníka, na první pohled zcela ahistorická, ukazuje se při bližším ohledání vpjata do vývoje básnictví, třeba jen svým poměrem k osobnosti autorské. Jinými slovy: i když bude podnikáno psychologické studium básníkovy osobnosti, nemůže se to dít bez zřetele k vývoji básnictví. Obojí aspekt osobnosti, který jsme právě probrali — osobnost, jak se projevuje v určitém díle, a osobnost skutečná — má společnou tu vlastnost, že se oba, aspoň na první pohled, jeví jako aspekty statické. Je však možno i nutno přistupovat k problému osobnosti ze stanoviska vývoje, tedy již od základu pojímat osobnost jako fakt historický a dynamický.

Vzniká tak otázka poměru mezi vývojem a individualitou (osobností). Pokládáme-li za základní znak osobnosti tendenci k jedinečnosti, nepodmíněnosti a neproměnnosti, jeví se nám osobnost nutně jako protiklad imanentního vývoje každé kulturní řady, do které zasahuje (nám jde o umění básnické). Ze stanoviska vyvíjející se řady jeví se zásah osobnosti jednak jako porušení její souvislosti v čase, jednak však — a zároveň, týmž aktem — jako síla uvádějící tuto řadu v pohyb. Čím silněji se projeví osobnost tím, co je na ní opravdu jedinečné (vrozené dispozice, a zejména jejich hierarchie), tím viditelnější pro pozorovatele bude její zásah. Proto strohé pojmání osobnosti jako nezávislé na vývoji vede nejdříve k známé tezi Carlylově, že dějiny světa jsou dějinami velkých osobností, a vedlo by nakonec k úplnému popření vývoje (osobnost mimo čas). Tento závěr je zřejmě absurdní, avšak ani teze Carlylova není správná. Nehledě k tomu, že vývoj tímto způsobem pojmávaný drolí se pod rukama historikovým v trhanou řadu výbuchů bez pravidelnosti a řádu, působí totiž dvě otázky: Je vůbec myslitelná osobnost dokonale nepodmíněná? V opačném případě, připustíme-li částečnou podmíněnost i u osobností nejsilnějších — kde jsou meze? Jak zabránit, aby se teoretikovi konec konců i nejsilnější osobnost nerozplynula pod rukama v trsu podmíněností?

Je třeba hledat takový vztah mezi vývojem, a to imanentním vývojem, dané řady z jedné strany — i osobností ze strany druhé, takový vztah, aby dovolil sice nespouštět ze zřetele protiklad vývoje a osobnosti, avšak neohrožoval základní předpoklad vývoje, totiž souvislost vyvíjející se řady. Vývoj jakožto zákonitě proměňování věci v čase je výsledkem dvojí protichůdné tendence; vyvíjející se řada jednak zůstává sama sebou — neboť bez zachování totožnosti by nemohla být chápána jako řada v čase souvislá, jednak

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

stále svou identitu porušuje — neboť jinak by nebylo proměn. Porušování identity udržuje vývojový pohyb; její zachování dodává tomuto pohybu zákonitosti. Zdrojem tendence k udržení identity je vyvíjející se věc sama; oblast, odkud vycházejí podněty k porušování identity, musí tedy ležet vně vyvíjející se věci. Ze stanoviska vývojové zákonitosti jsou tyto vnější zásahy náhodami. Náhody, které mohou takto zasahovat vyvíjející se básnictví, jsou mnohé: mohou vycházet z jiných kulturních vývojových řad (např. z ostatních umění, z vědy, z náboženství, z politiky atd.), ty všechny jsou odrazem proměn organismu společnosti; bezprostředně však zasahují do literatury prostřednictvím osobnosti tvůrce. Tyto „náhody“ jsou ovšem absolutními náhodami jen ze stanoviska oné řady, o kterou v daném případě jde. Ze stanoviska řad, z nichž vycházejí, se jeví jako zákonité výsledky imanentního vývoje každé z těchto řad, a mohou být proto objektivně popsány i určeny. Ostatně i ze stanoviska oné řady, jejíž vývoj souvisle sledujeme (tedy v daném případě básnictví), je „nahodilost“ těchto zásahů omezena tím, že jejich pořadí, intenzita i vývojové využití závisí do značné míry na potřebách vyvíjející se řady. Dále je důležité připomenout, že všechny vyjmenované vnější zásahy se nepohybují v téže rovině. Poměr organizace společenské ke všem jevům kulturním je jiný než poměr kulturních jevů mezi sebou, protože společnost je nositelem kultury a její organizace řečištěm jejího vývoje. To má své důsledky pro poměrnou závažnost a rozložení vnějších vlivů; každá změna ve struktuře společnosti se nějakým způsobem projeví v celkové struktuře kultury a ve vzájemném poměru jednotlivých jejích řad, jako jsou jednotlivá umění, vědy atd., kdežto vzájemné vlivy jednotlivých řad kulturních jevů mají mnohem omezenější dosah.

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

Lze proto vlastně antinomii literárního vývoje, kterou jsme výše abstraktně charakterizovali jako rozpor mezi kladem a popřením totožnosti literatury, formulovat konkrétně jako rozpor mezi literaturou a osobností. V této antinomii tvoří teze jednotlivé etapy imanentního literárního vývoje; jako antiteze k nim fungují osobnosti, které v dané

etapě do literárního vývoje zasahují; antitezemi jsou proto, že od nich vychází popření totožnosti literatury, tendence k její změně v něco jiného, než čím byla dosud. Antinomie literatura — osobnost je tedy ze všech možných antinomií literárního vývoje nejzákladnější, ale ovšem také nejsložitější, protože implikuje všechny antinomie ostatní.

Jakmile jsme takto pojali poměr osobnosti k vývoji, stává se ještě jasnějším než dosud, že otázka osobnosti jako vývojového činitele nemůže být omezena toliko na osobnosti silné, jejichž vliv je ve vývoji zdaleka viditelný, máje za následek radikální přestavbu básnické struktury. I tehdy, když nad zjevným působením osobnosti převažují svou viditelností vlivy jiné, neosobní, musíme mít na paměti, že *všechny* vnější vlivy vstupují do díla prostřednictvím osobnosti a že problematika osobnosti jako vývojového činitele ani při zkoumání takových období nepozbývá naléhavosti.¹ I přítomnost, i nepřítomnost silných osobností v daném vývojovém období musí být zjištěny a vědecky vysvětleny. Osobnost, má-li přiblížení k jejímu působení na vývoj básnictví být vědecky plodné, musí být pojímána jako trvalá síla, působící nepřetržitě jako protitlak proti imanentní setrvačnosti literárního vývoje.

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

1. Nejnápadnějším znakem, který se zdá nasvědčovat nezávislosti osobnosti na vývoji, je intenzita, s kterou se v literárním vývoji uplatňují tzv. silné osobnosti. Silná osobnost zdá se vzhledem k vývoji a jeho zákonitosti naprosto. A přece jsou fakta, která ukazují, že nejen v sociálním a kulturním ovzduší jistých vývojových období, ale i přímo v imanentním vývoji literatury samé jsou podmínky pro příchod silné osobnosti připraveny, a že tedy ani intenzita projevu osobnosti není na imanentním vývoji nezávislá. Příklad: na začátku vývoje novočeského básnictví se objevuje jako nápadně přečnívající vrchol osobnost Máchova. Jsou zřejmy silné svazky, kterými souvisí s domácím předchozím vývojem: tak např. na úseku metrickém potřeba vytvoření českého jambu, která z tohoto vývoje vyplývá a jehož útvar Máchou vytvořený je v úzké souvislosti s ostatními složkami stavby Máchova Máje, jako lexikem, větinou a významovou stavbou atd. To vše ale neoslazuje neočekávanost a překvapivost Máchova vystoupení a ostrou odlišnost od současníků. Připomeňme si však, že Mácha vystupuje ve chvíli vývoje, kdy vše již předem se připravovalo k obratu: teoretické boje i praktické úsilí o přestavění českého verše po řadě experimentů připravovaly se k definitivní krystalizaci; snaha o vytvoření díla monumentálního rázu, vyběhnoucí několikrát v pouhou rozměrnost (V. Nejedlý, Hněvkovský, Polák, Kollár), musila konečně dospět k řešení, že monumentalita nezáleží v rozsahu díla, nýbrž ve způsobu podání (srv. obdobný proces v ruské literatuře — o něm Tyňanov, Archaisty i novatory). Kromě toho nesmíme zapomenout, že nápadnost zjevu Máchova je zvýšena situací, která postavila Máchu na začátek nového vývoje českého básnictví po jeho oslabení v době barokní (omezení básnictví na jediný druh: poezii duchovní a neurčitě tápaní snahy o opětné získání široké tematické a druhové oblasti v prvních desetiletích XIX. stol.). Kdybychom kromě situace imanentní chtěli přihlídnout ještě i k obecné situaci kulturní a sociální, ukázaly by se zcela jistě ještě další momenty, přispívající k objektivnímu vysvětlení výraznosti a viditelnosti Máchova bás-

nického zjevu. Nemíníme ovšem nikterak předstírat, že po vyčerpání všech těchto momentů by intenzita Máchova básnického zjevu byla beze zbytku vysvětlena jako fakt zákonitého vývoje; nezapomínáme, že všechny tyto příznivé momenty se shruly v dané chvíli kolem jediného psychofyzického individua s těmi a těmi dispozicemi a takovým a takovým kvantem energie k jejich uplatnění. Chtěli jsme toliko na tomto příkladě ilustrovat tvrzení, že ani věc zdánlivě tak ze stanoviska vývoje nahodilá, jako je síla osobnosti, není beze vztahů k předchozímu vývoji. Bylo by také možno rozvádět fakt obecně známý a běžný, že silné osobnosti se ve vývoji jistého umění často vyskytují v celých trsech a jindy opět jsou celá období bez nich; i tento fakt již na první pohled vyvolává otázku, není-li zde spojitost mezi jistým obdobím vývoje daného umění a množstvím silných osobností, které se v tomto období uplatnily. Nebudeme tuto náarážku rozvádět, avšak zmínka o časové souběžnosti několika silných osobností vede nás k bodu dalšímu.

2. Individuální odlišnosti mezi současníky navazujícími na stejný stav předchozího vývoje v daném umění zdají se totiž také přímým projevem nepodmíněnosti osobnosti a jejich nezávislosti na vývoji. Avšak přihlídneme-li blíže k rozdílům, které souběžné osobnosti oddělují, shledáme, že v nich, ba právě v nich se projevuje jistá souvztažnost osobností jako vývojových činitelů. Tak např. ve vzájemném poměru dvojice Mácha — Erben se projevují po mnohých stránkách, vybíhající v přímý protiklad; avšak tento protiklad není pouhou záležitostí osobních dispozic obou básníků, nýbrž může být také formulován objektivně jako protiklad dvou vývojových tendencí, které se právě pro svou protichůdnost vzájemně doplňují, takže osobitost jednoho z obou básníků nemůže být náležitě pochopena bez konfrontace s druhým. Objektivní formulaci protikladu mezi Máchou a Erbenem podává R. Jakobson v Poznámkách k dílu Erbenovu I (Slovo a slovesnost, I, 1935, 152 n.) jako antinomií romantismu revolučního a romantismu rezignace nebo — v jiném aspektu — jako protiklad mezi ontogenetickým a fylogenetickým směrem zážitků hrůzy; lze dokonce tento protiklad formulovat i jako protiklad dvojí básnické struktury: jedné, Máchovy, směřující ke krajní nemotivovanosti složek a částí, druhé, Erbenovy, zaměřené na krajní motivovanost. Osobnost Máchova může být podrobena ještě jiným srovnáním; tak zejména s J. K. Tylem. I zde ukázala by se patrně podstata jejich vzájemného vztahu — opět protichůdného — teprve při srovnání vývojových tendencí, které v literatuře zastupovali; zdá se tomu nasvědčovat Tylova novela Rozervanec, kritizující Máchu a kladoucí důraz na literární řevnivost mezi oběma přáteli, i slova z dopisu Hindlova Svobodovi, že Tyl a Mácha „se za soky (zde mním jen v básnictví) považovali a čím dále tím více byli by museli soky se státi“ (podtrženo námi; citováno podle Doslovu ke Krčmovu vydání Rozervance, Praha 1932). Ještě zřetelněji než v obou případech, o kterých byla řeč, projevuje se vývojové předurčení rozdílů mezi osobnostmi v generaci májové na trojici Neruda — Hálek — Heyduk. Seskupení podle svých lidských vztahů jsou si blíže Neruda s Heydukem než Hálek s nimi oběma. Básnický však stojí zřejmě Heyduk vedle Háleka; tak zejména v lyrice oba vyplňují vývojovou tendenci lyriky emocionálně nebrzděné proti Nerudově lyrice se silnou citovou cenzurou. Toto rozložení rozlišujících vlastností tkví tedy v daném případě svými kořeny v literárním vývoji, třebaže zejména u Heyduka nedostatek citové cenzury, emocionální spontánnost, byl i význačným rysem biografickým (srv. o tom např. výrok Nerudův v článku Rozmanitosti o Adolfu Heydukovi v Kritických spisech J. Nerudy I, Literatura, část první, Praha 1910: „Družil se jen ke mně, s onou horoucností, která vyznačuje celou živou; ba náruživou, cituplnou, bohatou povahu jeho“; viz též jiné četné výroky a přímé záznamy faktů v této studii). Je tedy poměr mezi osobnostmi časově souběžnými dán často a do značné míry nikoli osobními vlastnostmi básníků, ale vzájemnými jejich vztahy jako vývojových činitelů a představitelů různých vývojových tendencí.

3. Vedle intenzity, s kterou se osobnost projevuje jako článek ve vývojové řadě, vedle zřetelnosti, s kterou se odlišuje od svých vrstevníků, působí jako bezprostřední, vývojem

¹ Osobnost jako vývojový činitel ve folklóru.

nepodmíněný projev osobnosti i obraz básnických psychofyzických dispozic, jak se projevují i v díle. Ukázali jsme sice již výše, že obraz osobnosti jeví se v díle a reální osobnost básníka se nikterak nemusí krýt rozlohou, ba že se mohou i podstatně rozcházet, avšak přesto nelze popřít, že i v případech různého rozsahu jistá shoda je, a že se dokonce vyskytují případy, kdy se básníka osobnost projevuje v díle bez zábrán a úplně. Lze aspoň tehdy mluvit bez výhrady a omezení o nepodmíněném, na vývoji nezávislém zásahu osobnosti do vývoje? Řekli jsme již výše: případy, kdy se projevuje ve vývoji básnictví k nezahalenému uplatnění celé umělcovy osobnosti, jsou podmíněny vývojově. Kromě toho však v kterékoli etapě vývoje nacházejí individua, která se chápou literárního tvoření, na své cestě jisté předpoklady, dané předchozím vývojem, které vzhledem k jejich tvorbě vlastní mají platnost postulátů. Je sice pravda, že téměř vždy individuum, které má silně zapůsobit na budoucí vývoj, projeví sílu své osobitosti právě co nejzračnějším porušením tohoto stavu (srv. kapit. Baldenspergerovu o „inadaptés“), ale porušovat dosavadní stav umělecké struktury tak, aby byl vývojově převeden ve stav jiný — tedy nikoli beze stopy odstraněn —, znamená značnou dávku shody s ním, značnou schopnost se mu přizpůsobit. Jsou tedy dispozice individua, i takového, které silně přetváří dosavadní stav struktury, do značné míry podmíněny předchozím stavem struktury básnické: jen takové individuum objeví se jako silný vývojový činitel, které bude svými dispozicemi a jejich hierarchií odpovídat struktuře, na kterou má působit. Vedle shod objeví se u silné osobnosti nutně i dispozice, které dosavadnímu stavu struktury neodpovídají, a jsou proto schopny jej přetvořit (inadaptés). Avšak ani směr a podoba těchto neshod osobnosti s básnickou strukturou dosavadní nejsou ze stanoviska imanentního vývoje básnictví vždy a nutně zcela nahodilé, a to proto, že v jistém vývojovém stadiu je už implicitně — aspoň zhruba obsažena směrnice vývoje budoucího. Vývoj, nazíráme-li na něj jako na skutečně plynulé dění, není ani na chvíli v svém nejkratším úseku trvalým stavem; hotové dílo, které se zdá stabilizovat jistý okamžik vývoje, je nositelem vývojového proudu jen ve chvíli svého zrodu; vývoj struktury hned nato přelévá se do děl nových. Takovýto nepřetržitý pohyb má ovšem i svůj směr: v přítomnosti je zde vždy implikována minulost i budoucnost, a proto ani porušení, vyvolané částečnou neshodou mezi dispozicemi tvůrcovými (básnickými) a dosavadním stavem struktury, není bez předurčenosti. I po stránce negativního poměru k dosavadní struktuře je jisté třeba předpokládat výběr vhodných individuí pro uskutečnění jisté vývojové tendence. A tak ani vlastní náplň osobnosti, soubor (tj. kvalita a hierarchie) jejích dispozic, není beze styku s imanentním vývojem básnictví, není vůči tomuto vývoji nahodilá.

Pokusili jsme se zjistit sepětí osobnosti s vývojem básnické struktury a ukázalo se, že osobnost je včleněna do vývoje i těmi svými stránkami, které se zdají na první pohled nejméně zvenčí podmíněné, tj. intenzitou svého působení, odlišností od jiných časově souběžných osobností i souborem (kvalitou a hierarchií) svých dispozic. Je však třeba s důrazem upozornit, že toto zjištění neuvádí nás ani v nejmenším do nebezpečí determinismu. Žádná ze jmenovaných stránek osobnosti, ať v jednotlivých případech je její souvislost s vývojem sebesilnější, nemůže být nikdy vypjata ze souvislosti se svým nositelem, se strukturou osobnosti, jejíž je složkou. Jestliže básnická struktura tvoří jednotu, z jejíhož stanoviska se zásahy osobnosti jeví jako náhody porušující imanentní zákonitost, tvoří jednotu v sobě soustředěnou i osobnost, a z jejího stanoviska jeví se náhodou ona zákonitost vývoje básnictví, která nutí osobnost, aby se jí přizpůsobila, porušuje její imanentní řád. Každá složka básnického díla může být viděna v svém poměru ke struktuře díla, tj. může být zjišťována míra její zákonitosti, i v poměru k básnické osobnosti, tj. může být zjišťována míra její nahodilosti ze stanoviska předchozího vývoje básnictví. A naopak každá složka básnickovy osobnosti může být pozorována v svém zákonitém poměru k struktuře individuality, jejíž je součástí, i v poměru k dílu, kde se musí podrobovat vnějšímu tlaku cizí zákonitosti. Historie básnictví je boj setrvačnosti básnické struktury s násilnými zásahy osobností, historie básnické osob-

nosti, biografie básníka líčí zápas básníka se setrvačností básnické struktury; Croceova teorie o básnickém díle jako přímém výrazu osobnosti potřebuje omezení.

Nepředvídanost básnické osobnosti, a tím i její důležitost jako vývojového činitele nemůže však být plně oceněna, dokud máme na mysli osobnost pokaždé jedinou. Je třeba uvědomit si, že ze stanoviska celkového vývoje literatury nahodilost a nepředvídanost osobnosti je dána jednak výměnou osobností v čase, jednak střídáním osobností časově souběžných. Obraz sledu osobností v historii kteréhokoli umění není zdaleka tak jednoduchý, jak se jej pokouší vystihnout verš Vrchlického: „Druh druhu pochodně si podáváme.“ Osobnosti jdoucí bezprostředně po sobě mohou přicházet z nejrůznějších geografických i sociálních rozloh, mohou představovat nejrůznější typy vrozených dispozic, mohou být silné nebo slabé; stejně je tomu s osobnostmi časově souběžnými, které zápasí o nadvládu. Osobnost, která jednou zasáhla, je v dalších svých zásazích již činitelem více nebo méně předvídatelným, popřípadě úplnou konstantou. Avšak osobnosti po sobě jdoucí nebo současně působící jsou činitelé různorodí a nesouměřitelní. Hlavně proto tedy je osobnost pro vývoj zdrojem stálého neklidu a ohniskem zvrátů. A tak se znovu, z jiné strany dostáváme ke zjištění, které jsme učinili již výše: že celou závažnost osobnosti jako vývojového činitele můžeme pocítit teprve tehdy, nazíráme-li na osobnost nikoli jako na izolovaný, neopakovatelný bod v čase a prostoru, ale jako na trvalou sílu, působící na vývoj nepřetržitým tlakem, jehož směr a intenzita se ovšem neustále proměňují.

Další okolnost, která dovoluje přímo vyhmatat nepodmíněnost osobnosti vzhledem k vývoji, je tato: Řekli jsme sice, že každá vývojová etapa, nazíráme-li na ni jako na přítomnost, implikuje zčásti minulou etapu a zčásti etapu příští, jinými slovy, že směr budoucího vývoje je vždy do jisté míry dán nutnostmi, které vyplývají z vývoje předchozího. Avšak tato danost může se týkat právě jen úhrnné směrnice, nikoli konkrétní realizace. Dejme tomu, že se v jisté vývojové etapě jako reakce na nějaký těsně předchozí vývojový stav a jako jeho výslednice objevily konkrétní směry a b c d, uvedené v život osobnostmi A B C D. Sotvakdy bylo by lze dovodit, že tyto směry byly by do té míry logicky nutné, aby byl mohl chybět některý z nich, kdyby nebyla bývala po ruce příslušná osobnost nebo aby nebyl mohl přibýt směr e f g atd., kdyby bývalo bylo v daném momentu po ruce osobností víc. Avšak v každém případě stanou se základnami dalšího vývoje ony směry, které realizovány byly, nikoli ony, které bychom mohli předpokládat, nebo spíše jen tušit jako nerealizované. Zde je tedy rozhodující vývojový vliv osobnosti — s celou její nahodilostí vzhledem k vývoji — úplně najevo. Situace, jak jsme ji vylíčili, je ovšem abstraktní; ve skutečnosti — ve většině případů aspoň — je pravděpodobné, že na realizování, popř. nerealizování jistého směru budou vedle osobnosti původcovy mít vliv i zákonité předpoklady vývojové, kterým bude spíš vyhovovat než jiný, apriorně rovněž možný. Nám zde šlo jen o to, dokázat, jak osobnost svou nahodilostí určuje dráhu imanentního vývoje, zdánlivě úplně určenou silami nadosobními.

Ani okolnost, že osobnost vystupuje ve vývoji jako reprezentant jistého prostředí, společenské vrstvy atp., nemusí znamenat toliko pasivní úlohu osobnosti. Je naopak zřejmé, třebaže konkrétně těžko prokazatelné, že poměrná síla reprezentantů různého prostředí (nebo i imanentních tendencí) může určovat hierarchii.

Kdybychom takovým způsobem prošli všechny složky a aspekty básnického díla, ukázalo by se, že každá z nich může být přímo určena v přímém spojení s osobností básníkovou. Vyvozovat však z toho naprostou závislost básnického díla na básnické osobnosti bylo by stejně nesprávné jako druhá krajnost, popírat závislost díla na osobnosti básníka vůbec. Každá složka básnického díla i jeho výstavba vcelku může a priori být stejně podmíněna básníkovou osobností jako vývojem struktury. S touto dvojitostí musí zkoumání počítat, vycházet od ní jako od pracovního předpokladu a inventivního principu. To znamená, že vůči každé části básnického díla i vůči celku musí být klade-na otázka, do jaké míry vychází z motivace individuální, do jaké z motivace vývojové.

Do oblasti motivace individuální v tomto smyslu připadají ovšem i všechny vlivy jiných vývojových řad kulturních a vliv vývoje společenské organizace, neboť všeho toho, jak již výše řečeno, je nositelem — daleko ne pasivním — individuum. Jakmile se takovými vlivy uplatní ve vývoji básnické struktury, okamžitě se objeví vpatým do ní vzhledem k minulosti i k budoucnosti: bude zřejmo, jak ho vývoj potřeboval a jak ho využil. Vývojová nutnost není však totožná s nutností logickou: vždy je možno předpokládat, že vývojová funkce, kterou vykonal vliv nesený jistou osobností, mohl být vykonán i vlivem jiným, kdyby byla zasáhla jiná osobnost, přicházející z jiného prostředí atd.; další vývoj vycházející z tohoto jiného vlivu byl by patrně vypadal jinak než onen, který skutečně nastal. Skloubenost imanentní vývojové linie, byť se zdála sebeprůběžnější, ponechává vždy plnou volnost náhodě — individuum — nikoli v tom smyslu, že by individuum mohlo zlomit vývojové směřování (takovými zásah je nejen mimo dosah vůle individua, ale i mimo oblast jeho záměru, poněvadž individuum hodlá změnit dosavadní stav, avšak to znamená zachovat i totožnost změněné věci), ale v tom smyslu, že vývojová tendence je mnohem širší než její konkrétní realizace: každá realizace vývojové tendence je jen jedna z mnoha, nebo aspoň z několika možných.

Zařazení individua jako vývojového činitele do teoretického zkoumání literatury znamená vlastně teprve definitivní likvidaci kauzálního pojmání vývoje. Dokud vidíme jen vývoj imanentní a vedle něho ostatní řady zasahující do tohoto vývoje právě tehdy, když toho imanentní vývoj potřebuje, a tak, jak toho potřebuje, dotud je vždy nebezpečí, že slovo zákonitost, i když je badatel sám chápe teleologicky, bude obsahovat jistou latentní dávku mechanické kauzality, bude se klonit k schématu příčin a z nich nutně i jednoznačně vyplývajících následků. Jakmile však máme na mysli, že za touto zákonitostí stále a nepřetržitě, jako její rub, působí skryté náhoda, reprezentovaná individuem (individuum jako genus), je pro nás pojem zákonitosti zbaven posledních stop kauzality. Náhoda a zákon přestávají se navzájem vylučovat a spojují se ve skutečný, stále dynamický a dynamizující dialektický protiklad.

Nepodmíněnost osobnosti však pronikne ještě zřetelněji, když místo pohledu na ni zevnitř vývoje zvolíme pohled zvenčí, když totiž na osobnost pohlédneme jako na zdroj podnětů a průsečík vnějších vlivů, které literaturu zasahují. Osobnost se nám (jak již výše řečeno) potom objeví jako svazek dispozic, jednak vrozených, jednak získaných (výchovou, vlivem prostředí přírodního i společenského, zaměstnáním atp.); řekli jsme již také, že je nesnadno odlišit dispozice vrozené a získané, poněvadž velmi často táž dispozice bývá i vrozená, i vnějšími vlivy dodatečně obměněná. I to, co je na osobnosti vrozené, i to, co do ní bylo vneseno životními osudy, má již samo v sobě značnou dávku nahodilosti; avšak ještě nepředvídanější jsou výslednice, v které se tyto jednotlivé složky spínají, a pak dokonce osobnost jako struktura, spínající v pevný celek síly i souběžné, i protichůdné. Jedinečnost osobnosti jako celku je najevě, a je proto od základu mylné domněnání tainismu a směrů z něho odvozených, že by osobnost bylo lze beze zbytku určití rozložením v jednotlivé složky původu biologického (dědičnost) i sociálního (prostředí, rasa). K odhalení tohoto omylu stačí vlastně již známé axioma, že celek je víc a něco jiného než suma částí, z kterých je složen.

Neznamená to ovšem vůbec, že by vědecké zkoumání musilo rezignovat na rozbor a objektivní zařazení osobnosti. Podotkli jsme už výše, že je možné a nutné snažit se o psychologický popis a typologické zařazení tvůrčí osobnosti, že je dále třeba řešit i obecné otázky tvůrčí psychologie, např. otázku básnické invence a obraznosti, otázku poměru mezi životem sexuálním a uměleckým tvořením, ovšem vše to s podmínkou, že bude badatel mít stále na zřeteli možnost historické proměnlivosti zákonů zdánlivě mimočasových, které z materiálu budou vyplývat. Musí však být přímo položena i otázka geneze básnickovy osobnosti, jinými slovy, musí být promyšlena noetika biografie. Životopiscovou povinností je odpověď na otázku, které vnější vlivy a jak básníka formovaly; všechny činy básnickovy musí být vysvětleny ze struktury básnickovy osobnosti. Básnickova osobnost, má-li být pochopena v své jedinečnosti, musí být pojata jako dění,

nikoli jako trvalý, ustrnulý útvar. Je proto nesprávné, omezi-li se životopisec nehistoricky na schvalování nebo odmítání básníkovy jednání, na heroizaci básníkovy osobnosti, ať kladnou či zápornou (básník jako hrdina dobra nebo zla).¹

Avšak nestačí, chceme-li vidět básníkovu osobnost jako dění, rozložit ji mechanicky ve složky, z kterých se postupně složila. Již pořad, v kterém tyto složky — jednotlivé vlivy — do osobnosti vcházely, stal se faktem její výstavby: není lhostejné, zda vliv *x* zastihl strukturu osobnosti ještě bez vlivu *y* či až tehdy, když tímto vlivem byla jako celek přetvořena. Kromě toho však musí mít životopisec stále na mysli, že styk mezi osobností jako strukturou a jistým vlivem není mechanicky nutný ani jednoznačný. Tak např. fakt, že básník pochází z jisté sociální vrstvy, může být — s velikou pravděpodobností — činitelem jeho duševní struktury, je však myslitelný i krajní případ, kdy by — zejména paralyzován silnějším vlivem jiným — zůstal bez účinku. Jestliže se sociální původ činitelem stal, není jeho vliv nutně přímý, básník může být exponentem jiné vrstvy, než z jaké vzešel, nebo postupně vrstev několika. Ba může dokonce se stát protichůdcem vrstvy, z které pocházel.

Přednáška v Pražském lingvistickém kroužku 1943—1945.
Tištěno z rukopisu.

¹ Dále ještě: heroizace je postup stejně nevědecký, ať je provokativní — básník jako odbojník proti konvenčnímu ideálu člověka, nebo šosácká — básník jako dokonalý uskutečnitel ideálu spořádaného občana. Z básníkovy životopisu vzniká tímto způsobem moralizující traktát, kde vědeckou cenu mohou mít jen uvedené fakta — jsou-li nová.

Jsme dnes opravdu v situaci trochu paradoxní. Kritik, jakmile se vážně zamyslí nad dílem, bude usilovat o to, aby zjistil, do jaké míry v něm umělec ztvárnil své zážitky, vyjádřil svou osobnost, odhalil své psychické privatissimum. Umělec, je-li mu položena otázka týkající se jeho tvorby, cítí se zavázán mluvit o podvědomých prvcích svého tvoření, o svém životě citovém atd. v naprosté důvěře v hodnotu osobnosti a v obecnou důsaznost každého sehemnějšího jejího zážitek. Přitom však pocítujeme všichni zřetelně, že minula doba našich otců, kdy subjektivita převládala nad objektivitou, kdy např. v literatuře i v životě mohli si lidé dopřát luxusu mluvit o utrpení čistě vnitřním, zevně nepodmíněným, které podle jejich názoru tvořilo jediné důstojnou duševní atmosféru pro člověka kultivovaného, žijícího, jak se s oblibou říkalo, „intenzivním vnitřním životem“. Vývoj sám i doba poučily nás sdostatek, že není možno žít s očima zavřenýma před objektivní, zevní realitou i že vlastní psychické privatissimum každého jedince je v celé své jedinečnosti nesdělitelné — nevěříme již v tajemnou moc „sugesce“, jak v ni věřilo pokolení symbolistů — a že toto privatissimum je také pro jedince ostatní celkem lhostejné — záležet právě jen na tom, co může být sděleno. A tak vzniká rozpor i mezi tímto pojetím umělecké osobnosti a samou uměleckou tvorbou, která již spočívá dávno na jiných základech než subjektivně psychologických. Jaké jsou důsledky této paradoxní neurčitosti v pojmání umělcovy osobnosti pro umělcův životní pocit a pohodu i pro jeho poměr k publiku a ke společnosti vůbec, nechci zde podrobně rozbírat. Jisto je, že není pohodlné nosit v svém povědomí rozpor mezi svým, řekněme „občanským“, názorem o osobnosti a svým profesionálně uměleckým názorem na ni; jisto je také, že umělec vědomý si svých závazků k publiku i společnosti i naopak oprávněnosti svého požadavku být nezávislý v svém tvoření potřeboval by mít jasno o otázce umělecké osobnosti. Jsem ovšem dalek ctižádosti pokoušet se o to, abych odpověděl na tuto otázku, abych řekl, jaký má napříště být vztah umělcův k jeho vlastní tvorbě, ke společnosti, jak má umělec smířit svůj osobní životní pocit s uměleckým. Úkol vědecké úvahy za takovýchto okolností, v takové krizi může být jediný, ukázat na problém a formulovat jej.

Abychom se poněkud orientovali o dosahu svého problému, pohlédněme aspoň zčásti do minulosti. Je obecně známo, že středověk nezná ani samého pojmu umělecké osobnosti, a také ovšem spojeného s ním pojmu osobitosti, individuálnosti umělecké tvorby. Tak např. básník. Jeho úkol není v očích středověku nikterak nízký; básník ví sám o sobě a vědí o něm ostatní, že podává božskou krásu v podobě lidským smyslům přístupné a obecně vnímatelné. Přitom však zůstává pouhé napodobení, a to ovšem napodobení svrchané nedokonalé této boží krásy nejvyšším, čeho může dosáhnout. Je naprosto vázán jednou biblí, jindy morálními a metafyzickými pravdami. Není nikde ani místačka pro jeho svobodné rozhodování a tvoření — tedy ani pro jeho osobnost. Víme, že středověká díla bývala často anonymní; zní nám téměř nepochopitelně, dočítáme-li se, že kterémusi středověkému básníku bylo jeho odpůrcem trpce vyčítáno, že se v básnění pokouší jít vlastní cestou. Dokonce ještě za renesance nacházíme (u Vasariho) doklad toho, že napodobení, tedy zřeknutí se vlastní osobitosti, bylo pokládáno nikoli za úhonu, ale za přednost. V životopise Tizianově čteme totiž: „Když se Tizian přiklonil směru Giorgionovu, bylo mu teprve 18 let; namaloval podobiznu svého přítele, šlechtice domu Barbarigo... Dílo bylo tak dobré a s takovou plí provedené, že by je byl každý považoval za dílo Gior-

gionovo, kdyby nebyl na tmavém místě Tizian napsal své jméno“ (203). Co se týče výtvarných umění, je obecně známo, že byla řaděna mezi artes serviles, řemesla. Tím je ovšem zřetelně naznačen i názor o umělecké osobnosti. Teprve koncem středověku (jak ukázal V. Mencl v nedávném svém článku O dvojí povaze a funkci středověkého umění) počíná se umělecká tvorba subjektivovat: „A tak od dob Karlových (tj. Karla IV.) nebyla už zdrojem umělecké formy věc sama a její řád, uchopitelný pouze pojmem a abstrakcí, ale optický nebo sluchový zážitek, jemuž dává vzniknouti v tvořícím subjektu. Zdroj, příčina a původ umělecké formy, přenesl se z tvořené věci, z objektu, do tvořícího subjektu.“ Subjektivitu, o které zde mluví historik umění, nesmíme si ovšem představovat jako subjektivitu moderní: záleží toliko v tom, že umělec přestává být napodobitelem nehmotné boží krásy, jejím překladatelem do nedokonalého lidského jazyka; zato však ihned vzniká mu omezení nové: řádem skutečnosti, kterou zobrazuje. Tento řád stává se pro umělce „krásou“, tedy závaznou normou. A to ovšem platí i pro renesanci: známe úsilí, s jakým se renesanční umělci věnují poznávání perspektivy, a to perspektivy objektivní, nikoli subjektivně optické (vznik deskriptivní geometrie z těchto snah), dále i úsilí, s jakým se věnují studiu anatomie atd. Subjektivismus tedy, počínající středověkem a docházející svého vyvrcholení v renesanci, by vlastně z našeho stanoviska mohl spíš být nazván objektivismem. A podobně nesmíme ztotožňovat ani renesanční pojetí umělecké osobnosti s pojetím dnešním. Vidíme sice, jak roste umělcovo sebevědomí, vidíme např. Michelangela — již na samém vrcholu renesance, jak hájí svou povýšenost i neodvislost umělce proti celému okolí i proti papeži (známý výrok k malíři a zlatníku Franciovi, cit. u Vasariho: „Mám tyž závazek k papeži, který mi dal bronz [totiž na sochu, a to portrét samého papeže], jako vy k obchodníkovi, který vám dodá barvy k malování.“) Při tom při všem je však pojmání osobnosti na rozdíl od dnešního — mohli bychom říci — spíše kvantitativní než kvalitativní. Umělec ovšem si své práce váží, je si vědom, že by jiný nedovedl ji lépe, popřípadě ani ne tak jako on: zárlí na své soupeře atd. Je si zkrátka vědom své osobnosti jakožto síly. Ani ve snu jej však nenapadne pokládat dílo za produkt své osobnosti, jejich vlastností, dispozic. Na to nemyslí ani nezná příslušných k tomu psychologických pojmů. Dílo je mu produktem vědomé vůle, obratnosti. Víme např., jakou váhu klade Leonardo da Vinci v svých Úvahách o malířství na výcvik praktický i teoretický, který má být malíři průpravou; přitom nenajdeme ani slova o malířově osobnosti jakožto inspirátoru uměleckého díla, zato však opětované pohrdavé poznámky o těch, kdo si myslí, že mohou dojít cíle spoléhajíc sami na sebe, na svou fantazii atd. Hodnotu uměleckého díla nenachází v tom, že by vyjadřovalo svého autora, ale v tom, že vystihuje řád a sklad přírody. Proto také úsudek o uměleckém díle není mu záležitostí osobního vkusu, nýbrž zcela objektivně zdůvodnitelného posouzení: malíř při své práci nemá odmítnout úsudek kohokoli, „poněvadž víme, že člověk, třebaže malířem není, zná přece jen tvary člověka, ví, je-li hrbatý, má-li velkou nohu nebo ruku, je-li kulhavý nebo má-li jinaké vady“ (19). Proto, že pojetí osobnosti v renesanci je — nazíráme-li na ně ze stanoviska dnešního — vlastně tak „neosobní“, tj. zbavené zřetele jedinečnosti individua, je také možné, aby v renesančních lidech docházelo tak často k úzké symbióze umělce a učence, a to dokonce odborníka ve vědách exaktních, v matematice a fyzice. A to k takové symbióze, která nikterak osobnost nerozštěpuje na dva aspekty sobě cizí: pro Leonarda není rozdílu mezi malováním a vynalézáním přístrojů i strojů — to obojí je pro něho stejný druh práce, při obojím je třeba důmyslu a obratnosti. Pojetí osobnosti, jaké vytvořila renesance, není tedy takové, aby člověku bylo nějak na obtíž, aby mu vázalo ruce nebo brzdilo jeho duševní život. Spíše podporuje jeho vítěznou sebejistotu. Udrželo se při životě dlouho, nehledíme-li ovšem k různým výkyvům, ojedinělým případům a předzvěstem dalšího vývoje stupně.

Radikální obrat přináší teprve počátek XIX. století: jméno jeho je romantismus. Romantické pojetí osobnosti vrcholí pojmem génia. Génus, to není už osobnost tvořící pomocí vědomé vůle, napjaté směrem k zevní skutečnosti, kterou poznává nebo přetváří. Génus, toť tvořivá bezděčnost, spontaneita. Je podobně spontánní jako přírodní síly, jejichž je

bratrem. Tvoří ne proto, že chce, ale proto, že musí. Ba netvoří vlastně on, ale ono to v něm tvoří („Es dichtet in mir“ je heslo romantického umělce). Spontaneita ovšem rázem mění vztah mezi umělcem a jeho dílem, mezi umělcem a skutečností i konečně mezi umělcem a ostatními lidmi a také poměr umělce k sobě samému. Dílo se pojednou jeví jako skutečný výraz umělcovy osobnosti, jako „hmotná“ replika jeho duševního ustrojení: je produktem tak bezděkým jako perla v ulitě perlorodky. Řád nehledá již umělec v přírodě, kterou vnímá smysly, ale v sobě samém — jeť sám přírodní silou, a proto obraz přírody, jak ji pociťuje v svém nitru a jak ji ztvárňuje v svém díle, je autentičtější než mechanicky reprodukcující svědectví smyslu. Člověk, a zejména ovšem člověk umělec, počíná pociťovat napětí a rozpor mezi sebou a skutečností: „Duch lidský a příroda jedno byvše, rozpadly se věkem. Příroda jde věčnou, mírnou, zákonnou svou cestou, člověk ale zrušil všechny stopy, které k ní vedou, pozbyv tím původního ladu a podstaty,“ — praví o tom Máchu. Jaký rozdíl proti stanovisku renesančního člověka, pro kterého byl právě tento přírodní řád základem všeho tvoření! Poměr mezi umělcem a ostatními lidmi mění se za romantismu v ten smysl, že umělec cítí se jedinečný, jiný proto než ostatní lidé, odloučený od nich, ať již toto odloučení cítí jako svou výsadu, nebo jako kletbu; romantický umělec neopakoval by již Leonardovu větu o tom, že je třeba při práci dbát úsudku každého, protože každý člověk, i neumělec, zná přírodu; pro romantika je umělec umělcem právě proto, že skutečnost vidí jinak než ostatní, svým jedinečným způsobem. Konečně poměr k sobě samému mění se tak, že romantický umělec objeviv sebe, svou individualnost, je soustředěn především k vlastnímu nitru, nikoli k tomu, co se děje kolem něho. Snad by mohl porozumět Máchu Leonardovi, když radí: „Ten, kdo si domýšlí, že v sobě může uchovat všecky dojmy z přírody, se mýlí, protože naše paměť na to nestačí: proto se na každou věc v přírodě podívej.“ Jistě však by nerozuměl Leonardo Máchovu výrok: „Zdává se mi, že sám do sebe pohlížím a vidím v sobě širou pustotu; pravý chaos se před mým zrakem hemží, až posléze v šerý mrak se sleje. Tento mrak mne tíží jako olovo. Tuším, že za ním něco leží, nevím však co.“ *Tento* směr pohledu, dovnitř, prostě v době Leonardově ještě neexistoval, nebyl ještě vynalezen. Nesmíme se však — po stručném vylíčení romantismu, jaké jsme právě podnikli, domnívat, že by romantismus byl znamenal ve srovnání se sebejistotou renesanční nějaký úpadek, úbytek sil. Přesvědčení o síle osobnosti, o tom, co jsme při renesanci nazvali kvantitativní stránkou osobnosti, zůstalo v romantickém člověku a umělci nenalomeno. Teprve v romantickém okruhu myšlení mohl vzniknout pojem uměleckého *tvoření* ve vlastním, doslovném slova smyslu — teprve tehdy, když umělec se pocítil nezávislým na řádu vnější skutečnosti a pocítil sám sebe jako původce řádu, který se jeví v díle, mohl se pocítit tvůrcem, stvořitelem jistého universa, jehož zákoníkem je dílo. Předěl mezi renesančním a romantickým pojetím umělecké osobnosti je sice hluboký, ale není to přerování souvislosti. Ostatně stačil způsob, jakým romantismus pojal osobnost, bez podstatné změny až do doby přítomné jako pevný základ situace umělcovy vůči dílu i světu, který umělec obklopuje. Byly sice vývojové proměny, ale základní rys romantického pojetí, totiž vztah spontaneity, který podle něho spojuje dílo a osobnost, zůstal těmito proměnami nedotčen. Na předpokladu spontaneity tvůrčí byla vybudována — v druhé polovině XIX. století — i vědecká estetika psychologická, když vystřídala dosavadní estetiku spekulativní. Jen proto, že vycházejíce z předpokladu spontaneity, kladli psychologičtí estetikové rovnítko mezi dílo a osobnost, mohli předpokládat, že prozkoumávajíce psychické dění, z kterého dílo vzešlo (nebo které ve vnitřní navozuje), zkoumají umění samo. Na předpokladu spontánního vztahu mezi umělcovou osobností a dílem budovali ostatně i sociologičtí estetikové rázu Taineova. Svým strohým determinismem, který vysvětluje umělcovu osobnost beze zbytku příčinným působením zevních vlivů, je ovšem Taineova teorie zdánlivě zcela protirromantická; tím však, že pojímá netoliko umělcovu osobnost, ale i jeho dílo jako „kopii okolních mravů a známku jistého duševního stavu“, prozrazuje, že i ona tkví svými kořeny pevně v jeho výbojích, že společně s ním přezírá vše, co umělcovou osobnost a dílo ve skutečnosti od sebe — jak ještě uvidíme — dělí. V dvojici osobnost—dílo takto čím

dál tím více se uplatňuje osobnost na úkor díla, čím dál tím více nad dílem převažuje. Koncem století je stav již takový, že dílo jeví se vůči osobnosti pouhou nahodilostí, kdežto hlavním cílem uměleckého tvoření jeví se osobnost sama. Netřeba sahat pro doklad příliš daleko — uvedme jen několik vět ze Šaldova eseje *Osobnost a dílo* z Bojů o zítřek: „Nejméně ze všeho chápe luza mystérium transcendentnosti, osobnost přesahující svoje dílo. A přece jen tehdy je dílo skutečným uměleckým činem, když osobnost tvůrcova stojí a dýchá za ním jako věčnost a tma za chvílí, nezměrná a nevyzpytná. Jen tehdy je dílo veliké, když bylo tvořeno z nejvnitřnější nutnosti, pod tlakem, kterému se nedalo odolat, pro potřebu autorovu a jen pro ni, pro jeho růst a jeho vnitřní historii — a ne proto, aby podal obstojnou ukázkou své prstokladové obratnosti a hbitosti... Veliké umělecké dílo, i největší, je jen odštěpkem, který odletěl od dláta géniovi, od té krásné vnitřní sochy, již tesá ve tmě ze sebe a pro sebe veliký duch.“ Zde jsme již u vrcholu rozvoje onoho pojetí osobnosti v umění, které vzalo svůj původ v renesanci — zde toto pojetí vyhrocuje se již v paradox sice křehkým, ale zřetelností, ale právě proto paradox, od kterého nemožno jít dál. Netvrdím vůbec, že by toto pojetí bylo života neschopné samo o sobě — kdybych se o to pokoušel, usvědčil by mne z omylu onen básnický směr, jehož byl Šalda vrstevníkem a vlastně po celý život i příslušníkem, totiž symbolismus. Neboť symbolismus, jenž přece dospěl k výsledkům neobyčejně účtyhodným, budoval celou svou teorii o vylučnosti umění, jeho aristokratismu atd. právě na tomto paradoxu. Leč — jak jsem řekl — dále nebylo už možno jít. Romantické pojetí vztahu mezi umělcem a dílem se sice drželo teoreticky při životě i dále, de facto však již degenerovalo. Stupňoval se požadavek jedinečnosti: ježto dílo má být bezvýhradným ekvivalentem psychické osobnosti svého tvůrce, ale přitom též tvůrce může vytvořit děl celou řadu, sobě navzájem nepodobných, vzniká jako pomocný pojem pojem *zážitku*, který není nic jiného než osobnost umělcova omezená na určitý okamžik své existence. *Zážitky* se ovšem mohou měnit, a tak se mění i díla (i když se přitom pořád podržuje předpoklad shody díla s psychickým děním). Je to ovšem atomizace umělecké osobnosti. Souběžně se zážitkovou teorií vzniká v kritice i v obecném hodnocení požadavek, aby každé umělcovo dílo bylo nové a jiné; individualnost ukládá se již nejen autorovi, ale dílu. Vzniká tak zvláštní pojmové bludiště, v kterém není snadno se vyznat, jen jedno je jisté, že totiž „individualnost“ takto atomisticky pojatá se zvláštním zvratem stává argumentem pro eklektiky a napodobitele — neboť kdo může častěji svou „individualnost“ obnovovat, proměňovat od díla k dílu než právě napodobitel? Je přirozené, že za těchto zmatků vzniká únava z příliš zbytnělé osobnosti. Příznaky její jsou různé, ba velmi rozmanité, právě proto, že jde spíš o pocit negativního odporu než uvědomělého směřování k pojetí jinému. Některé z těchto příznaků jsou: záliba v „nejskromnějším umění“, pololidovém a anonymním, kde na osobnosti nespočívá důraz pražádný. Jiným takovým příznakem je — aspoň teoretická a programová snaha po tom, aby umělec zmizel v davu ostatních, aby byli umělci všichni lidé. Jiným opět pokusy zařadit umělcovou činnost mezi jiná lidská povolání osvobozená od tíhy osobnosti: umělec přirovnává se k řemeslníku nebo opět k dělníku, ba projevuje příležitostně i snahu být za jednoho z řemeslníků nebo dělníků pokládán. A jiný příznak ještě: v nedávných letech zažili jsme umělecký směr, který sice velmi lpěl právě na automatické shodě díla s psychickým stavem, ale přitom důrazně prohlašoval, že nevyhledává ty psychické stavy, které jsou individuální a neopakovatelné, ale takové, které jsou obecně lidské, a nejsou tedy nutně vázány k žádné osobnosti. Konečně vedle všech těchto příznaků, které se projevíly v životě uměleckém, je snad třeba uvést i paralelní zjev z vývoje vědeckého, ten totiž, že estetika psychologická ustoupila estetice objektivistické, která čím dále tím zřetelněji prohlašuje souvislost mezi umělcovou osobností a dílem za mnohoznačnou a nepřímou, tedy nikoli prostě spontánní.

Takový je tedy stav dnešní. Jím končíme historický přehled otázky osobnosti v umění. Poučil nás o tom, že uvědomění umělecké osobnosti, vzniknuvši na rozhraní středověku a novověku, procházelo postupně různými proměnami, z nichž žádná neznamenala návrat k minulému stavu, kdy osobnost v umění byla prostě mimo zřetel (ačkoli ovšem nutně

existovala a působila). Také dnes bylo by asi nemístné domnívat se, že následkem krize, o které jsme právě mluvili, osobnost umělecká by mohla ustoupit zcela do pozadí a nastat návrat do idylické minulosti stavitelů katedrál, kdy na autoru prostě nezáleželo nebo nezáleželo na něm více než na řemeslníku, odvádějícím svou práci. Podotýkám to výslovně, aby nemohlo vzniknout domněnka, že se kloním k tomuto staromilskému názoru, jenž není bez přívrženců. Jsem přesvědčen, že až si společnost sama a umění samo vytvoří nové pojetí osobnosti v umění, jehož potřeba se prozatím jen jeví, ale není uspokojena, bude to, jako ve vývoji vždy, pojetí vybudované na předpokladech daných etapou právě minulou, ale dodávající těmto předpokladům nového smyslu. Připravovat jeho příchod je možno všelijak, a možná že mnohé z toho, co se v umění i v jiných kulturních oblastech děje, už k tomuto novému pojetí umělecké osobnosti směřuje, aniž nám je to v dané chvíli zjevné. Vědě, jak již řečeno, nemůže připadnout přitom jiný úkol než poukázat k existenci problému a pokusit se o jeho formulaci.

O to se nyní pokusíme. Je však třeba, abychom si na začátku své úvahy odmyslili vše, co je dočasné, historicky podmíněné, a pokusili se obnažit samu neměnnou podstatu věci. Proto právě jsme podnikli předem historický přehled pojmání osobnosti v umění, abychom si to, co je historicky podmíněné, demaskovali jako právě dočasné. Pravíme-li nyní: osobnost v umění, nemyslíme přitom ani na způsob, jakým je chápala renesance, ani na pojetí romantické nebo symbolistické. To jsou všechno právě jen pojetí — nám však nyní jde o *skutečnou* osobnost v umění, na jakémkoli pojetí nezávislou, skutečnost, která nutně existovala i v umění středověkém, jež o umělecké osobnosti ani nevědělo, a existuje podnes v umění lidovém a v umění národů primitivních, kteří o ní rovněž nevědí. Máme na mysli právě jen umělecké dílo a fakt, že toto dílo má nějakého původce — neboť jen tím se liší od předmětu přírodního. Původce je do té míry nutný, že bychom jej automaticky počítávali i za přírodním předmětem, kdyby nahodilým svým utvářením na nás zapůsobil jako umělecké dílo. Proč však původce umělecké dílo vytvořil? Odpovědi na tuto otázku mohou ovšem být přerůzné, ale jedno jim všem bude společné: že totiž umělec vytváře své dílo myslil na jiné lidi a pro ně své dílo vytvářel. Neboť jinak to, co vytvářel, nebylo by pro něho tím, co nazýváme uměleckým dílem, nýbrž něčím jiným. Tak např. názorně řečeno — herec nehraje a nemůže hrát pro sebe (hra skutečně „pro sebe“ byla by mu dokonce buď vůbec nemožná, nebo aspoň obtížná a znervózňující — o herecích šíleného bavorského krále Ludvíka, kteří musili hrát jen pro krále samotného, se vypráví, že s netrpělivostí při hře očekávali, kdy se zachvěje záclona královské lóže, aby poznali, že král je v divadle: dokud si tím nebyli jisti, hráli v nesnesitelném duševním stavu). Je ovšem někdo, kdo „hraje“ skutečně jen pro sebe a diváků netoliko nepotřebuje, ale odmítá je — je to dítě, ale činnost dítěte je právě něco jiného než umění, je to *hra*. Na příkladě divadla snažili jsme se jen názorně ukázat něco, co platí pro umění vůbec: umění se dělá pro jiné, pro posluchače, diváky, zkrátka vnímatele. Jestliže jisté doby — myslím právě na období symbolismu — nutnost posluchače, diváka popíraly, byl to jen jejich programový požadavek — kdybychom přihlédli ke skutečnému stavu, viděli bychom, že nutnost vnímatele zní i u nich jako spodní tón: jednou odmítají obecnost širokou, ale obracejí se k úzkému kruhu „vyvolených duší“, jindy žádají si obecnosti budoucího nebo ideálního, neexistujícího sice ve skutečnosti, ale působícího v jejich představě během tvoření na jeho průběh atd. Jsou tedy při uměleckém díle vždy nutny strany dvě: ten, kdo je podává, a ten, kdo je přijímá. Říkáme: umělec a divák, popř. posluchač, čtenář a jsme zvyklí vidět tyto dvě strany jako ostře oddělené: umělec je aktivní, iniciativní, divák pasivní. Umělec je k svému úkolu školen, dnes je zpravidla profesionálem, divák však s uměním takto životně spjat není. Víme ovšem, že jsou nějaké přechodné útvary, že jsou tu zejména diletanti, kteří jsou také školeni, ale v podstatě i při svém tvoření zachovávají diváckou pasivitu (napodobující), a jsme zvyklí takové zjevy přehlížet jako cosi vedlejšího, nepodstatného. To však je stav historický, který vždy nebyl. Překročíme-li jen trochu meze umění, které nazýváme „vysokým“, a obrátíme se např. k umění lidovému, je věc již docela jiná. Není ovšem ani tam nouze o pří-

pady, kdy autor je znám — tak např. zjistili ti, kdo se lidovým uměním zabývali, mezi lidem často jedince více umělecky nadané než jiné, ale rozdíl mezi autorem a vnímatelem není počítován, není na něj kladen vůbec důraz. Ten, kdo je obecně v okolí znám jako písničkář, nemusí vůbec být skladatelem písní, nýbrž prostě jich uchovatelem (pro svou paměť, zpěvácké schopnosti atd.) — tak např. Eva Studeničová, o které napsal monografii Plicka a o níž píše v svém Putování za lidovým uměním i Papoušková. Nebo doklad ještě názornější, jež uvádí německý etnograf Jungbauer ze Šumavy. Naskytl se mu náhodou příležitost zapsat píseň o vesnické tragédii (hoch zabitý v noci pod oknem milé) z úst samé autorky, ženy již staré, šedesát let po tom, co ji složila. Díky dobré paměti reprodukovala stará žena svůj výtvar věrně — měl 21 čtyřveršových slok. Současně se podařilo etnografovi zachytit touž píseň, jak žila po šedesáti letech od svého vzniku v ústech lidu. Měla jen sedm strof, ale změnila se také celou svou povahou: z písně původně rázu jarmarečního, líčící obsírně, se zdůrazňováním jednotlivých detailů skutečnou událost, stala se za šedesát let velmi úsporná a opravdu pevně vybudovaná balada. Strofy, které cestou zmizely, zmizely ovšem zapomináním, ale toto zapominání nebylo zřejmě jen mechanické, nýbrž také umělecky záměrné. Kdo je tu vlastně autorem? Původcovství přechází zřejmě z ruky do ruky: kdo je vnímatelem, může být za chvíli autorem, i naopak. Podobně při některých formách lidového umění výtvarného: např. malování kraslic nebo malování domku a jeho místností na Moravském Slovácku: přestože každé takové dílo má svého autora (autorku) a přestože některé autorky jsou zřejmě lépe nadané než jiné, není tu autorů v našem slova smyslu — i zde je hranice mezi autorem a pouhým divákem smazána dokonale. Nebo konečně lidové divadlo: mnohokrát zjistili etnografové, že není téměř rozmezí mezi hercem a divákem: herec, když dohraje svou roli nebo ve chvíli, kdy jí přechodně není zaměstnán, vmísí se mezi publikum a z publika kdokoli, když se mu zachce, se do hry vmísí. Lze tedy říci jako výsledek tolik: jsou ovšem vždy dvě strany, umělec a vnímatel, ale tyto strany nejsou odděleny žádnou přesnou hranicí; podobně jako při rozhovoru ten, kdo v jisté chvíli je mluvčím, může být ve chvíli nejbližší posluchačem, je tomu i v umění. A kdybychom chtěli procházet podrobněji dějinami různých umění, setkali bychom se často s případy, že i za dob, kdy již autor a vnímatel byli rozlišeni, se jejich role mnohonásobně prolínaly. Takovým prolínáním byl např. případ starého anglického básníka Chaucera, jenž žádal svého šlechtického ochránce, aby báseň jeho po svém zdání opravil (neboť měla odpovídat názorům šlechtického prostředí, jehož básník sám nebyl příslušníkem). Takovým prolínáním je ve výtvarném umění např. účast osvícených renesančních objednatelů, kteří umělci dávali náměty atp. Přirovnali jsme poměr mezi umělcem a vnímatelem zásadně ke vztahu mezi mluvčím a posluchačem; toto přirovnání hodí se však netoliko na ně, ale i na samo umělecké dílo: jazykový projev může se pohybovat mezi mluvčím a posluchačem proto, že je *znakem*, kterému rozumí mluvčí stejně jako posluchač. Mluvčí pronášeje svůj projev počítá již předem s tím, jak mu bude posluchač rozumět, formuluje jej se zřetelem k posluchači. Zcela totéž je však při uměleckém díle. I ono je určeno k tomu, aby mu vnímatel rozuměl stejně jako autor; autor při svém tvoření vnímatele dbá, přihlíží k němu, a vnímatel zase naopak chápe dílo jako autorův projev a cítí za ním autora. Proto jsou nesprávné teorie, které chtějí redukovat umělecké dílo na pouhý výraz autorových citů a duševních hnutí. Octl jsme se tedy pojednou zcela jinde, než kam nás vede konvenční názor na umělcovu osobnost. Nevidíme již před sebou autora spjatého nerozlučně s dílem a diváka jako pouhou nahodilost, která k dílu nemá podstatného vztahu, ale poznáváme, že vztah autorův k dílu není podstatně odlišný od vztahu divákovy, že jsou zde prostě jen dvě strany, mezi kterými prostředkuje dílo, jež pro tuto svou schopnost prostředkovat je *znakem*, nikoli výrazem.

Z tohoto poznání bude třeba vyvodit další důsledky. Dříve však, než se jimi budeme zabývat, obraťme na okamžik pozornost k možné námitce. Mohl by totiž někdo říci, že je přece jen podstatný rozdíl mezi slovem a uměleckým dílem. Slovo je běžná mince, obecný majetek; na slově vzatém o sobě, jak je nacházíme např. ve slovníce, nepoznáváme stopy žádné určité osobnosti, na díle uměleckém však ano. Nuže, zde je třeba dorozumění:

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

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

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

Doufám, že tyto citáty objasnily zcela názorně hlavní, ba nejhlavnější pro nás věc: že totiž mezi umělcem a dílem není spojitost přímá, že romantické teze o spontánnosti, bezděčnosti, s kterou umělec tvoří, je prakticky i teoreticky překonána (byť v době své plné platnosti byla umělecky plodná) a že je víc než nachýlena k pádu. Mezi umělcem a jeho dílem je mnoho věcí. Je na čase věnovat opět pozornost *aktivitě*, ať vědomé či podvědomé, již je dílo výsledkem, aktivitě, která, jak jsme viděli, byla zcela jasná umělci renesančnímu a také renesanční teorii umění (např. Leonardo). Je ovšem jasné, že tato umělovcova aktivita, která působí, že vztah mezi ním a dílem nemůže být pojímán jako bezděčný, bude se dnes jevit mnohem složitěji, než se jevila lidem renesance. Zejména objeví se našemu zraku množství činitelů, s kterými se umělec setkává, na které naráží a s nimiž se utká cestou k svému dílu. Především, nejbliže dílu, uvidíme to, čemu se říká *živá umělecká tradice*. Vytvoření díla není totiž možné bez předpokladů. Už tím, že autor má v úmyslu vytvořit dílo právě umělecké, dostává se do styku s dosavadními pojetím uměleckého díla a umění vůbec, s dosavadními umělovcovými postupy, tj. způsoby, jakými se zacházelo a zachází s jednotlivými složkami uměleckého díla. I když půjde o umělce revoluční, který má odhodlání a dost síly radikálně změnit stav umění, jaký při svém příchodu zastihl, nemůže učinit víc než právě jej změnit, dát pocítit vnímátele, že jej změnil, ale tím právě tento dosavadní stav umění do svého díla uvést, učinit jej pozadím, na kterém dílo bude jako nové a nebyvalé vnímáno. A tyto tradiční umělecké postupy znemožňují již předem, aby dílo se stalo bezprostředním výrazem. Již předem je jím duševní stav umělce, pokud vůbec do díla může vejít, objektivován, odtržen od svého zdroje, proměněn ve znak. Aby bylo jasnější, co tím míníme, obrátíme se ještě jednou k případu Hany Kvapilové. Viděli jsme, že usilovala o to, podat — jako umělecké dílo — divákovi co nejpřesnější výraz svého duševního stavu. Viděli jsme, že někdy při tomto pokusu ztroskotala, avšak není pochyby, že se jí mnohem vícekrát skutečně podařilo. Podle svého subjektivního pocitu herečka skutečně v takových chvílích na jevišti žila. Vnímalo však i obecenstvo její výkon takovým způsobem? Uvědomme si, jaký stav hereckého umění zastihla generace jevištního realismu, ke které patřila H. Kvapilová, při svém příchodu na jeviště. Bylo to herectví mimických i deklamačních konvencí. „Miluji vás“ říkalo se vždy jistým obvyklým gestem a stejně, jiným ovšem, ale stejně obvyklým gestem: „nenávidím vás“ atd. Toto gesto bylo k dispozici každému herci a každé dramatické postavě bez rozdílu ve chvíli, kdy ho bylo třeba. Následkem toho nemohlo ovšem být řeči o jednotě dramatické postavy — tato postava neměla nic, co by ji individualizovalo, odlišilo od jiných. Mladí tehdy herci realističtí, k nimž patřila Kvapilová, věc obrátili: položili důraz na jednotu dramatické postavy, dosud opomíjenou, a gesto této jednotě podřídili: zbavili je jeho samostatnosti, a tím i konvenčnosti. Hercova mimika a gesto už nevyjadřují trhané, v zřetelných obrysech jednou „miluji vás“ a podruhé „nenávidím vás“, nýbrž splývají v souvislou řadu, která se podobá „přirozené“ neumělé a neumělecké gestikulaci a mimice denního života. Okamžitě však publikum pocítilo tento kontrast mezi starým a novým herectvím: i nové herectví bylo v této konfrontaci pocíťováno jako znak, jako výsledek uměleckého záměru, nikoli jako spontánní projev. Ve chvíli, kdy z vědomí publika zmizela konfrontace hereckého realismu s herectvím starším, stala se pak věc pro nás ještě průkaznější, realistické herectví, které kdysi bylo pocíťováno jako protiklad konvenčnosti, stalo se konvencí — v rukou epigonů — samo, a odhalilo tak svou znakovost docela zře-

telně. Není tedy v umění skutečné, bezprostřední exprese, nýbrž vždy stojí mezi umělcem a dílem umělecký záměr (často dokonce vědomé umělecké chtění). Jsou však ještě další činitelé, kteří se stavějí mezi umělce a umělecké dílo. Především ze strany umělce samého různé mimoumělecké motivy jeho tvoření, ať si je již umělec uvědomuje, nebo nikoli — jsou to např. motivy hospodářské, které sice bývá slušno zdánlivě přehlížet, ale k nimž se např. renesanční umělec velmi klidně znal a které tvoření chtěj nechtěj ovlivňují, i v jeho nejvyšších formách, dále motivy ctižádosti, motivy plynoucí ze zřetelů společenských atd. I ty působí, že umělcovo dílo nemůže být v přímém poměru k jeho osobnosti. Což když např. některý z těchto zřetelů způsobí, že umělec zatají svůj skutečný duševní stav, bude předstírat jiný atd. To vše zasluhuje úvahy. A konečně jsou tu všechny vlivy vnější, jejichž průsečíkem je umělcova osobnost, ať již vycházejí ze společnosti, nebo z jiných oblastí kultury atd. Kdybychom je rozebrali podrobně, mohlo by snadno vzniknout zdání — je muž podlehl právě Taine a jeho přívrženci, že pod nimi nezůstává již nic, že umělcova osobnost vůbec neexistuje. Tak daleko bychom však jít nechtěli, spíše právě naopak: tvrdíme-li, že cesta od umělcovy osobnosti k dílu není přímá a bezprostřední, zejména pak ne spontánní, jsme daleci toho, popírat umělcovu osobnost. Spíše zdůraznit bychom ji chtěli. Vlivy společenské, obecně kulturní a umělecké zasahují osobnost jen potud a tak, pokud to ona sama (ať vědomě či podvědomě) připouští. Osobnost není součet vlivů, ale jejich vzájemná rovnováha, jejich podřízení a nadřazení jedněm druhým — a v tom a tím se umělcova osobnost stejně jako každá jiná osvědčuje iniciativní silou. Myslíme zkrátka, že osobnost daleko není rozplynout se v zevních vlivech jako sůl ve vodě. A to platí také o osobnosti v umění. Je-li co překonáno a potřebuje-li co korektury, je to jen názor, že by sláva a význam umělecké osobnosti záležel v tom, aby se dílem beze zbytku a v podstatě vlastně pasívně vyjádřila. Osvobodí-li, doufáme, budoucí vývoj umění a umělcovy situace umělce od něčeho, bude to, co zmizí, snad jen smutná povinnost, ošetřovat svou individualitu a individualnost jako skleníkovou květinu nebo tak, jak ošetřuje tenorista svůj hlas.

Přednáška v Mánesu, 3. II. 1944.
Tištěno z rukopisu.

Otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním zdá se nám velmi samozřejmá, a dokonce prostá. Kritika nás naučila hodnotit umělecké dílo podle toho, jakým způsobem se staví ke skutečnosti, jak ji uchopuje; historie umění byla donedávna spíš dějinami světového názoru než dějinami umění samého; uměnověda pak vybudovala celé rozsáhlé teorie na tezi, že umění zobrazuje skutečnost podává její obraz ve smyslu jistého nazírání.

Stane-li se některá otázka takto samozřejmou, je vždy na čase zrevidovat ji od základu. Třebaže krátká přednáška, a k tomu určení popularizujícího, neposkytuje dostatečnou rozlohu k takové zásadní revizi, nepokládáme za zbytečné pokusit se načrtnout aspoň nejhrubší její obrys.

Pravíme-li: umění a světový názor, je nejdříve nutno si uvědomit, co oběma těmito pojmy chceme rozumět. Tak světovým názorem můžeme rozumět několik věcí. Především bývá takto označován způsob, jakým se člověk té nebo oné doby (v určitém národě, jako příslušník jisté společenské vrstvy) spontánně staví ke skutečnosti nejen tehdy, chce-li umělecky zobrazovat, ale vždy, když vůči ní jedná nebo o ní přemýšlí. Způsob, jakým pojímá např. prostor, čas, věčnost atd. Dagobert Frey ukázal ve spise *Gotik und Renaissance* velmi názorně, že např. pojímání prostoru je zcela jiné ve středověku než za renesance, a to netoliko v malířství a výtvarných uměních vůbec, ale např. i ve způsobu, jakým se sestavuje za středověku a v renesanci mapa. Mohli bychom tedy mluvit o noetické bázi, na jaké jistá doba, společnost, třída atd. budují své jednání, myšlení, citění a také umělecké tvoření. To však není jediné, co lze světovým názorem rozumět. Můžeme při tomto slově mít na mysli i jistý (více nebo méně souvislý) systém myšlenkových obsahů, jistou ideologii. Také ideologie působí ovšem na lidské jednání, myšlení i umělecké tvoření, a dokonce je jisté, že hluboká přeměna ideologie těsně souvisí s přeměnou noetické báze (zčásti ji podmiňující, zčásti jsouc jí podmiňována) a že naopak určitá noetická báze, i když snese jisté různosti ideologií, nepřipouští přece jen každou ideologii vůbec. Přes tuto úzkou souvislost může se ovšem přihodit vývojová nerovnoměrnost; stává se tak např. při náhlých ideologických zvratech, při kterých noetická báze nestačí se proměnit tak rychle, jak se v svých základech změní ideologie. Názorný příklad může nám podat právě umění. Příchod křesťanství znamenal jistě hluboký ideologický převrat, který si nutně vyžadoval proměny noetické základny a s ní ovšem i přestavby celé tvarové výstavby díla. Vidíme však, že revoluce tak radikální nestačila v první chvíli — v malířství katolickém — ani od základu proměnit, přetavit onu složku uměleckého díla, která je ideologickým zásahům nejpřístupnější, totiž námět. Chtějíc zobrazit např. Krista, užívají starokřesťanští umělci antických výtvarných námětů, zobrazujíce Krista jako antického Herma Kriofora, totiž jako mladíka, kterému stojí po boku ovce nebo který ovcí nese na ramenou. Ježto se podle evangelia označil Kristus (zejména v podoběnství o ztracené a znovu nalezené ovci) sám za „dobrého pastýře“, stává se zobrazení Herma Kriofora a znovu nalezené ovci sám za „dobrého pastýře“, stává se zobrazení Herma Kriofora zobrazením Krista bez jakékoli změny výtvarného uspořádání. Jindy se opět k zobrazení Krista přejímá antický výtvarný námět Orfea. Také sloh prvokřesťanských maleb je, jak praví Matějček, „produktem onoho živého iluzionistického stylu, který ovládal současnou dekorativní malbu římskou“. To je ovšem velmi charakteristické pro rozpor mezi noetickou základnou a ideologií, které starokřesťanský obraz slouží: iluzivní vystižení skutečnosti není cílem této ideologie, nýbrž symbolická platnost zobrazení; proto také později, když si

nová ideologie vytvoří i svou noetickou základnu, změní se od základu malířský sloh: místo iluzivního zobrazení nastoupí zjednodušující ideogram, antické výboje v oblasti perspektivy budou opuštěny, prostor abstraktní. Ideologie a noetická základna budou se napříště opět vyvíjet souběžně. Chvilu však, kdy nastal dočasný jejich rozchod (v umění prvokřesťanském), je pro nás poučným příkladem: ukazuje, že při vši těsné souvztažnosti jsou noetická báze a ideologie dva jevy samostatné, ač oba zpravidla shrnované pod označením „světový názor“.

Můžeme však rozumět světovým názorem ve vztahu k umění ještě věc třetí, totiž určitý filosofický systém. Mezi ideologií a filosofickým systémem není náhlého rozhraní. Zejména ve vztahu k umění bývá leckdy neskadno říci, kde jedno končí a druhé začíná. Dokonce i mezi soustavným názorem filosofickým a noetickou základnou bývá právě v umění rozhraní neurčité. Z toho leckdy vznikají spory, je-li či není dílo určitého umělce výrazem jednoznačného a soustavného světového názoru. Soustavný filosofický názor může být v uměleckém díle vyhledáván dvojím způsobem: buď tak, že se klade otázka blízkosti uměleckého díla jistému filosofickému systému existujícímu mimo dílo jako výtvar filosofické spekulace, nebo tak, že se hledá „filosofie“ obsažená v díle samém, jím jedině vyjádřená, tedy tak, že se klade např. otázka filosofie Březinovy nebo Máchovy. Oba tyto způsoby se ovšem mohou i navzájem mísit, přesto jsou do té míry odlišné, že o prvním z nich možno tvrdit, že je spolehlivější, vědecky průkaznější než druhý. Hledáme-li totiž vztah uměleckého díla k jistému filosofickému systému (např. vztah básnického díla Březinova k filosofickému systému Schopenhauerovu, vztah básnického díla Březinova k filosofii romantické nebo Čapkova k pragmatistické), máme před sebou dvojí ověřitelný materiál, který srovnáváme. Vyhledáváme-li však „filosofii“ určitého uměleckého díla samého o sobě, máme před sebou právě jen ono umělecké dílo, které se pokoušíme převést do řeči pojmové; je nasnadě, že při tomto převodu je stále nebezpečí subjektivního výkladu a že právem mohl být ražen aforismus pravící, že úvahy o takzvané filosofii určitých básnických děl jsou zpravidla výkladem filosofie badatele samého, ilustrovaným citáty z rozbíraného básníka.

Uvědomili jsme si tedy složitost pojmu „světový názor“ ve vztahu k umění. Poznali jsme, že tímto slovem lze rozumět tři různé věci, z nichž každá může být v svém poměru k umělecké tvorbě zkoumána zvlášť. Nejde nám ovšem o to, abychom zdůrazňovali bytostnou různost tohoto trojího zkoumání; upozorňovali jsme již naopak, že noetická základna a ideologie leckdy mohou k nerozeznání splývat; co se pak týče filosofického systému, je zřejmo, že rozdíl mezi ním a světovým názorem ve smyslu ideologie tkví leckdy jen v pevnější systematičnosti a podrobné formulaci toho, co nazýváme filosofickým systémem. Nebylo by proto ani záhodno toto trojí zkoumání umění (noetické, ideologické a filosofické) od sebe stroze odlišovat, zejména při zkoumání uměleckého vývoje: může se totiž ukázat, že při vývojových proměnách umění vystoupí do popředí jednou prvá, jindy druhá nebo třetí ze stránek, které jsou vlastně jen různými aspekty obecnějšího vztahu mezi uměním a světovým názorem. Nebudeme proto ani my v dalších svých úvahách činit příkré rozdíly mezi nimi.

Ověřili a rozebrali jsme si — vzhledem k umění — pojem světového názoru. Je však ještě třeba podrobit — ze stanoviska našeho tématu — aspoň letmé kritice i pojem umění. Pro dnešní teorii umění není to pojem nikterak jednoznačný: jejímu zájmu se vnučuje stejně obraz, který visí v galerii, jako lidová malba na skle a jako reklamní plakát, stejně lyrická báseň obecně uznaného básníka jako dětská říkanka a jako veršovaný leták. Každý z těchto výtvarů říká svým způsobem něco o mnohostranném procesu lidské tvorivosti. Jsou i ze stanoviska vztahu mezi uměním a světovým názorem všechny tyto druhy umělecké tvorby rovnocenné? Není sporu o tom, že vůči každé lidské tvorbě může být otázka světového názoru s prospěchem položena. Přesto však je zřejmé, že zvláštní závažnost má právě pro umění v užším slova smyslu, pro ono umění, kterému tento název přísluší podle obecného uznání a které — na rozdíl od ostatních druhů estetické tvorby — bývá zvané uměním vysokým. Lze dokonce jít ještě dále a odvážit se tvrdit, že těsný

vztah k světovému názoru je charakteristickým, ba dokonce specifickým příznakem tzv. vysokého umění. Toto umění bývá zpravidla pokládáno za určené svou sociální vázaností, bývá pojímáno jako umění třídy vládnoucí. Není sporu o zásadní historické správnosti tohoto určení, avšak vztah mezi vysokým uměním a vládnoucí třídou nesmí být pojímán příliš přímočaře. Víme z živé ještě zkušenosti, že daleko ne všichni příslušníci vládnoucí třídy dospějí vývojem svého uměleckého porozumění k umění vysokému a že naopak není neskadno najít případy, kdy vysoké umění docházelo nejvčetnějšího přijetí mimo oblast vládnoucí třídy. A známe také četné výroky umělců právě z nedávných desetiletí, že netvoří pro ty, kdo vzhledem k jejich tvorbě mají jediné oprávnění, to totiž, že jsou dosti bohatí, aby si jejich díla, např. obrazy, sochy zaplatili. Je dále velmi pravděpodobné, že tzv. vysoké umění nezmizí ani s nejdokonalejším vyrovnaním třídních rozdílů a že spíš rozšířením své sociální základny na společnost celou zmohutní a zdokonalí se. Je tedy třeba hledat ještě další jeho charakteristický příznak a tím je a bude, zdá se, právě okolnost, že vysoké umění je — nebo má být — takové, které činí na vnímatele nároky, klade mu otázky, žádá si jeho aktivity; to však je právě ono umění, jež je v živém vztahu k tomu, co nazýváme světovým názorem ve všech třech jeho podobách. Být v živém styku se světovým názorem není jediná funkce umění ani ne umění vysokého; je tu celé množství funkcí jiných, mezi nimi funkce tak vzdálené jakémukoli úsilí jako funkce rekreační — umění jako osvětlení a zábava. A každé umělecké dílo je schopno vykonávat funkce celou řadu; jde jen o to, že v umění zvaném konvenčně vysokým je živý vztah k světovému názoru funkcí charakteristickou, vždy přítomnou. Ukáže nám to ostatně i kritika, a právě česká kritika ve svých vrcholných zjevech velmi průkazně. Máme na mysli zejména F. X. Šaldu. Životním úkolem Šaldovým, cílem všech jeho kritických projevů bylo zdomácnit a uzákonit v Čechách a v českém uměleckém usilování pojem a skutečnost umění skutečně vysokého v pravém slova smyslu. Přitom netanula mu na mysli nikterak představa umění pro umění; velikost umění shledával právě v jeho služebnosti. Byla to však, jak rád říkal, služebnost „duchu“, jinými slovy, stavěl umění do služby prostřednictvím jeho vztahu k světovému názoru. Čteme-li jeho kritiky a eseje, je přímo nápadné, s jakým úsilím se pokoušel snažit vystopovat za dílem a za jeho uměleckými postupy autorův poměr ke skutečnosti, jeho odpověď na základní otázky lidského života. Je tedy Šalda školským příkladem toho, že sám pojem vysokého umění obsahuje jako nejpodstatnější znak souvztažnost umělecké tvorby se světovým názorem.

Nyní, když jsme podnikli revizi a kritiku obou pojmů, daných naším tématem (pronikli jsme při ní bezděky už dosti hluboko do tématu samého), položme si otázku, jež se objevovala stále v pozadí dosavadních úvah a která si naléhavě žádá odpovědi: jaký totiž je onen vztah mezi uměním a světovým názorem, o kterém jsme dosud stále mluvili, vyhýbající se bližšímu jeho určení. Počneme vztahem mezi uměním a tím, co jsme nazvali noetickou základnou. Umělecké dílo je výstavba skládající se z množství složek. Tak např. v díle malířském jsou to: plocha, linie, barevná skvrna, dále pak těmito složkami daný obrys, objem, prostor a konečně, na nejvyšším stupni složitosti, věc, dějiště, děj. Žádná z těchto složek, ani nejjednodušší, jako linie a barevná skvrna, není jen záležitostí smyslového vnímání, nýbrž je zároveň v nějakém vztahu ke skutečnosti, která je obrazem míněna; jinými slovy: každá z těchto složek svým způsobem nějak tuto skutečnost znamená, poukazuje k ní, zdůrazňuje některou její stránku. Uvnitř díla vstupují tyto jednotlivé složky ve vzájemné vztahy, jejich částečné významy se spojují ve význam výsledný a jejich dílejší vztahy ke skutečnosti ve výsledný poukaz k ní. Skutečnost je dílem z jisté stránky osvětlena, je položen důraz na některé její stránky a vlastnosti, jiné jsou posunuty do pozadí; tím se ukazuje směr lidskému jednání i přemýšlení, zkrátka zacházení se skutečností. A toto osvětlení netýká se jen zobrazené jednotliviny, jediné věci, osoby, jediného děje, nýbrž může být aplikováno na skutečnost jako celek, na všechny skutečnosti konkrétní, s kterými může se člověk ocitnout ve styku.

Chceme tím říci, že umění noetickou základnu, způsob, jakým se člověk chápe skutečnosti, vytváří? Mnozí teoretikové a kritikové doby nedávné jevíli k takovému pojetí značný

Odmyslíme-li si lyrizující terminologii z rozhraní století, jakou je tento citát psán, rozeznáme, že zde jsou velmi zřetelně položeny dva požadavky: aby umění pomáhalo vytvářet světový názor zítřka, a to světový názor český, rostoucí z domácí skutečnosti, na ni odpovídající, nikoli přejetý z poměrů jiných a odvozený ze skutečnosti jiné. Šalda také velmi dobře chápal, že jen takové umění může plnit v národě svůj společenský úkol: „Každá veliká báseň jest dialog mezi básníkem a národem: otázka položená národu o nejnvtirnějším jeho osudu — a národ musí na ni odpovědět odpovědí, kterou vyčítá a předjímá básník.“ Převeden do řeči pojmové, praví tento výrok: umělecké dílo, které vyjadřuje a vytváří světový názor národní, dochází v národním společenství odezvy, působí na myšlení a jednání národního společenství. A jen takové umění je vpravdě národní; o umění, které těmto požadavkům nevyhovuje, praví Šalda: „Všecka jiná literatura jest konec konců hračka, skleníková květina, výjimka, a ne zákon a život.“ Šalda byl ovšem veliká osobnost a mnoho z jeho názorů tkví právě v jeho osobní genialitě. Leč potřeba umění opřeného o světový názor, spjatého s ním živým vztahem, není daleko jen osobní záležitost Šaldova, nýbrž vyplývá z osudu českého umění před Šaldou, z jeho vývoje po celé devatenácté století. Víme, že nové české umění stejně jako novodobá česká kultura vůbec bylo — po dvousetletém úpadku národním — skutečně „skleníková květina“, výtvar do značné míry umělý, odtržený od života a jeho potřeb. O vůdci první novočeské básnické školy Antonínu Puchmajerovi píše Jaroslav Vlček: „V Přenocování Ladině oslavuje Puchmajer všemocnou bohyni lásky:

*Kdos se potud lásky štítíl,
láskou slad svůj zejtra čas:
kdos již sladkou lásku cítil,
miluj, miluj zejtra zas!*

Tak básnil ktišský a prachatický kaplan, muž i kněz života bezúhonného, naprosto zdrženlivého, o němž svědčí i přátelé nejdůvěrnější, že vždy „byl střídmy ve všem, jediné práci až příliš oddaný“, který svou sedavou robotou literární vlastně si podkopal zdraví.“ Těžko si představit větší rozchod mezi skutečným životním názorem básnickým a oním, který vyplývá z citovaných Vlčkem veršů. Takový byl osud českého umění všech odvětví v době obrození a trvalo značně dlouho, než z českého básnictví učinil skutečný „dialog básníka s národem“ Mácha, z hudby Smetana, z malířství Mánes atd. Ani jejich vystoupením však nebyl proces skutečného počestění vysokého umění ukončen, ba dokonce v šedesátých letech, kdy se v čele národního života octlo mladé měšťanstvo a kdy začalo spěšné „dohánění Evropy“, nabylo nové a zvýšené akutnosti. Šalda, podporován v tom mohutným rozvojem uměleckým, vykonal velmi mnoho pro jeho likvidaci. Když české umění po první světové válce začalo pronikat do ciziny, zejména častými překlady z české literatury, bylo to svědectví, že osobitý vztah mezi uměním a světovým názorem je u nás navázán, neboť jen taková literatura a takové umění národní mohou upoutat pozornost i mimo území svého vzniku, které se prostřednictvím světového názoru nevypůjčeného přímo prodírají ke skutečnosti. Proces však přesto ukončen nebyl, také nedosáhla ještě všechna umění stejně živého styku s živým světovým názorem, jakého dosáhla literatura. Otázka vztahu mezi světovým názorem a uměním je proto pro nás stále aktuální — nehledě ani k tomu — že se za dnešního hlubokého přerodu celé společnosti stává naléhavou všude.

Umění je dnes — a daleko ne jenom u nás — v situaci značně paradoxní. Potřebuje intenzivního styku se společností; je již syto osamocení, do kterého je vytlačil liberalismus, dusí se v soutěse, do které bylo bezděky vtlačeno za posledních desetiletí, kdy umělec vlastně přestával již pracovat i jen pro omezený úsek společnosti, jakým byla vládnoucí třída, a pracoval vlastně jen se souhlasem a pro souhlas svých uměleckých druhů; avantgarda před poslední válkou bylo vlastně umění tvořené umělci pro umělce, básníky pro malíře, sochaře, hudebníky atd. i navzájem malíři pro básníky, hudebníky atd. Umě-

ní po celou tuto dobu přímo žíznilo po tom, aby mělo co říci všem; důkazem toho bylo revoluční politické a sociální přesvědčení většiny opravdu vynikajících umělců. Dnes je chvíle, kdy tato nepřírozená situace umění je neodvratně skončena. Umění chce vstoupit v podobně intenzivní styk se společností, jaký byl za všech velkých období jeho rozkvětu. Pojítka mezi společností a uměním, světový názor, je však v prudkém vývoji, nerýsuje se ještě v své nové podobě tak určitě, aby se mohl stát východiskem nové tvorby. Odtud paradoxní zjevy doby přechodné: vášnivé obhajoby svobody umění, již nikdo neohrožuje, z druhé strany obtíže vyplývající ze svobody nadbytečné, která překáží v práci — příliš velký repertoár prostředků a uměleckých postupů, bohatství zděděných způsobů uměleckého vyjádření, jež spíš dezorientuje, než aby pomáhalo. Jiným příznakem je nedorozumění o základních nutnostech umění: zavrhuje se, zcela právem, umění exkluzivní, umění určené malému počtu, avšak zapomíná se přitom leckdy, že každé opravdu velké umění klade na vnímatele značné nároky, že od něho žádá úsilí smyslového, ba i rozumového a že nikdy nebylo umění opravdu velikého, které by si počínalo jinak, právě proto, že jeho podstatným úkolem je vyjadřovat konkrétně světový názor a působit k jeho rozvoji. To všechno jsou však rozpaky a nesnáze jen přechodné. K jejich překonání co nejrychlejšímu se musí spojit celá řada činitelů počínaje rozvojem hospodářským a sociálním až k rozvoji zdánlivě nejméně hmotných odvětví kultury, jako jsou věda a filosofie.

Úvaha o světovém názoru v umění, o jakou jsme se zde pokusili, může sotva co jiného než vyzvat k přemýšlení o složitosti problematiky světového názoru ve vztahu k umění. I to snad je jedna z cest, byť málo účinných a nepříliš vyhledávaných, k vyřešení dnešních rozpaků — nikoli krize — umělecké tvorby.

Slovo a slovesnost X, 1947-1948, str. 65—72.

STUDIE O UMĚNÍ A UMĚLCÍCH

Chceme-li se pokusit o nástin dialektiky moderního umění, je namístě říci nejprve, co za moderní umění chceme pokládat. Pojem „modernosti“ je velmi neurčitý; již to působí jeho kolísavost, že jednou bývá pojímán jako jistá hodnota, jindy opět jako pouhé časové určení. Nám nejde vůbec při jeho užití o hodnocení, nýbrž o pouhé ohraničení časové; přesto však je třeba rozhodnout na vlastní odpovědnost, neboť i tehdy, máme-li pro své rozhodnutí důvody, mohl by kdokoli provést rozhraničení jiné a mít pro ně důvody své.

Moderní umění začíná pro nás — vzhledem k účelu, který máme na mysli — předělem mezi obdobím realisticko-naturalistickým a symbolismem v literatuře i rozhraním mezi impresionismem a uměním poimpresionistickým v malířství.¹ Společný znak vývojového období počínajícího tímto dvojitým předělem je potlačení nebo — chceme-li — rozklad individua. Aby bylo jasnější, oč jde, vraťme se hlouběji do minulosti, do první polovice minulého století, k romantismu. Není sporu o tom, že romantismus, aspoň v jistých svých zjevech, má blíže k umění dnešnímu než období, které ve vývoji před uměním dnešním bezprostředně předcházelo, totiž období realismu, naturalismu a impresionismu. Dokladů bylo by lze uvést mnoho; tak např. se současné české básnictví znovu a znovu vrací k poezii Máchově, nikoli z platonického obdivu, ale proto, aby u tohoto básníka hledalo pomoc při řešení strukturních problémů, před kterými stojí samo. Na otázku, v čem tkví shoda mezi romantismem a uměním dnešním, není odpověď nesnadná: v jednom i v druhém období je dílo intenzívně pocítováno jako pouhý znak, mezi nímž a skutečností není naprosté a nutné shody. V mezidobí realistickém se naproti tomu projevuje tendence, od počátku ke konci období stoupající, potlačit činitele, kteří se mohou stavět mezi skutečnost a umělecké dílo, tedy především subjektivní cit, a pak i jakékoli, třeba objektivované hodnocení; ctižádostí básnického naturalisty je podat vědecký dokument, ctižádostí malířského impresionisty adekvátně vystihnouti holé smyslové vjemy ještě před jakoukoli interpretací, jako bezprostřední ekvivalenty fyziologické reakce na vnější popud. (Mluvíme ovšem toliko o tendenci, nikoli o možnostech a stupních její realizace.)

Společný znak umění romantického a dnešního je tedy směřování k distanci mezi skutečností empirickou a jejím odrazem v umění; této distance se dosahuje deformací skutečnosti empirické. Vedle toho je však i podstatný rozdíl daný odlišnou v každém z těchto období účastí individua při deformaci empirické skutečnosti. V romantismu individuum přetváří tuto skutečnost na vlastní odpovědnost: je to vzpoura individua proti skutečnosti upravované již ve chvíli vnímání sociálními konvencemi. Nerozhoduje, zda se v daném případě individuum cítí dost silným, aby tuto odpovědnost uneslo (titanismus), či zda jí podléhá (světobol, wertherovství). S odpovědností individua souvisí silně uplatnění emocionality, srv. např. lyrizaci epiky v tzv. byronské básnické povídce. — V období, které jsme nazvali moderním, je po této stránce situace jiná, jak zejména zřetelně dosvědčuje básnictví. Individuum ve funkci opěrného bodu noetické jistoty bylo za doby realistickoimpresionistické potlačeno: jediná úloha, kterou mu ve známém výroku: „la nature vue à travers un tempérament“ přisoudil Zola, byla úloha zcela sekundárního

¹ Impresionismus je ovšem zároveň i krajním případem tendence realisticko-naturalistické, i první etapou odvratu od napodobení přírody.

zbarvování traktované skutečnosti. — Ve chvíli, kdy se v přirozeném vývojovém protikladu k tomuto období dokumentární věrnosti znovu dostavuje tendence k deformaci, není již individua, jež by mohlo převzít odpovědnost za porušování sociální konvence, kterou je skutečnost empirická protkána již ve chvíli smyslového vnímání. Symbolismus, básnický směr stojící na prahu tohoto období, to dosvědčuje zřetelně svou touhou po krajní objektivizaci uměleckého projevu, totiž po díle „absolutním“, které jsou co nejvíce oddáleno od empirické skutečnosti, základny to, na které se nejspíše shodnou lidé stejné doby a stejné sociální oblasti, platilo by přesto — a právě proto — jako neproměnná hodnota pro lidi bez rozdílu doby, místa a sociálního prostředí. Ve své snaze po objektivaci dochází symbolismus tak daleko, že její tíhou dusí tvůrčí schopnost básníkovu. Symbolický experiment, vyúsťující v zoufalou devízu Mallarméovu: „Nikdy jediný vrh kostek nezničí náhodu“ (tj. nikdy se nepodaří vytvořit absolutní, na člověku nezávislé dílo) ukazuje názorně horor individu, kterému propadl symbolismus, i bezvýchodnost situace tím vzniklé. Nikdy potom nedospělo již moderní umění k formulaci tak krajně zaostřené proti individu, ale přesto je potlačení individua jako nositele odpovědnosti za deformaci společné všem fázím uměleckého vývoje až po dobu dnešní. Tak např. futurismus prohlašuje výslovně ústy svého inspirátora Marinettiho, že „v písemnictví musí být zrušeno já“; dadaismus, ač chce krajní rozrušení empirické skutečnosti, vymyčuje přitom jakoukoli osobní odpovědnost individua tak dokonale, že ponechává rozhodování absolutní náhodě.¹ Mohl by někdo uvést jako námitku expresionismus, umění založené na citu, dokonce stupňované. Odpověděli bychom však, že expresionismus svou povahou i svým ztroskotáním podává důkaz právě opačný. „Bezměrný cit“ (das maßlose Gefühl; Edschmied), pod jehož zorným úhlem nazírá tento umělecký směr skutečnost, směřuje k objektivaci až ontologické; ctižádostí expresionismu je vybudovat umění jako metafyziku. A právě nemožnost této objektivace je příčinou ztroskotání, takže W. Hausenstein může v své polemice proti expresionismu napsat: „Ocitáme se v pokušení domnívat se, že expresionismus je nejen dalek toho, aby podal objektivaci světa, nýbrž že je krajním excesem subjektivnosti, jaký kdy existoval.“ I expresionismus směřuje tedy k objektivaci a ztroskotává na její nemožnosti.

Je přirozené, že za tohoto stavu věci nelze mluvit o noetické odpovědnosti individua; dochází dokonce k úplnému jeho rozkladu: „Staré pojetí osobnosti je ohroženo. Jakápak také osobnost, když všecko je v toku, v proudu, když všude je diskontinuita, desagregace, takže se člověk ztrácí sám sobě, rozkládá se v řadu reakcí a výbuchů, vzájemně nesouvisících, nespojených žádnou nití rozumného účelu.“ (F. X. Šalda v Zapisníku.) Současné umění je zmítáno dvěma tendencemi protichůdnými: jedna z nich vede k deformaci empirické skutečnosti, k jejímu rozleptání, kdežto druhá znemožňuje opřít tuto deformaci o noetickou odpovědnost individua jakožto míry všech věcí. Tím je však uzavřena i cesta ke skutečnosti materiální, oblasti to, odkud vycházejí popudy uvádějící v činnost smysly člověka, která tedy existuje nezávisle na člověku, avšak jejíž je člověk součástí. Romantismus, ačkoli se stejně jako moderní umění bouřil proti skutečnosti empirické, měl na rozdíl od něho k skutečnosti, nezávislé na člověku a jeho poměru k světu, přístup prostřednictvím individua, jehož svobodná vůle, sociálními konvencemi neomezená, se mu jevila jako přímé svědectví o existenci této reality, jejíž je člověk součástí; realismus naproti tomu se sice vzdal individua jako záruky existence této skutečnosti, ale našel záruku novou v přesvědčení o přesné paralelnosti skutečnosti empirické s materiální. Moderní umění převzalo sice z období realistického nedůvěru v záruku prvou, romantickou, ale ve vývojovém protikladu zamítlo i záruku druhou, přijímanou realismem.

Nesmíme ovšem navzájem zaměňovat nebo ztotožňovat věci různé: je-li v moderním umění individuum vyloučeno z noetické odpovědnosti, není tím umělcova individualita

¹ Odosobnění dadaistické je ovšem jiné než symbolistické: symbolisté vylučují náhodu jménem řádu, dadaisté řád jménem náhody.

nikterak odstraněna jako činitel struktury díla. V tomto směru je odnětím noetické odpovědnosti spíš uvolněna a posílena, takže se dnes více než kdy jindy uplatňuje a je také kritikou i obecně vyžadován osobitý odstín, osobitě zabarvení díla; individualizují se dokonce jedno vůči druhému i jednotlivá díla téhož umělce nebo také jednotlivá období jeho tvorby. Strukturální individualita, jedinečnost se dokonce stává jedním ze závažných kritérií hodnoty díla.¹ — Je třeba dodat, že v posledních letech se projevuje, čím dál tím programověji, umělecký směr kladoucí si za úkol opět dosazení individua ve funkci opěrného bodu při styku umění se skutečností materiální. Je jím surrealismus. Svým deformativním vztahem ke skutečnosti empirické je včleněn do vývojového cyklu moderního umění; zejména zřetelné jsou v něm stopy dadaismu. Po stránce noetické je však veden snahou navázat opět styk se skutečností materiální, a to pomocí osobnosti. Nepokouší se však o rekonstrukci psychologického individua romantického, které svou noetickou platnost opíralo o vědomou vůli, nýbrž obrací se k osobnosti biologické. Osobnost je pro surrealisty jev přírodní; odtud snaha proniknout při tvorbě uměleckém pokud možná až k oněm vrstvám života duševního, které se zdají biologické základně nejbližší, totiž k různým druhům psychického automatismu, ke snu atd. Pomocí biologického individua oproštěného od vztahů sociálních hodlají surrealisté nabýti bezprostředního styku se skutečností materiální, která má být člověku nově odhalena. A dále ještě: jestliže romantické individuum do krajnosti odlučovalo svého nositele od lidí ostatních, předpokládá surrealismus, že individuum biologické, byť rozrušené typologicky svými dispozicemi, obsahuje přece sdatek rysů přístupných obecnému, nadindividuálnímu dorozumění. Tyto rozdíly mezi romantismem a surrealismem však nemohou zabránit zjištění analogií; tak např. zájem surrealismu o sen stýká se těsně s obdobným zájmem umění romantického: z českých romantiků zaznamenával své sny a využíval jich básnicky netoliko Mách, ale jak nedávno ukázaly materiály uveřejněné Grundem, i Erben. — Je nakonec třeba poznamenat, že obraz, který jsme se pokusili v těchto odstavcích podat, je nutně schematický. Pojmy jako romantismus, realismus atd. nelze pokládat za vystižení celé rozmanitosti skutečného stavu; proto také předěly námi udané a vše, co je na tomto rozdělení vybudováno, platí jen v nejhrušším obryse; nesmíme zapomínat, že např. již za období realisticko-naturalistického — v letech sedmdesátých minulého století — vystupuje plejáda básníků radících se přímo k umění modernímu (Rimbaud, Lautréamont).

Společným znakem moderního umění je, jak jsme ukázali, potlačení osobnosti, zejména složitě, a proto výrazně jedinečné osobnosti psychologické, která již svou přítomností zdůrazňuje jednotu díla. Za těchto okolností vystupuje před zraky vnímatelovy zřetelně objektivní umělecká výstavba a s ní i četné dialektické rozpory, jimiž je protkána. Není náhoda, že souběžně s uměním moderním i teorie umění dospívá různými cestami v různých oblastech k pojetí umělecké struktury jako nepřetržité vývojové řady existující v kolektivním povědomí a vyvíjející se vlivem rozporů, které obsahuje. Struktura se jeví osvobozena od závislosti na individu i na materiální skutečnosti, ale tím je porušena i její rovnováha; antinomie, které vždy v umění skrytě působí, vystupují zřetelně na povrch. Umělecké dílo se objevuje jako soubor protikladů. Každá jeho složka je současně sama sebou i svým opakem; podobně celé dílo je v protikladném vztahu k tomu, co je mimo ně. Zvýšené dialektické napětí v moderním umění se projevuje často jednostranným zdůrazněním jednoho z obou členů dané antinomie; tak např. jde-li o rozpor mezi estetickou funkcí a ostatními, podřízenými funkcemi umění, zdůrazní se jednou do krajnosti funkce estetická (srv. lartpouirlartismus, který se v moderním umění několikrát programově uplatnil), jindy se úplně popře (srv. moderní architekturu). S výraznou antinomičností je spjat sklon docházeti do posledních důsledků (srv. zálibu v experimentu); tak např. jde-li o očistu malířství od nemalířských prostředků, skončí

¹ Srv. F. X. Šalda, úvod k Duši a dílu: „Opravdové hodnocení není v ničem jiném než v prokázání jedinečnosti studovaného zjevu, jeho tragické tvůrčí dramatickosti, která se již nikdy neopakuje.“

tato cesta suprematismem a neoplasticismem, odstraňujícím z obrazu netoliko předmět, ale také jakoukoli plasticitu, kresebnost a konečně i rámec obrazu, jen aby barva zůstala jediným prvkem, na kterém je obraz osnován; podobně snaha o „čisté“ básnictví dospěla v posledních důsledcích k popření všech prvků básnictví kromě hlásek a jejich sestav (básně v „umělém jazyce“). Je ovšem třeba poznamenat, že se někdy vyskytují i případy, kdy se v moderním umění zvýšené dialektičnosti dosahuje nikoli zdůrazněním jediného člena antinomie, nýbrž naopak intenzívní oscilací mezi oběma členy; příklady budou uvedeny při pojednání o dvojicích pravdivost—fiktivnost tématu a subjektivní expresivnost—znaková objektivnost uměleckého díla.

Počneme dialektickým rozporem mezi uměním a společností. V žádné době a v žádném umění není poměr mezi těmito dvěma oblastmi tak přímý a klidný, aby umění beze zbytku vyjadřovalo jakéhosi „ducha doby“. Není tomu tak již proto, že společnost sama o sobě je vždy rozvrstvena a nikdy nevychází z napětí mezi jednotlivými složkami a z jejich vzájemných přesunů. Do tohoto napětí a pohybu je včleněno i umění, jež zpravidla je spjato s jistou vrstvou, která je jeho nositelem; může se přitom přihodit, že nositeli různých umění, ba různých druhů téhož umění jsou v dané době a společnosti vrstvy různé. Avšak v dnešní době dostoupil vrcholu stav věcí, který se připravoval již po celé minulé století, že totiž umění je zbaveno pevné sociální základny dané sepětím s určitou vrstvou. Není již jednoznačného vztahu mezi umělcem a objednavatelem; umělec tvoří svá díla mnohdy pro objednavatele neznámého a sociálně neurčitěho, tak např. malířství a sochařství tvoří většinou pro výstavy, kde je dílo předmětem volné poptávky, nebo je svěřuje do prodeje obchodníkům, kteří leckdy své nákupy neřídí vkusem současným, nýbrž spekulují s pravděpodobným vkusem budoucím. Místo objednavatele, reprezentujícího vůči umělci přesně určené sociální prostředí, vsouvá se mezi umění a společnost stále důrazněji publikum, shluk individuí sociálně různorodý a neurčitý. Symptodem a měřítkem odcizení mezi uměním a společností je rozvoj umělecké kritiky, zejména revuální a novinové, počínaje minulým stoletím. Kritik stojí mezi publikem a uměním jako prostředník, jeho vliv zasahuje obě strany, avšak jeho základní postoj je polemický jak vůči umělci, tak vůči publiku: proti vůli obou prosazuje své požadavky a cítí se nejraději sám sebou, nespoután jakýmikoli závazky (srv. F. X. Šalda, Kritika patosem a inspirací v Bojích o zítřek). I ta okolnost je charakteristická, že vliv kritikův je tím silnější, čím různorodější a nahodilejší shluk individuí představuje publikum; tak např. divadelní kritika je, jak známo, vždy bezprostředně vlivnější a obávanější než literární, protože divadelní publikum, proměnlivé mnohdy od jednoho předvedení téže hry k následujícímu, má mnohem méně soudržnosti a kontinuity ve svém složení než publikum literární, poměrně stabilizované, a proto věrné autorům, jež si jednou oblíbilo.

A tak v celé oblasti moderního umění pozorujeme značné oddálení mezi ním a společenskou organizací. Mezi uměním a společností stojí publikum, mezi publikem a uměním opět kritika a kritika ani publikem nekonají úkol pasívního, pevně spínajícího tmelu, nýbrž jsou naopak živly neklidné, publikum pro svou sociální různorodost a proměnlivost, kritika pro své dvojstranné polemické zaostření; není proto nadsázkou tvrdit, že umění je v současném světě společensky vykořeněno. Jeden z nápadných následků tohoto nenormálního stavu je zrychlené vývojové tempo. Školy a směry se rychle střídají a protiklady mezi nimi jsou značné; je to vinou uvolnění od retardujícího vlivu společenského prostředí, které v dřívějších dobách poutalo umění svými požadavky; toto uvolnění znamená zdůrazněnou autonomnost umění, jež za oslabeného tlaku společnosti je přenecháno vlastní, ničím nebrzděné vývojové dynamice. Také na vnější organizaci některých umění vykonává oslabené sepětí se společností svůj vliv: tak např. divadlo nabývá čím dále většího sklonu k tvoření malých avantgardních scén, které obracejíce se jen k úzkému úseku publika, paralyzují tím jeho sociální neurčitost.

Je přirozené, že umělci těžce nesou rozluky mezi společností a svou tvorbou. Vzniká nenávisť k publiku, živlu proměnlivému. V počátcích moderního umění se projevují

snahy publikum vůbec ze zorného pole umělce vysunout. Symbolisté, toužíce — jak již poznamenáno — po díle absolutním, prohlašují, že jim popřípadě není třeba ani jediného čtenáře (Mallarmé). Podobně futurismus ústy Marinettiho hlásá: „Není zapotřebí, aby nám bylo rozuměno“ (Osвобоzená slova). I když umělec obecenstvo nezamítá, nýbrž si ho naopak přeje, zůstává cesta ke vzájemnému dorozumění zahrazena; A. Breton o tom praví ve Spojitých nádobách: „Obecenstvo, k němuž mluvíme a od kterého bychom se měli všemu naučiti, máme-li pracovat a mluvit dále, neposlouchá; druhé, nám lhotejně nebo protivně obecenstvo, poslouchá.“ Zamítání publika neznamená však nutně i odmítání vztahu mezi uměním a společností. Jestliže o symbolismu — aspoň o jeho nejvyhraněnějších útvarech — se lze domnívat, že směřoval nejen k odspolečenštění, ale i k odlišnění umění ve smyslu absolutní hodnoty nezávislé na vnímání, nelze to tvrdit o dalších vývojových fázích moderního umění. Jde jen o polemiku proti publiku, davu sociálně různotvárnému, který není s to, aby dodával umění jistotu stálosti a jednosměrností svých požadavků. Cílem této polemiky je však obnovit přímý vztah mezi uměním a společností samou, ne ovšem již s jedinou její vrstvou — úplný návrat k minulému vývojovému stadiu je i zde jako všude jinde ve vývoji nemožný — nýbrž s celou rozlohou sociální organizace, ovšem homogenní. O této tendenci svědčí mimo jiné výroky, současnými umělci v různých obměnách opakované, o tom, že v budoucí společnosti bude umění zbytečné, ježto všichni lidé budou umělci. Odmyslíme-li, co z této myšlenky je neuskutečnitelné, již pro různou míru a různé druhy estetického nadání jednotlivců, nic nám nebrání vykládat takové výroky jako výraz touhy po skutečném vklínění umělecké tvorby do života společnosti jako celku.¹

Dialektický rozpor mezi uměním a společností, který je vždy jedním z nejmocnějších činitelů v dějinách umění a důležitým činitelem i v historickém vývoji společnosti, je — jak zřejmo — v moderním umění velmi napjatým vzájemným odcizením obou těchto ohlástí, ale zároveň i velmi zdůrazněnou oboustrannou potřebou nového vzájemného sblížení. — Je jen ještě třeba poznamenat, že se účinnost tohoto nebývalého poměru mezi oběma oblastmi projevuje i v struktuře uměleckých děl: na doklad připomínáme silnou tendenci k výlučnosti, která se v moderním umění mnohdy uplatňuje jako činitel umělecké výstavby; srv. různé způsoby zatajování části tématu nebo znejasňování slovního výrazu v básnictví, komplikování a znesnadňování celkové apercepce obrazu v malířství atp. Všechny tyto různé prostředky jsou souběžně se snahou po omezení publika, o které byla řeč výše.

Po protikladu mezi uměním a kolektivem přichází na řadu antinomie mezi uměním a psychickým životem individua, kterou lze vyjádřit formulí: umělecké dílo jako bezprostřední výraz subjektivního duševního stavu — a jako objektivní znak prostředkující mezi členy téhož kolektiva. Čistým subjektivním výrazem je např. spontánní výkřik bolesti nebo radosti. Nelze popřít, že v uměleckém díle je cosi, co se tomuto výkřiku podobá: může se jevit ekvivalentem duševního stavu jak původcova, tak např. i vnímáteleva. Avšak vedle toho je umělecké dílo i nadindividuálním znakem, odpoutaným od jakéhokoli subjektu, kladoucím důraz jen na to, co je přístupno obecnému pochopení. Je možné, aby se umělecké dílo sklánělo k jedné z těchto krajností; srv. protiklad romantismu—realismu, který po jisté stránce této polaritě odpovídá. Moderní umění však, zejména v některých svých zjevech, dává přednost oscilaci mezi oběma krajnostmi, vyvolávajíc současně vzrušení zdánlivě velmi osobitě vyhocené, ale dávajíc zároveň najevo, že kvalita tohoto vzrušení je vzhledem ke skutečnému individuu irrelevantní a funguje toliko jako složka výstavby díla. Nejvýrazněji se tato hra projevuje, jak je přirozené,

¹ Pro toto směřování je také symptomatické zvláštní postavení filmu, umění nejmladšího, a proto nejpřesněji odpovídajícího požadavkům doby, mezi ostatními druhy moderního umění: kdežto umění jiná — zejména, jak poznamenáno, divadlo, filmu nejbližší — projevují tendenci k omezení různorodosti publika, směřuje film naopak k zahrnutí co nejširší rozlohy sociální. Ve filmu jsou častější než v kterémkoli jiném umění zjevy jako Chaplin, které odpovídají stejně všem úrovním vkusu.

v lyrice; jako součást své poetiky vyslovil ji ve svých básních několikrát přímo V. Nezval, např. verši:

*Dnes skočil básník z kazatelny
Má měkký klobouk místo helmy
Nepíše dávno při luně
Dal sbohem už i tribuně
Má fantazii místo citu*

Cit, jako složka básně, je Nezvalovi „rybí do palačinek“. A jinde opět praví:

*Nesmírná blaženost vytváří ve mně osu
na níž se otáčím jak hvězdná tělesa
Houpám se na tišinách houpám se na patosu
dobývám na vlně sváteční nebesa*

Nelze vyjádřit básnický zřetelněji antinomií: patos jako výraz bezprostředního vzrušení a patos jako hra, cele včleněná do struktury objektivovaného znaku, mimo jejíž oblast pozbývá platnosti. Je ovšem i přitom samozřejmé, že kritice, pokud je orientována na lyriku jednosměrně expresivní, se takové „zahrávání s citem“ jeví jako cynismus básníkův.

Jiná antinomie osnovaná na semiologickém (= znakovém) charakteru umění je protiklad mezi uměleckým dílem jako znakem autonomním a sdělovacím. Týká se zejména těch umění, která pracují se zřetelným tématem (obsahem), jako jsou malířství (ovšem obrazové, nikoli ornamentální) a básnictví. Téma je vždy do jisté míry sdělením o skutečnosti; nazývajíce dílo umění tematického přesto znakem autonomním, máme na mysli tu jeho vlastnost, že jeho obsah není do té míry spjat s jistou konkrétní skutečností, aby bylo vůči němu možno klást otázku pravdivosti—nepravdivosti jako otázku podstatné hodnoty; tak např. na románu, vnímáme-li jej a hodnotíme jako umělecké dílo, nezádáme, aby událost, kterou vypravuje, odpovídala nějakému skutečnému faktu lokalizovanému v jistém bodu reálného času a prostoru, ač takový požadavek by byl úplně přirozený a místný vzhledem k jakémukoli jinému — sdělovacímu — projevu jazykovému. Je ovšem třeba i v této věci chápat umění dialekticky, neboť při vši autonomnosti je v díle básnickém nebo malířském vždy potenciálně obsaženo sdělení. Ze stanoviska umění samého funguje však sdělení v něm obsažené jen jako složka umělecké výstavby, tak např. charakteristickým znakem románu i malířství realistického je snaha vzbudit *dojem* pravdivosti toho, co se vypráví, líčí nebo zobrazuje. Jde ovšem právě jen o *dojem*, popř. iluzi vzbuzovanou tvárnými prostředky díla, nikoli o závaznou dokumentárnost (srv. Jakobsonův článek O realismu v umění, Červen, 1921). Umění tematické osciluje tedy stále na linii fiktivnosti—pravdivosti; jednou bývá položen důraz na tuto, jindy na onu větev antinomie. Moderní umění na rozdíl od toho zdůrazňuje antinomií mezi fiktivností a pravdivostí často zintenzívněním zmíněné oscilace, jehož dosahuje složitým zvrstvením přechodních odstínů mezi oběma těmito póly. Tak např. ve Vančurově Konci starých časů je, jak nedávno ukázal R. Jakobson (Slovo a slovesnost I, 1935), hry na rozhraní pravdivosti a fikce dosaženo tak, že jsou konfrontovány dva systémy fiktivních hodnot, svět feudální a svět poválečných povýšenců, tváříci se oba jako pravdivé. Jindy se opět stavějí plán reálný a fiktivní vedle sebe tak, aby nebylo jistoty o jednotlivých detailech tématu, do které z obou rovin patří; srv. např. Nezvalovo Jak vejce vejci a Monaco. Přechodů z plánu fikce do plánu reálného užíval v básnictví ostatně již symbolismus, jehož zacházení s významem je takové, že rozvinutý básnický obraz se obratem ruky mění v pojmenování přímé a naopak.

V malířství příbuzné, ač ne totožné s těmito případy, jsou zvraty z předmětnosti do bezpředmětnosti a naopak, popřípadě odnímání předmětnosti věcem realisticky zobrazeným atp.; i předmětnost a nepředmětnost tvoří zde tedy dialektickou antinomií, jejíž

napětí se v současném malířství ve srovnání s dobami jinými zesiluje. Tak např. kubistické malířství jednak rozbíjí předmět tím, že ruší jeho reálný obrys, jednak ale zdůrazňuje jeho předmětnost, dávajíc jej nazírat (ovšem synekdochicky) z mnohých perspektivních hledisek současně, aby byla pocítěna jeho jednotnost jako krystalizačního bodu prostorového, nezávislého na změnách divákovy stanoviska. Malířský futurismus činí často z věcí charakterizovaných jako hmotné předměty metonymie pro nehmotná dění, maluje-li např. trs věcí zdánlivě navzájem cizorodých, které však vyjadřují hluk ulice, přičemž jednotlivé zvuky jsou vyjádřeny bytostmi a předměty, které jsou jejich původci. Ještě intenzivnější je přechod z krajní předmětnosti v krajní nepředmětnost v malířství surrealistickém, kde se zdůrazňuje předmětnost každé jednotlivé zobrazené věci, ale zároveň se nemotivovaným setkáním předmětů záhadně různorodých v rámci téhož obrazu naznačuje, že jsou toliko metaforami pro zcela nepředmětný skrytý smysl celku. Ani směry, které předmětnost z obrazu zdánlivě zcela vylučují, neztrácejí k ní vztahu; lze dokonce zjistit případy, kde se dialektický zvrát absolutní nepředmětnosti v novou úplnou předmětnost stává očitým. Máme na mysli suprematismus, jenž v polemice proti předmětnosti došel až k vymýcení kresebnosti i plasticity: obraz, který se skládá z barevných obdélníků působících jako pouhá barevná kvanta, nikoli jako obrysy, a je tedy malířsky dokonale nepředmětný, stává se věcí sám. Teoretický propagátor suprematismu (A. Behne, Von Kunst zur Gestaltung) prohlašuje, že „nový obraz se neřídí předmětem, který je barvou teprve vytvářen cestou symboliky, fikce, zastupování, náznaku, ale řídí se přímo barvami, kterých tu je užíváno nikoli jako nárazek na nějakou věc, ale jako toho, čím skutečně jsou a co samy o sobě platí jakožto červec, jasná modř, temná zeleň atd.“. Suprematistický obraz směřuje do té míry k tomu, aby se stal věcí mezi věcmi, že pro suprematisty pozbývá absurdnosti myšlenka stroje výroby obrazů.

Avšak takto dospíváme k další antinomií, a to mezi materiálem a jeho užitím v uměleckém díle; zde jde o protiklad mezi dílem uměleckým jako estetickou strukturou — a tímž dílem jako věcí. Vyjděme od prostého příkladu: kámen, třeba polodrahokam, kus jaspisu, je věc jistých reálních (fyzických, chemických atd.) vlastností, o kterých nám podávají zprávu smysly; jakmile však k němu zaujmeme poměr estetický, nastane změna: každá z jeho vlastností — podržujíc svou reální platnost — stane se zároveň, ve svém poměru k ostatním, jako součást jejich celkového souboru, činitelem estetického stavu (Verhalten), jež tento soubor u pozorovatele vyvolává. Také umělecké dílo je zároveň věcí i estetickou výstavbou: nositelem věcných vlastností je i v něm materiál; vzhledem k estetickému účínu se pak tyto vlastnosti stávají složkami umělecké struktury.¹ Proto má materiál značnou důležitost pro výstavbu uměleckého výtvoru: mramorová socha je i umělecky, netoliko reálně, cosi jiného než táž socha kovová.

Specifických vlastností každého materiálu může být v uměleckém díle využito buď kladně, tj. tak, že se s nimi při zpracování počítá, nebo záporně, tj. tak, že se znásilňují. V jednom i v druhém případě funguje materiál jako součást struktury díla. Moderní umění je i zde, jako po jiných stránkách, zvýšeně dialektické: upozorňuje silně na syrovou věcnost materiálu tím, že mu ponechává dost svébytnosti, aby se mohl postavit v protiklad k umělecké struktuře, přestože je do ní vpjat. Typická pro celé dnešní umění výtvarné je záliba v materiálech nezvyklých, popř. zcela nových, které již tím upozorňují na své specifické vlastnosti a na svou věcnost. Necháme-li stranou architekturu, kde nové materiály mohou být aspoň zčásti vysvětlovány rozmachem průmyslové výroby i obchodu poskytujících neobyčejně bohatý výběr, lze uvést, jako příklad z malířství, obrazy Moholy-Nagy, které užívají za podklad skleněných zrcadel nebo kovových desek nezcela barvami pokrytých, místo olejových barev pak lecky laků, a sahají dokonce i ke zcela novým materiálům jako celuloidu, galalitu atp. Mnohdy, aby byl zdůrazněn

¹ Mluvíce zde o materiálu, máme především na mysli materiál umění výtvarných, neboť materiál básnictví, jazyk, poskytuje případ mnohem složitější, jsa již před vstupem do díla netoliko věcí (vnímatelnou sluchem), ale — a to především — znakov.

materiál jako věc, upozorňuje se v malířství na jeho surovost, neopracovanost; srv. vlepení kusů papíru, popř. potištěného papíru novinového, hracích karet atp. do pomalovaných ploch obrazů kubistických; podobný případ je — v téže malířské škole — realistické zobrazování struktury materiálu, např. letokruhů v dřevě, uprostřed obrazu rozbíjejícího obrys zobrazeného předmětu a typizujícího detaily v stereometrické útvary, tedy nerealistického; je konečně možno připomenout i reliéfní modelování některých zobrazených předmětů z barevné pasty, která po ostatní ploše obrazu je rozestřena stejnoměrně. Rozmnožení zásoby materiálů i nápadné využívání jejich vlastností v malířství obráží se zejména ostře na pozadí malířství ze století minulého, které většinou pracovalo s repertoárem materiálů značně zúženým, ponechávajíc materiály ostatní nižším formám umění.

Dialektický protiklad mezi materiálem a estetickou funkcí, které v díle nabývá, ukazuje k další antinomii, mezi uměním a ne-uměním, tj. mezi produkty s dominantní funkcí estetickou a těmi, u kterých je buď podřízena dominantní funkci jiné, nebo je vůbec nepřítomna. Ani tato antinomie není omezena jen na umění moderní: estetická funkce je vždy v rozporu s ostatními, a to tak, že i v umění samém bývá z vedoucího postavení zatlačována funkcí jinou, a naopak, že mnohdy i mimo umění projevuje tendenci stát se funkcí vládnoucí.¹ V moderním umění se však jeví zesílené výkyvy: jednou je programově hlášána a umělecky uskutečňována naprostá nadvláda funkce estetické (srv. např. lartpouurlartismus básnictví symbolického a dekadentního), jindy naopak bývá proklamováno její vyloučení (srv. např. teorii funkční architektury). Obojí, krajní zdůrazňování i popírání estetické funkce, přechází ovšem zvratem ve vlastní protiklad: maximální vyloučení ostatních funkcí (kromě estetické) působí, že estetická funkce se proměňuje ve funkce jiné, např. mravní („To, co dráždí člověka majícího vkus při pohledu na neřest, je její neforemnost a neúměrnost“, Baudelaire) nebo intelektuální („Poznání krásy světa je cílem našeho úsilí“, Březina); naopak maximální popření estetické funkce ve funkční architektuře se stává prostředkem estetického působení (maximální účelnost — maximum estetické hodnoty). — K silnému zdůraznění protikladnosti mezi uměním a jinými produkty lidské činnosti je třeba přičíst i tendenci uplatňující se v moderním umění, která směřuje k takovým produktům, jež sice kdysi nebo kdesi jako umění fungovaly, popř. fungují, avšak v prostředí, pro které umělec tvoří, nezapadají do estetického kánonu umění, nýbrž jsou s ním v rozporu; srv. např. vztah mezi černošskou plastikou a moderním sochařstvím nebo směřování k umění „perifernímu“ v básnictví (viz stati Čapkova Marsya nebo Nezvalovu předmluvu k Pěti prstům a některé příznačné zjevy v umělecké praxi obou básníků) i v malířství (srv. knihu J. Čapka o Nejskromnějším umění a obrazy H. Rousseaua). Ježto však takové styky umění „vysokého“ s „primitivním“ nebo „nízkým“ znamenají zároveň vnášení cizího estetického kánonu do umělecké struktury díla, zmíníme se o nich podrobněji, až bude řeč o antinomii mezi „krásou“ a jejím popřením. — Dále je pro vztah mezi uměním a neuměním charakteristický i intenzivní poměr moderního umění ke strojové technice (civilizační poezie, sblížení strojové výroby s uměním výtvarnými, zdůraznění strojového zásahu jako estetického činitele ve filmu a fotografii). — Obdobně s protikladem mezi uměním a neuměním jsou do jisté míry i vzájemné protiklady mezi jednotlivými uměními. Ježto však nejde o styk umění s oblastí mimoestetickou, pojednáme i o nich později.

Antinomie mezi uměním a ne-uměním upozornila na estetickou funkci, která tvoří základnu umění. Obrátíme proto nyní pozornost k vnitřním antinomiím estetické funkce samé, tj. k rozporům, které vznikají v díle mezi složkami fungujícími jako činitelé estetické. První z nich je antinomie nazývaná (ne právě přesně) protikladem obsahu a formy. Vzájemný poměr těchto dvou trsů složek, v které se štěpí umělecké dílo (pokud ovšem jde o umění tematické), může být definován různými způsoby. Ujijeme definice, která ne-

¹ Podrobněji o této antinomii viz v studii Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, naše vyd. str. 17.

ní sice zcela vyčerpávající, ale pro náš účel vystihuje podstatu věci: složky obsahové jsou v uměleckém díle ty, které se jeví zpravidla jako podmiňující, formální ty, které se jeví jako podmíněné. Ve skutečnosti je ovšem vždy obsah současně podmiňující i podmíněný, forma rovněž, neboť právě na napětí mezi podmiňováním a podmíněností se zakládá dialektický rozpor mezi obsahem a formou. Moderní umění zvyšuje toto napětí a dává důrazně pronikat antinomii obsah—forma tím, že hlavní váhu přесouvá na její non A, zdůrazňuje podmíněnou formou. Tak např. moderní básnictví dává mnohdy vyrůstati obsahu z formy, vyvozujíc téma z prvků jazykových, srv. např. některé Nezvalovy lyrické básně, kde jedinou (ovšem proměnlivou) souvislou nit tématu udává významový řetězec rýmů, nebo básně z Bieblovy sbírky Zlatými řetězy, kde tematická souvislost je odhalena nesena obrazci eufonickými. Vyhrocením této tendence v malířství je jistý druh malby expresionistické, tzv. absolutní malířství Kandinského, také Kupkuv orfism, některé obrazy J. Šímy a artificialism Štyrského i Toyen, kde rudimentární tematizace (např. prostor, obrys) je neurčitě sugerována rozložením barev (např. barvy teplé vystupující do popředí a chladné ustupující do pozadí) a vedením linie (srv. neurčité náznaky předmětnosti pomocí obrysů uzavřených i neuzavřených).

Je také možno, aby se zdůrazněná antinomie obsahu a formy projevovala tak, že forma, neměnic svého charakteru formálního, stává se zároveň obsahem. Náhorný příklad poskytují básnické obrazy symbolistické. Básnický obraz, již svým poměrem k věci, kterou toliko nepřímou naznačuje, je zřejmě záležitostí formy. A přece u symbolistů, např. u Březiny, je ho mnohdy využito tak, že rozvitý obraz tvoří sám o sobě drobný tematický celek. Leckdy je obrazem — a také jen jako obraz — podáno vyprávění celého příběhu, tak např. ve verších:

*Sem nikdo z živých nezbloudí. Jen vzkříšen zraky mými
vstal smutek těchto míst a kroky básní ztlumenými,
by bratři neviditelných ze spánku nevyrušil,
mi vyšel naproti.*

(Smutek hmoty)

Obraz smutku vycházejícího vstříc ztlumenými kroky je již víc než pouhá forma: je to forma přeměňující se dialekticky v obsah. Jiný příklad poskytují básnické obrazy nazvané ve Spojitých nádobách Bretonem „dvojitými“, totiž takové, při kterých totéž slovo textu funguje současně jako obraz, tedy záležitost formální, i jako pojmenování vlastní, vztahující se přímo k tématu. Poetiku tohoto druhu obrazů podal Nezval na několika příkladech v své povídce Chtěla okrást lorda Blamingtona; uvedeme jeden z nich: „Román. Západ slunce v pokoji. Jsou spisovatelé, kteří chtějí slovy vymalovat tento západ. Pozorují kus nábytku za kusem, pátrají po odrazech. Starší literární školy používaly mytologického aparátu. Lze vyvolati jedinou větou toto mystérium: Slunce zapadlo. A v pokoji zbyla na ně vzpomínka. Růže ve sklenici za oknem.“ Růže je zde současně obrazem slunce, tedy formou, ale současně i skutečnou růží se všemi vlastnostmi, tedy obsahem. Lze uvést i případ opačný, kdy totiž obsah, zůstávaje sám sebou, stává se zároveň také formou. Máme na mysli díla malířství kubistického, jejichž obsah je zpravidla jednoznačně udán toliko názvem; název — např. Muž s dýmkou — však do značné míry určuje i interpretaci formální: kdyby obraz názvu postrádal, byla by mnohdy i interpretace jeho formy neurčitá, kdyby měl název jiný, změnila by se. Téma funguje zde odhalené jako činitel formující.

Takovými způsoby — podmíněností obsahu formou a dialektickým přeměňováním formy v obsah i naopak — dochází v moderním umění k vyhrocení protikladu mezi obsahem a formou. Avšak i každá z těchto skupin prvků má sama o sobě svou vnitřní antinomie, která rovněž je v dílech současného umění dováděna k výrazné účinnosti. — Vnitřní antinomie formy zní: je v díle činitelem současně organizujícím i desorganizujícím. Základní člen antinomie je ovšem organizující moc formy; tak bývá zpravidla forma

teoreticky chápána a definována. Avšak moderní umění klade důraz na negaci, totiž na dezorganizační potenci formy, která dostupující vrcholu mění se dialektickým zvratem v nový klad: v reorganizaci pomocí formy. Jeden z nejnázornějších dokladů poskytuje malířství kubistické. Zde forma sice dezorganizuje předmět tím, že jej zbavuje jednoty perspektivního hlediska a že části, v které je rozložen, převádí v pravidelnost stereometrických útvarů; avšak současně jej i organizuje v novou plošnou i obrysovou jednotu. Podobně si počíná básnictví poetistické, rozkládající kauzální spojitost dění, přinášenou tématem z vnější skutečnosti, a nahrazující ji spojitostí novou, formální (kompoziční, čistě významovou, rytmickou atd.).

Také obsah (téma) má svou vnitřní antinomií souběžnou s vnitřním rozporem formy: je to protiklad mezi jednotností a mnohostí. Obsah uměleckého díla je ex definitione významový celek; současně je však i mnohost, jsa členěn v jednotky podřízené, jejichž vzájemný významový poměr celkovou jednotu porušuje i zdůrazňuje. Tak např. při normální konstrukci epického děje vzniká napětí neočekávaným sledem událostí, jejichž spojení ve významovou jednotu je zpočátku nemožné; teprve rozuzlení sceluje téma, spínající všechny jeho části dodatečně v jednotný smysl. Moderní umění sceluje často dialektickou antinomií mezi souvislostí a nesouvislostí tématu, podávající téma do té míry nesouvisle, že každá z jeho částí podržuje samostatný věcný vztah (tj. vztah k realitě, předpokládané za dílem, vlastně za jeho tématem). Nejdále na této cestě zachází surrealismus, skládaje v básnictví téma z faktů úplně různorodých, v malířství z předmětů nespojených ničím jiným kromě společného rámce; i sjednocení umožňované formou (např. pomocí kompozice nebo rytmu) je zde odmítáno; zato se zdůrazňuje dokumentárnost každého z faktů uvedených v básnickém díle nebo věcnost každého z předmětů zobrazených v díle malířském, aby tím silněji působily na diváka jako nespojitě. Spojení faktů a věcí navzájem odloučených ve významovou jednotu ponechává se divákovi nebo čtenáři jako úkol. Tím způsobem je podtrhována vnitřní antinomie tématu.

Mohli bychom v sestupné řadě probírat celou strukturu až k jednotlivým složkám a odhalovat antinomie, kterými je do základů protkána, avšak výklad by vyžadoval podrobného a podle jednotlivých umění specifikovaného rozboru, na který zde není místa. Přesto není možno pominout mlčením jednu z nejdůležitějších antinomií, totiž protiklad krásy a jejího popření. Nemáme na mysli konvenční problém estetiky „ošklivého“, nýbrž to, že umělecké dílo, zejména právě v své první svěžesti, vyvolává netoliko estetickou libost, ale i silné prvky nelibosti překročením tradiční estetiké normy. Moderní umění tento pocit porušení s oblibou zesiluje, což však neznamená potlačení normovanosti, nýbrž spíše její odhalení a vyhocení: čím silněji má být zdůrazněno porušení zákonitosti, tím silněji musí být cítěna. Proto současné umění rádo sahá ke křížení normy normou jinou. To se děje tak, že se proti vládnoucímu kánonu norem (= vkusu) postaví kánon jiný, rovněž již dotvořený v systém a dospěvší vlastního jednoznačného ideálu krásy, avšak platný kdesi mimo oblast soudobého umění „oficiálního“; příklady byly uvedeny výše, když jsme pojednávali o protikladu mezi uměním a ne-uměním. Místo popření jediného souboru norem (kánonu) vzniká oscilace mezi souborem dvojným, a to zpravidla uvnitř struktury, tím způsobem, že některé skupiny složek podléhají kánonu jednomu, jiné druhému (např. v básnictví větná stavba proti slovníkovému výběru atp.); je ovšem také možné, aby rozpor vznikl vně struktury, je-li dílo, zcela vybudované na kánonu cizím, vřaděno do kontextu umění oficiálního, jehož kánon pak tvoří pozadí při vnímání díla.

Poslední antinomie konečně, o které je třeba říci několik slov, je vzájemný rozpor mezi jednotlivými uměními, jinými slovy, rozpor mezi uměním zaměřeným k umění jinému a tzv. uměním „čistým“ (tj. „čistá“ poezie, malířství atp.). Každé umění může hledat cestu k uměním jiným, a to tak, že klade důraz na složky, které má s jinými uměními společné (např. téma spojuje básnictví, drama, malířství, film; rytmus a zvukové hodnoty sbližují básnictví s hudbou; rozvření světla a stínu, rozměr, obrys, jsou společné malířství, sochařství a filmu), jednak se snaží svými specifickými prostředky konkurovat

se specifickými prostředky umění druhého (srv. např. básnictví snažící se o konkurenci s vizuálními možnostmi malířství, film konkurující s dramatem a drama s filmem atp.). Vzájemné vztahy jednotlivých umění dosvědčují i obvyklá metaforická klíšé, užívaná kritikou, jako „hudebnost“ básně nebo i obrazu, „poetičnost“ hudby nebo malířství, „plastičnost“ básně nebo obrazu. Při vzájemných vlivech může docházet i ke vztahům velmi složitým; tak např. výstavba hudebních děl R. Wagnera (příznačný motiv, citace hudební i autorizované) děje se za zřejmého příklonu hudby k poezii; romanopisec Th. Mann však přejímá — jako zpětný náraz vlny — vědomě wagnerovský princip výstavby za vzor kompoziční konstrukce svých děl básnických (srv. W. Schaber, Th. Mann zu seinem sechzigsten Geburtstag). Je však naopak také možno, aby se jisté umění snažilo být samo sebou, a to tak, že klade důraz právě na specifické vlastnosti, jež je od jiných umění odlišují, tedy např. básnictví na prvky čistě jazykové, malířství na barvu atp.; obojí tendence, k umění „čistému“ i ke splývání s uměním jiným, bývá v moderním umění vyhocována do krajnosti (srv. např. básnictví v „umělém“ jazyce a malířský suprematismus; na opačném pólu pak básnictví symbolistické splývající s hudbou a malířství surrealistické ztotožňující se s básnictvím); přitom se mnohdy tato dialektická dvojice zajímavě křížuje s dvojitou podřízeností — nadřízeností estetiké funkce: srv. např. symbolistické básnictví, které spojuje směřování k umění jinému (hudbě) se zdůrazněnou nadvládou estetiké funkce, nebo zase konstruktivismus v architektuře zdůrazňující specifičnost architektury a zároveň usilující o podřízenost estetiké funkce.

Pokusili jsme se ukázat, že moderní umění je vybudováno na dialektických rozporech, nikoli ovšem v tom smyslu, že by v jiných vývojových fázích umění těchto rozporů nebylo — vždyť jsou stálou hybnou silou vývoje, ale tak, že rozpory, které se zpravidla uplatňují postupně, vystupují v moderním umění houfně a důrazně, působíce nezastřeně a křížice se navzájem. Ukázali jsme na začátku této studie, jaké jsou přičiny tohoto zvláštního stavu. Nešlo nám o kritiku moderního umění ani o jeho apologii, nýbrž o pokusnou noetickou charakteristiku. Moderní umění bývá přechasto charakterizováno jako projev krize současné kultury a společnosti. Taková charakteristika je oprávněna jen potud, pokud není projevem zášti vůči jakémukoli živému umění, a jen tehdy, je-li provázána vědomím, kolik snahy o rekonstrukci světa hodnot je právě v umění moderním a jak silně je v jeho zdánlivém chaosu úsilí o řád, ovšem dynamický.

Listy pro umění a kritiku III, 1935.

Knižně v Kapitolech z české poetiky II, 2. vyd., Praha 1948, str. 290—307.

SITUACE MODERNÍHO UMĚNÍ

Úkoly umění jsou mnohé. Tvrdí-li někdo, že úkolem umění je vzbuzovat estetickou libost, nelze mu odporovat. Nemýlí se však ani ten, kdo přisuzuje umění moc posilovat solidaritu mezi lidmi, oslabovat hranice rozdělující navzájem jednotlivce i celé společnosti ve jménu zájmů jiných, např. politických. Kdybychom chtěli tvrdit, že úkol umění je vyjadřovat povahu a smýšlení jistého kolektiva, i tehdy mohli bychom svůj názor oprávněnými doklady z dějin umění; našli bychom i doklady pro to, že umění v některých dobách a na některých místech vyjadřovalo hospodářskou nebo politickou moc společnosti, popřípadě společenskou třídu, která byla jeho nositelem. Nelze také popírat, že umění vykonává, aspoň zčásti, i úkol poznávací, naukový: z boje, jež vedlo malířství o plošné znázornění prostoru, vzešla dokonce celá věda, deskriptivní geometrie. Během dějin vidělo lidstvo umění v těsném vztahu s náboženským kultem; vidíme dnes umění leckdy ve službě propagandy, ať obchodní, ať politické. Kdybychom přihlédlí k jednotlivým uměním, mohli bychom u každého z nich vypočíst ještě další úkoly, omezující se na to které umění.

Všechny tyto úlohy umění během svého vývoje vystřídal, a lze dokonce tvrdit, že při každém uměleckém díle je jich přítomno celé množství, některé zjevně, jiné skrytě, potenciálně. Totéž umělecké dílo může v různých dobách nebo i současně sloužit různým úkolům, buď podle záměru umělce, nebo i podle nároku, s jakým k němu přistupuje divák nebo čtenář. Stává se také, že v téže době a v téže společnosti žije vedle sebe několik útvarů téhož umění, z nichž každý slouží jinému z vyjmenovaných úkolů. Není tedy možné říci, jaké úkoly má plnit umění vůbec: chceme-li je přesně určit, musíme pokaždé mít na mysli jistý, vývojově, místně a sociálně lokalizovaný útvar. Je ovšem zcela možné, známe-li situaci takového uměleckého útvaru (směru, školy atp.), zjišťovat, k jakému úkolu se jeho umělecká výstavba hodí, a popřípadě žádat, aby tento svůj úkol vykonával důsledně a platně.

A tak docházíme k vlastním tématu tohoto článku, k úvaze o situaci a úkolu moderního umění. Pojem „moderního umění“ je ovšem dosti složitý, jsa vymezen netoliko dobou, ale i charakteristickým směřováním uměleckého chtění. Dobový úsek moderního umění může být v malířství datován od impresionismu, v básnictví od symbolismu atd., umělecké chtění pak určuje hranici uvnitř tohoto dobového úseku: přihlédneme-li k celé šíři uměleckého tvoření počínajíc uměním „vysokým“ a konče periferií umění, shledáme velmi mnoho jevů, které s moderním uměním nemohou, popřípadě ani nechtějí mít nic společného, třebaže dobově jsou s ním souběžné. Charakteristický znak uměleckého chtění moderního umění záleží v zájmu o to, jak je umělecké dílo uděláno, o prostředky uměleckého působení.

Tento zájem bývá označován jako „formalismus“ moderního umění. Je však třeba uvědomit si, co formalismus doopravdy je. Nejčastěji a nejvhodněji mluví se o formalismu v případě dožívajících útvarů uměleckých, které pracují s ustrnulými formálními vzorci, jež je možno rafinovaně aplikovat a komplikovat, nikoli však přetvářet ve formu novou, odpovídající soudobé životní skutečnosti. Moderní umění libuje si naopak v rozbíjení tradičních klišé: hledá vždy znovu formu neobvyklou a v její novosti vidí podstatnou složku umělecké účinnosti. Proto výtky adresované formalismu, založené na parazitním využití tradice, nezasahují moderní umění. Třeba také podotknout, že se toto umění

nedovolává smyslu pro tradiční krásu vyplývající z dodržení zvyklostí, nýbrž že počítá právě s disonancemi, nesoulady, jež plynou z porušení obvyklých pravidel. A dále ještě: pozbývá-li forma opakující tradiční klišé pozvolna, ale jistě bezprostředního styku se skutečností, kterou má formovat, ohledává na rozdíl od toho forma umění moderního skutečnost gestem stále obnovovaným.

Co tedy zbývá modernímu umění ze znaků formalismu? Jediná věc a ta se týká toliko jistého období, dnes už minulého; vzpomínáme, jak asi před 15 lety prošlo teorií i praxí umění heslo „čistého“ básnictví, malířství, filmu atd.; umění zřikalo se tímto heslem obsahu, vzpíralo se zobrazovat, sdělovat, vyjadřovat a chtělo působit toliko tvárnými prostředky, jež poskytoval sám materiál — v básnictví slovo, v malířství plocha, barva, linie atd. Tato tendence však dnes, jak řečeno, patří již minulosti: básnictví např. v svých nejradikálnějších směrech projevuje dnes do té míry zaměření věcné, že cílem (aspoň teoretickým) je prohlašována báseň do té míry nezávislá na materiálu, tj. na jazyce, v němž byla napsána, aby mohla být bez úhony vyjádřena kterýmkoli jazykem jiným. Základní směřování moderního umění, zřetel k umělecké výstavbě díla, se však tím nezměnil.

Již v době, kdy umělecké dílo zamítalo obsah, nečinilo to, jak výše naznačeno, proto, aby se oddálo skutečnosti, ale proto, aby svými experimenty nabylo nových prostředků k jejímu zvládnutí. Tuto snahu podrželo moderní umění i nadále: sám surrealismus, leckdy pronásledovaný pod záminkou artismu, je jí naplněn. Jde však právě o to, co skutečnost je a jakým způsobem se jí umění zmocňuje. Skutečnost není jen ten onen předmět, který právě vnímáme nebo jehož jako nástroje právě užíváme: skutečnost je celý svět jevů, jež člověka obklopuje; každá jednotlivost tvoří součást tohoto světa a teprve zařazením do něho nabývá definitivního smyslu i definitivní podoby pro naše vnímání. Každá jednotlivost, jak je zachycena uměním, je pro vnímatele uměleckého díla toliko představitelem onoho velkého a složitého systému, jež nazýváme skutečností. Podle toho, jak umělec pojal jistou jednotlivost, zařazuje si vnímatel, jdoucí v umělcových stopách, svůj poměr i ke všem ostatním jevům. A podle tohoto poměru také vůči skutečnosti jedná: tak např. jednání člověka, jež pod vlivem impresionistického pojetí bude skutečnost vnímat jako plošnou hru barevných odstínů, v níž se rozplývají jednotlivé předměty, bude se patrně brát jinými cestami než jednání toho, kdo s kubismem nazírá každý předmět současně z mnoha stran a ověřuje si tak jeho tělesnost.

Avšak skutečnost právě jako celek a systém se v posledních desetiletích velmi proměnila. Naučili jsme se také počítat s mnohými skutečnostmi, jež samy o sobě nejsou smysly vnímatelné, ale mohutně působí na skutečnost smysly vnímatelnou. Tak např. dnešní jazykověda uvědomuje si jasně, že jazyk není svou podstatou onen přehavý zvukový projev, jež kolem sebe slyšíme a jehož sami k dorozumění s ostatními užíváme, nýbrž že je to smysly nevnímatelný systém zákonů mluvení, existující nehmotně v mysli všech, kdož náleží k jistému jazykovému společenství. Nebýt tohoto nehmotného systému, neměl by zvuk vycházející z lidského hrdla hodnoty dorozumívací (nebo: měl by ji jen v míře zcela nepatrné), poněvadž by scházel prostředkující činitel, jež tomuto zvuku dodává obecně známého smyslu. Měna, činitel zdánlivě jen hmotný, jež v podobě kovových mincí a papírových bankovek prochází našima rukama, je v podstatě také nehmotný systém, a hodnota peněz, jak ukázaly zkušenosti posledních let, je mnohdy značně nezávislá na hmotném podkladu, totiž na množství zlata v trezorech státních bank, a dokonce i na stavu národního majetku: je leckdy řízena zásahy úředních orgánů, které mají na starosti osudy dané měny, dále politickými událostmi v zemi a v okolních státech, míněním, jaké má cizina o státě, jehož peníze přijímá atd.; podléhá tedy činitelům, kteří na hmotném podkladě měny nic nemění.

Avšak i sama hmotná skutečnost přírodní proměňuje se valem před zrakem člověka zásluhou vědeckých výzkumů a technických výbojů. Tak např. příčinnost přírodní, která se dosud jevila bezvýjimečným zákonem, ukazuje se v světle nových výzkumů, aspoň v jistých oblastech jevů, jako zákonitost spojená s nahodilostí, a tedy nepředvídatelností. Technika vytváří nové skutečnosti, rovné přírodním, a přece umělé a dosud ne-

bývalé, např. třířádkový proud. Bezpříkladně rychlým tempem, mnohdy doslova přes noc, vznikají a zanikají důležité skutečnosti společenské, jako státy, společenské vrstvy atd.; skutečnost hmotná i společenská se tedy v poslední době citelně změnila a bez ustání mění před zraky a pod rukama současného lidstva. Sám pojem nadčasové trvalosti vědecké pravdy stal se předmětem intenzivních úvah a sporů ve filosofii. Ukazuje se také čím dále zřetelněji, že člověk při svém jednání musí počítat se zásadní a denně se prohlubující přeměnou skutečnosti. Denně znovu se člověk pocituje cizincem v světě, který jej obklopuje a vůči němuž musí jednat: nejprostší věci minulosti pozbývají samozřejmosti.

Jeden z nejpodstatnějších úkolů umění je vyhledávat cestu ke skutečnosti, ukazovat člověku jednotící hledisko, z kterého lze skutečnost přehlednout a pochopit souvislosti, kterými je protkána. Umění, které nazýváme moderním, ujímá se zejména právě této funkce a z jejího stanoviska chce i má být hodnoceno. Nežádá si působit vyrovnanou a trvalou krásou, nechce vyjadřovat lyrické nastojení svého původce, nesměřuje k plnění úkolů reprezentačních. Obrací se k člověku jako k bytosti chvějící se před záhadou i jako k dobyvateli skutečnosti; nemůže proto působit vyrovnaným klidem a snadnou přístupností: právě svým neklidem, bouřlivostí svého vývoje, stále opěťovaným sondováním skutečnosti překotně se proměňující koná moderní umění svůj úkol nejplatněji.

Zaslouhuje proto, aby v této práci nebylo rušeno nepochopením. Nemůže ovšem očekávat — jako žádné bojovné umění — souhlas všech. Je také zcela přirozené, že vedle něho žijí jiné formy umění, obstarávající jiné funkce, vyhovující jiným potřebám společnosti a jiným nárokům na umění. Vzájemné soužití všech různých útvarů umění je přes všechna napětí, která mezi nimi vznikají, řízeno jistým řádem: vidíme denně, jak ostatní umělecké útvary přejímají, třebaže ve formě mnohdy změněné, výboje umění moderního, a není naopak neznámo, za kolik podnětů vděčí vývoj tohoto umění právě jiným uměleckým útvarům počínaje nejbližšími a konče periférií umění, často přezíranou, jako jsou kramářské písně, malířství lidových rytin a štítů nad krámy atd. Jde však o to, aby i ta část umělců a publika, která klade důraz na jiné úkoly umění, než je sondování samých podzemních labyrintů skutečnosti, byla si vědoma vývojové nutnosti a obecného dosahu snah moderního umění.

Právo lidu, Socialismus a kultura, IV. příl. PL z 5. 6. 1938.

I

NĚKOLIK POZNÁMEK K NOVÉ NEZVALOVĚ SBÍRCE SBOHEM A ŠÁTEČEK

Cestovní zápisník básníkův. Jaký podivný kontrast vzniká, postavíme-li vedle sebe romantické putování Byronova Childa Harolda a tuto procházku moderního básníka po Evropě! Bizarní konfrontaci jevů tak různých neprovádíme my, ale Nezval sám:

— — — — —
— — — — —

*Stařecká moudrosti ty pamatuješ časy
kdy srdce jako mé nebyla vychladlá*

*Tenkrát se chytali vášnivci hvězd a zvonů
Byrone klid jen klid chceš vidět našince?
Čím jsou ty ledy Alp viděné z avionu
čím jsou vám piloti ty bílé mušince?*

Patetické hymny vedle prostých záznamů, dalo by se říci. Dnešní básník nevidí věci, třeba nezvyklé, hranolem zjištěného citu, neboť ví, že

*v tom je všecko
nikdy se netvářit pateticky*

To neznamena, že by se patosu vyhýbal, nebo dokonce vyhledával jeho protiklad, ironii. Patos je pro něho jedna z možností a nemíní nikterak zbavovat se tohoto prostředku — s podmínkou ovšem, že ani on sám, ani čtenář nepodlehne svodům rozechvění do té míry, aby je přijímali za skutečnou životní formu.

— — — — —
— — — — —

*Houpám se na tišinách houpám se na patosu
dobývám na vlně sváteční nebesa*

*A přijde jiný čas a přijdou nové ženy
jiná poezie a tytéž pocely
Já se vám přizpůsobím měnivě mořské pěny
Ať zastihne mě smrt dokud jsem v koupeli!*

Je to ovšem patos zvláštního druhu: upustil od velkých slov a podržel z hymnické poezie toliko vznosnou melodii překřikující vichřici a příboj; rozpor mezi slovním výrazem a melodií působí téměř parodicky:

*Pozdravuji tě Středozevní moře
Když uviděl jsem za jitra tvůj cíp
podobalo ses antarktické flóře
bylos jak pestrý jedovatý hřib
Pozdravuji tě Středozevní moře!*

*Pozdravuji tě modrá muchomůrko
Kdo olízl tou plíseň zeštlá
Tvůj klobouk mírní subtropické horko
ó moře se zmuchlanou košilk
Pozdravuji tě modrá muchomůrko!*

*Pozdravuji tě stoocasý páve
Tvá vlásenka se lstivě kadeří
jako když krásné ženy příliš plavé
si přibarvuji slámu kadeří
Pozdravuji tě stoocasý páve!*

Slova jako „hřib, muchomůrka, plíseň, košile“ nemají domovského práva v hymnické poezii, zato však v běžné denní mluvě, v řeči novin atd. Jazykový výraz i celá báseň nabývají jimi jisté samozřejmosti. Samozřejmost není ovšem nutně synonymem prostoty: může být, jak kdysi poznamenal Nezval sám, rafinovanou složitostí. Nedůvěřujme prostotě básníkově ani tehdy, když vzdálen všeho patosu, píše veršem dětských říkaček:

*Na Montmartru po neděli
najdete to co jste chtěli
Dnes je modrý pondělek
bude špatný výdělek*

*Staré domky na návrší
broukají a trochu vrčí
Basilika Sacré coeur
vstoupí večer do pekel*

*Hospůdky na Place du Tertre
plačtivé jak mladý Werther
vykřikují do světa
jak by byla sobota*

Už rýmy jako „návrší — vrčí“, „Tertre — Werther“ mohou vás varovat podivnou významovou nesounáležitostí rýmujících se slov. Jsou jiné než ctihodná rýmová dvojspreží tradiční poezie, jako „údoly — topoly“ nebo „kořen — vnořen“, kde slova-bliženci jdou po sobě tak nutně a doopravdy prostě jako kýchnutí následuje po šňupci. — A dále: nedůvěřujte prostotě básníka, jehož obrazy jako „moře — muchomůrka“ vykonávají s rafinovanou bezohledností funkci nůžek, přestřihujících tkanivo tradiční imaginace. O obrazech však bude řeč ještě později.

Prozatím je třeba věnovat pohled, byť zběžný, tématu sbírky. Střídají se zde kaleidoskopicky Vídeň, Alpy, Benátky, Milán, Janov, Monaco, Marseille, Nizza, Avignon a několik menších francouzských měst; těžištěm sbírky je však Paříž, stejně jako byla ve skutečnosti cílem procházky. Je již ustálenou tradicí, že do Paříže vstupují a k ní přistupují básníci cizích národů hlubokomyslně, soudíce při pohledu na ni Francii, svůj národ i sebe. Nezval tuto tradici porušil: výběr i uspořádání námětů je u něho odrazem nahodile proměnlivého tempa kroků prochazečových. Není zde ani kladné, ani záporné ohraničení zájmové oblasti. Básník se zastaví stejně a stejně dlouho v Louvru jako na vetešnickém „bleším trhu“ u Clignancourtské brány. Jde, kam jej oči zanesou, vždyť

*Dobrý den básníku
nač stále jenom obtěžovat chodce
Smrti se cestuje těž bez průvodce!*

Jeho pohled je rozmarný a neodvažuje svou podrobnost podle konvenční důležitosti věci; tak jednomu z nejskvělejších míst v středu Paříže, Rond-point des Champs-Élysées, je věnováno toto kratičké čtyřverší:

*Jitro pijme ze tvé misky
azurové vodotrysky
Kam se poděl Tizian?
Vstoupil do Elysia*

Zato kavárna Closerie des lilas má zde celou báseň. Také neupoutávají básníka jen věci trvalé a hodnoty nepomíjející: stačí jako námět i chuť francouzských ryb a ruských rybiček nebo pohled na „První čtvrt měsíce nad Printemps“ (Printemps — známý obchodní dům pařížský):

*Z tohoto zlatého střevíce
se zrodí Venušina noha
Z kterépak bandasky
vykouzlím punčochu a podvazky*

kde výkladní skříň obchodního domu dodává obrazy (střevíc — bandaska — punčocha — podvazky) přetvářející postupně podobu měsíčního srpku.

Je nyní na čase, když sama nahodilá souvislost nás k tomuto bodu dovedla, říci několik slov o Nezvalových obrazech. Počneme drobnou poznámkou teoretickou: od dob Aristotelových se stylistika pokoušela o definování různých druhů podobností mezi věcmi, které jsou uváděny v obrazný vztah; teprve novodobá nauka o významu dospěla ke kacířské větě, že cokoli může se stát obrazem čehokoli bez ohledu na vzájemné shody. Nezvalovy obrazy jsou názornými doklady tohoto tvrzení: hledá-li Nezval obraz pro nějaký jev, je téměř jisté, že sáhne do významové oblasti tomuto jevu tak cizí, že spojení vzdálené do té míry vši konvenční „podobnosti“ se zdá možným jen ve snu. Básník „miluje věci, které k sobě nepatří“. Příkladem může být obraz již jednou citovaný: moře — „modrá muchomůrka“. Je-li toto zcela nečekané spojení již provedeno, napne se rázem mezi oběma věcmi, mořem a jedovatou houbou, pavučina vztahu, do té chvíle neviditelná: sytost barvy, zaoblení, vrásčitost povrchu, nebezpečnost atd. se objeví jako společné vlastnosti. Tyto podobnosti však vznikly teprve dodatečně, když byla naše obraznost infikována imaginací básníkovou; nebyly v našem vědomí předem jako třeba při klasickém srovnání slunečního paprsku se šípem. Také není zde slovo „muchomůrka“ pouhým básnickým pojmenováním věci „moře“, kdežto slovo „šíp“, užití o slunečním paprsku, je skutečně jen slovním výrazem, nahrazujícím pojmenování přímé. Obě věci, moře i muchomůrka, právě proto, že nejsou spjaty žádnou očividnou podobností, podřizují při sblížení svou věcnost. Jsou to dvě skutečnosti postavené vedle sebe, aby se v sobě navzájem obrážely. Jiný příklad obrazu:

*Vlak jede kamsi
Jezerní kytice
Já vzpomínám si
na svého prastrýce*

Vlak, který je zároveň kyticí: či snad nemají kytice a vlak vůbec nic společného? — Jsou míněny jako dvě skutečnosti zcela samostatné? Jistě i to, avšak stojí-li tyto dvě skutečnosti vedle sebe, neubráníme se přesto představě kouře, zprvu štihlého jako svázané stonky, v dalším průběhu šířícího se jakoby v chochol květů. Odkud se vzala tato představa? Odtud, že skutečnost „kytice“ se obrazila ve skutečnosti „vlak“, jako kdyby se ve filmu obrys kouřového chocholu prolнул v siluetu kytice. I neproměnné pozadí, na kterém se prolnutí děje, je zde přítomno: přídavné jméno „jezerní“ předpodstatňuje

se v širou vodní plochu jezera Gardského, na kterou je promítnut kouř-kytice; srv. první sloku citované básně:

*U Descenzana
je Gardské jezero
líbezné zrána
a jak by vonělo*

Skutečnostní ráz Nezvalových obrazů je — dodejme — mnohdy dán odhaleně tím, že ani nemůžeme říci, funguje-li jistý předmět slovem vyjádřený jako pouhý obrazný význam nebo jako hmatatelná „skutečnost“; tak v básni výše uvedené o měsíci a výloze obchodního domu nelze vůbec rozhodnout, jsou-li předměty „střevíc, bandaska, punčochy a podvazky“ jmenovány proto, aby byla popsána výkladní skříň nebo aby znamenaly obrazně „měsíc“. Obojí pojetí je správné, obojí je současně činitelem našeho chápání básně.

Bylo by možné — a snad ani ne nezajímavé — věnovat pozornost složitým hrám, kterých se básník s těmito obrazy-věcmi odvažuje, stavbám přízračným i současně hmotným, které na jejich vzájemných souvislostech buduje, zejména v nejkrásnějším cyklu sbírky Akvárium. Opatrnost radí však nezatěžovat komplikacemi nenáročnou črtu, kterou píšeme. Končím proto posledním citátem, krátkou básní, která několik drobných exotických rybek za stěnou akvária magickou mocí obrazů mění v příšerný a nadlidsky obrovský stín ruky mstitelovy:

*Články prstů hledají vraha
Tato výčitka svědomí
bloudí a na stěny sahá
sahá na spící děti a na domy.*

Panorama roč. XX, č. 5, 1934, str. 70—72.

II

SÉMANTICKÝ ROZBOR BÁSNICKÉHO DÍLA: NEZVALŮV ABSOLUTNÍ HROBAŘ

Přední úkol umění v dnešní době, která naplňuje člověka úzkostí z dravého proudu proměňující se skutečnosti jak hmotné (viz výboje moderní techniky a objevy přírodních věd o podstatě hmoty, kauzalitě atd.), tak sociální, hospodářské a politické, není ani poskytovat příjemné vzrušení, ani podávat vzory vyrovnané krásy, nýbrž orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem blížící se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot. V popředí zájmu o umění a zájmu umělců samých nestojí dnes proto dokonalost detailu a hladké vypracování celku, nýbrž způsob, jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti. Volba uměleckých prostředků i způsob jejich užití jsou v uměleckém díle řízeny jistým metodickým principem, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu, určuje ráz uměleckého díla jako významové výstavby. Tento princip není ovšem neproměnný; ke změnám tu pomalejším, tu rychlejším nutí jej sama proměňující se skutečnost. Přizpůsobivost básnické metody k proměnám skutečnosti zdá se dnes dokonce jedním z hlavních kritérií životní důležitosti básnického díla; přítomnost a charakter této metody mohou však být zjištěny jen sémantickým rozbohem, jenž sám o sobě nečiní si nároků na určování hodnoty, nýbrž klade si za cíl čisté poznání. Proto ani naše přítomná studie, třebaže se zabývá dílem nedávno vyšlým, nechce být kritikou Nezvalovy knihy. Vyplyne-li z rozboru, jenž v ní bude podniknut,

i jistý důsledek pro hodnotu zkoumaného díla, bude se tento důsledek týkat celkové básnické metody, nikoli větší nebo menší dokonalosti jejího naplnění jednotlivými básněmi a verši.

Zjišťování základního významotvorného principu v básnickém díle nemá také za přímý cíl vystihnout jedinečnost rozbíraného díla, zejména jde-li o básníka s bohatou uměleckou minulostí. Je přirozené, že přesuny, kterými tento princip prochází od díla k dílu, jsou mnohdy velmi povolvné a stěží zachytitelné. Také je pravidlem, že tvárné prostředky samy se méně vyměňují než způsoby jejich využití v celkové struktuře díla. V případě Absolutního hrobaře bylo by zejména nesnadné určit přesnou hranici mezi ním a dvěma předchozími sbírkami básní, vzniklými také již v období, které sám básník označuje jako surrealistické. Zato však všechny tyto tři knihy jsou spjaty jistými společnými rysy, jež se v této třetí, dosud poslední z nich, zdají dosti vyostřeny, aby mohly lákat k vědeckému rozboru.

Počneme jej tím, že se pokusíme naznačit — třebaže jen letmo a přibližně — rozdíl sémantického zaměření Nezvala surrealisty od sémantického principu předchozího poetismu. V poetistickém období tvorby zajímal Nezvala především nepřetržitý sled významů, proměnlivé aspekty jejich nepřetržitého řetězce, prolínání jednoho významu v druhý, vzbuzující dojem zázračných metamorfóz; zřetel byl přitom obrácen k souvislosti, ke vzájemným vztahům, jež významy k sobě navzájem poutají. Významy nesoucí se navzájem jsou tím odlehčovány o bezprostřední vztah ke skutečnosti, kterou každý z nich míní, a tato lehkost se zdůrazňuje: občas dává Nezval poetista rozplynout se některému významu a dosahuje tím iluzivního zmizení i samé věci slovem míněné: „Palouk odtančil do krásy“ a „Hřebci šli podél kostela až k branám hřbitova, ale jakmile přestoupili práh, nadešla noc, s níž splynuli, nevíme kam, jen labuť svítila, ale pak vyšel měsíc, s nímž splynula, nevíme jak, jen když lidé usnali, bylo slyšeti zpěv, ale nevíme čím.“ Věta v období poetistickém směřuje — ať ve volném, ať v metrickém verši — k plynulé souřadnosti, při které se jednotlivé větné celky bez napětí spolu stýkají a v sebe přecházejí. Ani vnitřní syntaktická stavba jednotlivé věty není složitá: „Když je mi nejšťastněji, mluvím prostě“ (Skleněný havelok, str. 137); větné členy se nekupí, nezdržují plynoucí proud významů.

V Absolutním hrobaři nacházíme pojednou, právě v cyklu nazvaném titulem celé sbírky, sklon ke zcela opačnému druhu větné stavby: vyskytují se zde jednak souvětí bohatě spojkami protkaná, jednak věty, jejichž syntaktický rámec je přeplněn rozvíjejícími větnými členy (přívlastky, příslovečnými určeními). Příklad složitého souvětí:

*Absolutní hrobař
Stár takřka jak tento rulový kraj
Z jehož jeslí pije přivázaný osel
Zbytky věřejší bouře
Vztyčuje hlavu s vlasy připáleného řízku
A houby jež prorostla klobouk
Aby ji znovu svěsil nad motykou velikého uštknutí
Podepřenou o nahnilou podlahu se stopami po roztrženém slamníku*

Mýlili bychom se však, kdybychom za cíl této proměny pokládali zpevnění soudržnosti větné stavby. Účel je spíše opačný, neboť sepětí, sotva naznačené, se ihned drolí, někdy nepřehledností věty, jindy dokonce zřetelným výšinem:

*Před tváří absolutního hrobaře podobnou zdálky pomačkanému klobouku
A zblízka mraveništi
Jsou vesničané v hnůj proměněnými šerpou přepásanými snopy
Takže hostinská s boky nadívaných kachen*

*Není doma
Neboť absolutní hrobař je velická budoucnost*

Kdyby zde místo spojek „takže“ a „neboť“ bylo prosté asyndetické spojení, nemohla by souvislost vět souvětí být již méně soudržná: spojky předstírají tu toliko svou obvyklou funkci svorníků větné architektury, a věty, ze kterých se citované souvětí skládá, jsou ve skutečnosti ve vzájemných významových vztazích velmi neurčitých.

Vnitřní výstavba věty bývá — jak již řečeno — retardována v svém časovém průběhu a významovém rozvoji nadměrným hromaděním a rozvíjením jednotlivých větných členů:

<i>Na troskách</i>	<i>Jež dopadá na střechy</i>
<i>Rzí potažených obručí</i>	<i>Odkud mu mává na pozdrav</i>
<i>Bicyklů</i>	<i>Křídly</i>
<i>A podkov</i>	<i>Osamělý čáp</i>
<i>Jež tvoří</i>	<i>A sloup jisker</i>
<i>Komunardy opuštěnou</i>	<i>Grandiózní rozkročený muž</i>
<i>V slepičí smetišti proměněnou</i>	<i>Ošlehaný střelným prachem</i>
<i>Barikádu</i>	<i>A s výhni na čele</i>
<i>Na konci</i>	<i>Vymršťuje do výše pěst</i>
<i>Netřeskem porostlého kouta</i>	<i>Zatímco jeho rozevlátá kštica</i>
<i>Buše</i>	<i>Znázorňuje dohasínající požár</i>
<i>Obrovským kladivem</i>	

Celý tento úryvek o 23 verších skládá se ze dvou částí, rozlohou zcela nesouměrných: první z nich zabírá 21 veršů, druhá pouhé 2. Obsahem první části je prostý fakt, že v koutě porostlém netřeskem buší rozkročený muž kladivem; rozšíření její pochází z hromadění větných členů, zejména příslovečných určení a přívlastků mnohdy rozvitých, které stále oddalují příchod hlavních složek věty, podmětu a určitého slovesa; určité sloveso dostavuje se teprve jako jedno z posledních slov (třetí od konce), působící jako skutečné rozuzlení.

Odkud tato složitost a jaký je její účel, napovídá i stavba volného verše, kterým je úryvek právě citovaný psán. Z předešlých sbírek Nezvalových je čtenář zvyklý na volný verš kryjící se rozlohou nejčastěji s celou větou, nebo aspoň s delším větným úsekem značné významové samostatnosti, ukončovaný intonační kadencí původu syntaktického, jež nabývá sekundární funkce rytmické:

*prostě vypravovat jak zapomenuté umění
tím mocněji mne oslní zahrada uprostřed věty
anebo latrína nezáleží na tom
již nerozeznávám jevy podle půvabu nebo ošklivosti
kterou jste jim přičkli
a co je tragické nepotřebuji se uchýlovat k provokaci
mluvit klidně širokým gestem hrudníku
aniž je potřeba abys příliš křičel*

(Skleněný havelok, Antilyrika)

Naproti tomu verš výše citovaného úryvku z poslední sbírky nesnaží se nikterak pojmut celou větou a sevřít ji obručí rytmického celku; sleduje naopak ve všech podrobnostech kontury jejího syntaktického členění, drobí ji na mnoho úseků, přispívá ke zpomalení jejího tempa (kdežto předešlá forma spíše tempo věty urychlovala). Věta vychází z tohoto rytmického útvaru rozčleněna v malé významové úseky, z nichž každý je rytmickým i významovým osamostatněním izolován od svého okolí; nepřetržitě plynulá řada významová, s jakou pracoval poetismus, je tu přetřehována souběžným zásahem dvojího činitele: větné výstavby i rytmu.

Tato nepřehlednost významové souvislosti nutí čtenáře, aby každý významový úsek zvlášť uváděl v osobitý a na kontextu nezávislý vztah ke skutečnosti, kterou znamená, a významová samostatnost jednotlivých drobných úseků vede k stále opěťovaným vychýlkám z tematického půdorysu. Náznorný příklad poskytuje báseň Absolutní hrobař (nebo také báseň Španělská moucha), kde se líčení každého detailu tělesného zjevu stává samo o sobě drobným, na okolní souvislosti nezávislým tematickým uzlem; tak např. obuv hrobařova je vylíčena takto:

*Tyto zborčené pantofle mají tvar
Dvou skrčených milenců
Ve chvíli kdy se k sobě doplazili
Dvěma podzemními otvory dobře zmrzlého terénu
Jež se snaží udržet ve výši
Křečovitě napnutými svaly dosud nezborčené páteře
Anebo také tvar dvou pastí
Nalícených na myši
V koutě zvlášť vyschlé hrobky
Ne-li
Tvar dvou zemitých slov
Páchnoucích
Jako rukavice po exhumaci*

Každé ze tří přirovnání zde daných (pantofle jako milenci — pastí — slova) žije samostatným životem, již bez přímého vztahu k věci, kterou má objasnit; tak zejména první nespokojuje se tím, že vyjadřuje tvar pantoflí podobou se skrčenými lidskými těly, nýbrž specifikuje celou situaci, o čí těla jde, jak se do této polohy dostala atd. Tyto volně asociované podrobnosti jsou ovšem ve shodě s celkovým významovým ovzduším básně (hrbitov a vše, co s ním souvisí) a tak vzniká dojem tematické linie sice sjednocené významovým ovzduším ji obklopujícím, ale klikatě a výběžkovitě, která se proplétá pobočními průlinami, přizpůsobující se poddajně obrysům všech významů, které se jí postupně a nahodile stavějí v cestu. Linie tato neusměrňuje významy, ale je jimi usměrňována, významy samy pak mají možnost odhalit celou svou potenciální mnohotvárnost, neboť při neustálenosti tematické linie není v dané chvíli nikdy jisto, která z významových asociací, jež takový význam připouští, bude v nejbližším okamžiku aktualizována vztahem k významu nejbližší následujícímu. Takový je obecný ráz slohové tendence v nové Nezvalově knize; pokusíme se nyní vypočísti některé ze speciálních prostředků, kterými tato tendence dochází uplatnění.

*Ženci
Ploužt se na kolenou po poli
Kterého ubývá
Hladově žvýkají svůj krajíc
Už si jej ani nesolí
Zmítají se jako utopenci*

Je zde líčena činnost, kterou dobře známe ze životní zkušenosti: žetí kosou a pomalé postupování ženců při něm. Zde však se praví, že se ženci plouží po kolenou po poli a zmítají sebou. Jaký je rozdíl mezi běžnou interpretací žencovy činnosti a básníkovým popisem? Ten, že se obvyklé vnímání žnoucích ženců nespokojuje pouhými smyslovými daty, nýbrž doplňuje je se zřetelem k celé situaci jakožto významové souvislosti. I když přes vrcholy stébel ještě neskosených vidíme žence jen po kolena, víme, že při své práci stojí a že dolejší část nohou je nám toliko skryta; víme také, i když nepostřehujeme právě kosu, že pohyby žencových rukou mají účel nám známý. Místo toho však

předvádí nám básník toliko bezprostřední postřeh, ba dokonce naznačuje — tím, že mluví o ploužení na kolenou — situaci jinou, naznačenou sice jen nejasně, ale odlišnou od té, kterou podle titulu básně očekáváme. Víme dále, že neubývá pole, nýbrž obilí na něm; básník však nahrazuje význam „obilí“ metonymicky významem „pole“; i zde abstrahuje od toho, co podle zkušenosti očekáváme, a odvádí tak naši pozornost od předpokládané významové souvislosti. Výsledek tohoto postupu je významové osamostatnění jednotlivých složek situace; vzniká tak dojem, jako bychom místo slov a jejich významů měli před sebou samy jednotlivé věci jimi označené, nedotčené dosud významovou interpretací, takže si nejsme jisti jejich vzájemnými vztahy. Výsledný dojem je znepokojivě tajemná neurčitost.

Odmýšlení situace obráží se i ve *vztazích prostorových*: prostorové zařazení, které je právě základní jednotící osnovou každé reální situace, stává se v Absolutním hrobaři předmětem a prostředkem suverénní hry: koňské hlavy rysující se na večerním nebi jsou vyličené jako „krásné hlavy přilepené na obzoru“, tedy prostorově s obzorem splyvající; východ večernice nad obzor jeví se básníku takto:

*Večernice na nízké skále
Se chystá že vyjde
Kolem ní krouží pták*

Jsou zde na základě optického dojmu prostorově sblíženy tři jevy, které ve skutečnosti jsou navzájem vzdálené — skála — večernice — pták. Kovář v básni téhož jména buší „obrovským kladivem, jež dopadá na střechy“ (optické promítnutí zdvižené paže kovářovy na pozadí). To vše znamená významovou převahu věci nad prostorem: při obvyklém pojmání reální situace jeví se nám prostor, jenž věci obsahuje a sjednocuje, jako prius; zde však je zbaven své jednotnosti a převahy nad věcmi, jež vybaveny z jeho pout, předstírají libovolné vzájemné vztahy.

Jiný důležitý důsledek a zároveň prostředek osamostatňování jednotlivých významů je *realizace básnických obrazů*. Je s dostatek známo z moderní básnické teorie i praxe, že básnický obraz je včleněn do kontextu ještě úže než slova jiná, neboť vlivem okolní souvislosti „možno donutit kterékoli slovo, aby znamenalo to, co není obsaženo v jeho potenciálním významu, jinými slovy, možno tak změnit základní význam slova“ (B. Tomaševskij, *Těorijska literatury*, 3. vyd., 1927, 29). Jde-li však o osamostatnění jednotlivých významů, jaké jsme zjistili u Nezvala, je nutno uvolnit i soudržnost kontextu. Pro básnické obrazy (tropy) znamená tu nutně realizaci, tj. takové zacházení s významem obrazným, jako by byl na kontextu nezávislý, a tedy základní, příslušející danému slovu bez ohledu na souvislost, v které je slova právě užito. Dochází tak k nejistotě při významové interpretaci kontextu: čtenář musí se dohadovat, kterého ze slov je užito za pojmenování přímé, kterého za nepřímé (obrazné). Příklad:

*V skleníku
Na jehož průsvitných taškách
Se třpytí
Svaté obrázky
Položené tam
Na počest karafiátů
Zouvá si
Atletický zahradník
Své vysoké boty
A ohřívá
Svá zkrhlá chodidla
Nad ohnivými jazyky
Které tryskají ze země*

*A působí
Že tento muž
Ztrhané tváře
Pokryté
Hustým černým vousem
Má oči
Zalité krví
Ve chvíli
Kdy zabodává do země
Dlouhý
Ostrý
Nůž*

Významová výstavba básně o zahradníku (citované zde celé) je vybudována na několika obrazech doslovně pojímaných: svaté obrázky na sklech skleníku třeba chápat jako odrazy slunce v jednotlivých tabulkách skla, ohnivé jazyky tryskající ze země jsou květy. Ve světle těchto realizovaných obrazů, zejména druhého z nich, nabývá nezvyklého a tajemného smyslu celá situace. Dokud pojmáme „plameny“ ve významu vlastním, zdá se nám zahradníkovy počínání ve skleníku tajemným obřadem, jehož účel je nepochopitelný. Jakmile si však uvědomíme, že „ohnivé jazyky“ jsou květy, prosvítne skutečný smysl dění: zahradník si zouvá boty ne proto, aby se zahřál, ale před prací, oči se mu zalévají krví ne z krvežíznivosti nebo jiného vzrušení (jak mezi řádky naznačuje kontext), ale protože se shýbá; dlouhý ostrý nůž, jež zabodává do země, je rýč, kterým zemí kypří. Tyto obvyklé souvislosti a významy jsou však v básni záměrně zastřeny: z denního pracovního úkonu zahradníkovy stává se mýtus. I opravdové náboženské mýty jsou stavěny podobným způsobem; také v nich se realizují básnické obrazy (např. slunec-drak) a každodenním dějům, jako jsou východ a západ slunce, dostává se tím nového smyslu, za kterým smysl původní jen skrytě prosvítá. Mýtotvorný proces dostupuje u Nezvala skutečné monumentality v básni Dojení, která — rovněž pomocí realizovaných obrazů — činí z prostého selského denního úkonu apokalyptickou vizi.

Existuje však ještě jiný významový filtr, pomocí kterého se jednotnost situace rozkládá při přelomu do prostředí poezie Nezvalovy. Je to *synekdocha*, část místo celku, ovšem opět synekdocha realizovaná, a tím nepodobná příkladům ze školních učebnic, v nichž se jeví zároveň s metonymií jako pouhé dosazení jiného slova za pojmenování vlastní, zřetelně v pozadí pocitované („střecha“, „práh“ místo „dům“). U Nezvala se synekdochičnost pojmenování projevuje tím, že část předmětu (popřípadě část těla živé bytosti) je pojata jako samostatný celek, izolovaný prostorově i významově, schopný být sám o sobě objektem i subjektem jednání. Hlava „pluje pokojem jako chumáč vlasů, zmítaný bouří, ... jenž odkládá na neurčito minutu, která jej zkrátí hřebenem“. O selském voze jedoucím po ulici praví se, že „cyklista předjíždí dva páry hrabic složených na žebříňáku“. Oba tyto příklady jsou z nejjednodušších, neboť je v nich čtenáři jasně dán netoliko synekdochičský ráz pojmenování, ale i celek jím zastoupený: v prvním případě je výslovně pojmenována hlava, která je vlastníkem „chumáče vlasů plujícího pokojem“; v druhém je sice nejdříve řeč o hrabicích, které jsou synekdochou za jedoucí vůz, ale ihned nato je pojmenován plným jménem i vůz sám. Najdeme však i mnohé případy, právě nejzajímavější, kdy synekdocha je dána bez jakéhokoli upozornění na svůj částečný ráz a čtenáři je ponecháno, aby synekdochičnost zjistil sám:

Ve stáji

*Visí
Dýchajícímu krápníku podobný
Útvar
O pěti výčnělcích*

Pojmenování toto znamená vemeno krávy; je především perifrastické, neboť popisuje tvar věci, vyhýbajíc se touto oklikou jejímu jménu. Je však zároveň i synekdochičké, neboť vyjadřuje část těla zvířete bez jakékoli narážky na celek, jaká by např. byla obsažena ve vlastním pojmenování „vemeno“; synekdochičnost je ještě posílena tím, že „útvar o pěti výčnělcích“ je většinou souvislostí uveden v bezprostřední vztah k celkovému prostoru, stáji, aniž se děje zmínka o zvířeti. Vzniká tak nejistota o situaci, která v další souvislosti básně umožňuje hru se smyslem počínání a zjevu dojičky.

Synekdocha je jeden z nezákladnějších sémantických prostředků uplatňujících se v knize Absolutní hrobař. Do jisté míry jsou veškerá pojmenování, která se zde vyskytují, synekdochičká, neboť již samo vytržení předmětu z významové souvislosti situace a ze závislosti na ní znamená vydělení části z celku. Situace tak atomizované, jak je nacházíme

v básních Absolutního hrobaře, umožňují, aby se ruka nebo noha jevíly samostatnými činiteli bez ohledu na osobu, které náležejí, a aby nástroj lidské práce mohl sám o sobě zaujmout roli nepřítomného lidského činitele. A tak se k synekdoše pojí jiný důležitý tropus hojný v Absolutním hrobaři, totiž *personifikace*, ovšem opět ne personifikace známá z učebnic poetiky, jež „zosobňuje“ věci neživé, nýbrž síla, neurčitá sice, ale mohutná, jež posiluje dojem spontánnosti dění, kladouc důraz na účast jednajícího subjektu. Dění vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie; na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výše jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou v svém průběhu předvídatelná (např. denní úkony při vstávání, jídle, ukládání se ke spánku i mnohé úkony profesionální); do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, pokaždé jiná. Úkol personifikace je umocňovat prvé dva stupně dění na třetí. Není přitom nutné, aby věci byly v pravém slova smyslu „zosobňovány“, jako tomu bývá např. v bajce: to je jen zvláštní případ personifikace. Stačí, objeví-li se věci, které jsou ve skutečnosti pasívními objekty dění, jako aktivní subjekty, i když přitom podržují obvyklou tvářnost a obvyklý způsob projevu; personifikace toho druhu má dokonce navíc odstín tajemnosti až děsivé. Personifikace takto široce pojatá netýká se toliko dějů přírodních, jejichž herci jsou věci, nýbrž i oněch konání, ať lidských, ať zvířecích, u nichž je volná iniciativa jednajícího subjektu omezena; i ta mohou „personifikačním“ postupem nabýt v očích čtenářových nepředvídatelnosti: dva příklady byly vlastně podány již výše citátem ze Ženců a z básně o zahradníkovi; nejnázornější příklady jsou ovšem básně Dojení a Fetišista, které však jsou příliš rozsáhlé, aby mohly být citovány. V prvé z nich, jak již poznamenáno, je jako volné jednání vyličen mechanický úkon dojičky krav, v druhé práce ševceva.

Personifikace, i nejradiálněji, převádějící děj čistě mechanický ve zdánlivé jednání, může být dosaženo prostředky velmi jednoduchými:

*Za větru
Cinkají
V plechem pobitých vratech
Na něž útočí písek
Dlouhé
Na železných kruzích zavěšené
Zapomenuté klíče*

Cinkání klíčů na kroužcích je mechanický děj, způsobený vanutím větru. Avšak klíč je nástroj lidského jednání a pouhá jeho přítomnost, zejména ve spojení s dveřmi, připomíná člověka, který snad právě odešel, zapomenuv klíč v otvoru: možná že se ještě vrátí, aby otevření dveří dokončil; prozatím přejímá jeho místo vítr, který cinká klíčem, či spíše kroužkem, na němž je klíč zavěšen. A tak se cinkot kroužku stává součástí jakéhosi tušeného lidského jednání, které se zde před chvílí odehrávalo, teď pokračuje kdesi za scénou a za chvíli se možná na scénou vrátí. Toto tušení působí, že i mechanický děj zahrávání větru kroužkem klíče připadá nám jako spontánní jednání neživé věci.

Jindy bývá postup personifikační složitější, tak např. v básni Cívka:

*Cívka na šicím stroji
Znepokojuje kout
S pavoukem jenž se bojí
Že by ho mohla rozšlápnout*

*Noha na šlapátku
Pohánějící vertikální kolečko*

*Jež posouvá látku
Zatímco městečko*

*V okně potaženém
Vyrudlým sametem
Nad kolenem
S hravým kotětem*

*Rozplétá cívku
Přilepenou na kůl zahrádky
A oslepuje dívku
Jež hledí na bílé obrátky*

*Takže zívá
Protahujíc skrčený klín*

*A naplňuje ústa v nichž se stmívá
Stínem pavučin*

*Ta chůze na jednom místě
Strašně ji ulouká
Zívne-li znovu jistě
Polkne pavouka*

Dění vychází zde postupně od subjektů: cívka, pavouk, noha, kolečko, městečko, dívka. Cívka „znepokojuje kout“ svým pohybem, pavouk se bojí, noha pohání kolečko, kolečko posouvá látku, městečko rozplétá cívku, dívka zívá. Ze všech těchto subjektů jediný opravdu spontánně jednající je dívka; vedle ní ovšem jedná do jisté míry i pavouk, ale jen jako subjekt vedlejší, závislý na konání subjektu hlavního: bojí se, že by ho noha (dívky) mohla rozšlápnout. Je příznačné, že jediný iniciativně jednající subjekt, dívka, vystupuje až téměř na konci básně, poslední ze všech, jako rozuzlení; situace je až do té chvíle udržována v záměrné nejasnosti a čtenář je v pochybách, kdo vlastně jedná. Jednání dívčino je téměř v celé básni přičítáno jednak okolním předmětům, jednak částem dívčina těla; zajímavá je věta „městečko rozplétá cívku“, kde městečko, ve skutečnosti nijak na jednání nezúčastněné, je k němu uvedeno ve vztah optickým promítnutím šicího stroje, umístěného u okna, na kulisu městečka za oknem.

V básni Lampa je hra stínů na schodišti vily pojata jako rej bytostí; jsou to však stíny vhrané lampou ve chvíli, kdy se rozhořuje: jakmile se světlo vyčistí, zmizí stíny. Celá scéna se tedy patrně udála okamžik po odchodu toho, kdo lampu rozžehl, avšak o tomto vlastním činiteli se neděje v básni zmínka: je to hra s „nepřítomným činitelem“, zastoupeným věcmi. Shledali jsme ji již jednou, v básni o klíčích; zde, v básni o lampě, projevuje se však výrazněji, poněvadž odchod činitele ze scény je povahou děje časově fixován na krátký časový zlomek před počátkem vyličeného dění. Ještě výrazněji se hra s „nepřítomným činitelem“ projevuje v jiných básních Absolutního hrobaře, zejména v několika číslech cyklu Větrný mlýn; tak např. báseň Na dvoře ukazuje krajinu úplně pustou, zbavenou přítomnosti jakéhokoli viditelného člověka, přesto však plnou ruchu: pes cení zuby na techoře, řeky proudí, slepice „si hledí svých malicherných potřeb“, divoké husy „vpadly do dědin“, v údolí se rozehraje mlýnek (a „strašidelná mouka teče do pytlů“), ve mlýnici je zaklet vítr, kdosi zpívá, ale lidé zmizeli a jen nedopitý litr piva stojí na schodech. V tomto řetězci tichých všedních dění hez člověka zdá se povýšena na jednání i okolnost, že „větrný mlýn na konci odpoledne vrhá stín“, že „tráva čeká, kdo ji pošlape“ a že „na polích se třpytí výkaly“. Máme před sebou pravděsní scénu klidného odpoledne na vesnici, kdy lidé jsou za prací nebo kdesi v koutech odpočívají, ale četné symptomy svědčí o jejich vlivu a neviditelné přítomnosti; současně je to však i tajemná scéna z pohádky, jejíž hrdina přichází do krajiny kdysi náhle opuštěné obyvateli, nebo také výjev z dobrodružného románu, jehož osoba vchází do vesnice vylidněné neznámou katastrofou, jež nesetřela stopy života a působení obyvatel. Všechny tři výklady jsou stejně platné: všední realita byla tu kouzlem významových přesunů předpodstatněna v tajemství a zároveň prastarý literární motiv obnovuje se v obnovené podobě.¹

Velmi výraznou a zvláštní obměnu hry s nepřítomným subjektem ukazuje báseň Rukavice:

*Nad knihou jež má tisíc stran
Svítil svíce
Vždy za zvoků hran
Visí nad tou knihou rukavice*

*Nikdo neví
Kde se tu vzaly
Proč zní sborové zpěvy
Komu odzpívali*

¹ Srv. ze současného básnictví též aplikaci motivu „nepřítomného činitele“ v povídce K. Čapka Šlépěj z Božích muk.

*Ta kniha jež má tisíc stran
Obrací sama své listy
Vždy za zvuku hran
Je zkropena slzami místy*

*Její ohnuté růžky
Ohýbají se samy víc a víc
A do knihy padají mušky
Z tajemných rukavic*

*Ten kožený fantastický pár
S prsty jež o sebe tlukou
Má tvar
Dvou sepjatých rukou*

*Z jejich namodralých cev
Zatímco je slyšet štkaní
Prosvítá krev
A prýští z dlaní*

Je zde řada jednání: sborový zpěv, zvonění hran, obracení listů v mohutné knize, jež je spojeno s pozvolným opotřebováním, zkrápění knihy slzami, štkaní. Jde zřejmě o prostředí kostelní, a kniha je tedy misál na oltáři nebo kancionál na kůru. Činitelé všech jednání, zejména i činitel hlavního z nich, listování v knize, zůstávají za scénou. Vzniká ovšem zdání tajemného akčního vztahu mezi rukavicemi a knihou, avšak jen proto, že rukavice, jako oděv, jsou metonymická připomínka rukou, které si je navlékají. Ruce samy dány nejsou, toliko sugerovány tvarem rukavic, a vynořují se jako krvácející přízrak, přítomný reálnými vlastnostmi, nikoli však bytostně. Je zde vlastně nadhozen velmi složitý noetický problém: jak nevzpomenout starých církevních sporů o to, je-li substance oddělitelná od vlastností, sporů to, které stály mnoho krve, přestože jejich podstata byla toliko noetická nebo — přesněji vyjádřeno — semiologická. Podobně jako se podle učení o transsubstanciaci spojují ve chvíli přepodstatnění vlastnosti chleba a vína se substancemi těla a krve, vyměňuje v Nezvalově básni pojednou věc „rukavice“ — neměnic přitom podstatu — své vlastnosti smysly vnímatelné za vlastnosti rukou, bytostně nepřítomných. Při kostelním zabarvení celé básně je ovšem možno v krvácení přízračných rukou hledat vzpomínku na probodené dlaně Kristovy, spatřené na krucifixu, avšak ani tímto výkladem není popřena účast vztahu mezi vlastnostmi a substancí při hře s „nepřítomným činitelem“.

Významová složitost Nezvalova pracovního postupu působí, že se mnohé z jeho básní blíží hádankám a jejich výtvarné období, skrývačkám. Ráz hádanek mají zejména mnohá čísla cyklu Bizarní městečko. Hádanka má již odedávna domovské místo v poezii, tak např. v české literatuře zjistili jsme ji u M. Z. Poláka (viz čl. Poláková Vznešenost přírody, 157 n.), kde vyvěrá ze záliby ve vyjádření opisném; setkáváme se s ní dále u symbolistů (srv. Březinovu báseň Zem?), kde vyplývá z neurčitosti tématu ústředního, oslabeného rozvíjením obrazů básnických v témata podružná. U Nezvala umožňují ji realizované metafory, metonymie a synekdochy, předstírající jiné vztahy mezi jednotlivými složkami situace, než jakými jsou ve skutečnosti spjaty. Ráz hádanek mají proto již některé z básní výše citovaných, např. báseň o zahradníku a Cívka; rozluštění je v nich však buď podáno básníkem samým (Cívka), nebo uloženo nehluboko pod povrchem (báseň o zahradníku). Avšak významový postup bývá ještě složitější a rozluštění nenasnadnější, někdy zcela nemožné. Uvedeme několik příkladů:

*Kadeřnice
S vysokými účesy
Sedí
Na náměstí
V plechových vanách
A drží si na rtech
Své jemné
Růžovými nehty zakončené ukazováčky*

Jak pochopit empiricky nemožné významové seskupení: kadeřnice — vana — náměstí? Nemožnost je však jen zdánlivá: k tomu, aby toto významové seskupení nabylo pravdě-

podobnosti, stačí nepatrný přesun reálného dosahu jednotlivých pojmenování: kadeřnice ve vaně jsou toliko zobrazeny na plakátech visících na skutečném náměstí. Výtvarné zobrazení bylo tedy básníkem postaveno naroveň hmotné realitě, která je jím míněna, a věcný vztah slov, kterými je popsáno, převeden tím do stejné úrovně jako věcný vztah bezprostředního pojmenování „náměstí“. Vzniká tak sémantický klam, jenž si žádá odstranění rozluštěním.

Méně jednoduché je luštění tehdy, vznikla-li hádanka vzájemným prolutím dvoji skutečnosti v jediném obrazném pojmenování:

*Rytíř
V azbestovém brnění
Skloněn
Nad nízký dubový špalek
Štípá dříví
A hází je
Do studny
Ze které stoupá
Čpavý
Krátkými plamínky zbarvený
Namodralý dým*

Rytíř v azbestovém brnění je, jak naznačuje adjektivum, patrně hasič; tomu nasvědčuje i zmínka o plamenech a dýmu; je však současně i kýmsi, kdo štípe dříví a hází je do otvoru studny-ohniště, tedy topičem. Hádanka je dvojsmyslná a její rozluštění zní buď „hasič“, buď „topič“; splynutí těchto dvou protikladných skutečností umožnila snad sekerka, kterou je hasič vyzbrojen.

Existují i básně-hádky vzniklé takovým způsobem, že jistý básnický obraz, daný teprve na konci básně, zabarví významově její předchozí kontext, dříve než se sám v textu objeví; tak v č. 39 Bizarního městečka nacházíme báseň o mlýně, jehož mlýníci se prochází benátský dóže, jenž hledá v moučnicích své bílé spodky. Z překvapení touto výjimečnou situací nevzpamatujeme se dříve než na konci básně, kde se dovíme o posteli stojící v mlýně, „jež má tvar gondoly“. Vysvitne pak, že toto přirovnání, dřív než bylo vysloveno, bylo již skryté přítomno a vytvořilo asociací přízrak dóžete, jehož bílé spodky nejsou nic jiného než metafora pro mouku vyplňující moučnice; i potom však zůstanou v básni některé detaily nejasné, zejména její začátek, kde se mluví o černém kapesníku plujícím po růžové strouze. Jde snad o asociaci barev černé, růžové a bílé, asociaci, jež má za východisko bílou barvu mouky a je realizována věcmi „kapesník“ a „narůžovělé mléko“? Text básně zní:

*Ve mlýně
Jehož strouha
Je naplněna
Lehce narůžovělým mlékem
Po kterém pluje
Černý kapesník
Chodí benátské dóže
S petrolejovou lampou
Od moučnice k moučnici
A hledá
Své bílé
Hedvábné spodky*

*Zatímco hezká mlynářka
Ukolébaná hukotem mlýna
Mechanicky láme
Zuby hřebene
Zabodnutého
Do kadeřavé paruky
Na nočním stolku
Vedle široké postele
Jež má tvar gondoly
Připravené
Odplouti
Tunelem černé podzemní řeky*

Jsou konečně mezi básnickými hádankami Nezvalovými i mnohé nerozluštitelné, jejichž výklad by mohl být podán jen s pomocí básníka, tedy činitele, stojícího zcela

stejně jako čtenář vně díla již hotového; je dokonce možné, že o mnohých z nich, vzešlých z podvědomého procesu asociačního, by sám básník byl v nejistotě. Také na tom nezáleží; básnické hádanky nejsou kladeny proto, aby byly uhodnuty, ale aby básnicky působily právě svou záhadností; asociační proces, jež báseň-hádanka navodí v mysli čtenářově, může u čtenáře vést k jiným výsledkům, než jaké subjektivně předpokládal básník, a výsledky tyto mohou také být u různých vykladačů různé. Jestliže jsme se přesto o několik takových řešení pokusili, stalo se to jen za účelem čistě teoretickým, aby byla objasněna významová metoda, kterou jsou tyto a jim podobné básně stavěny.

Je nyní třeba věnovat pozornost ještě několika dalším básním z cyklu Bizarní městečko, rovněž rázu hádankového, za tím účelem, abychom si na nich uvědomili podíl malířství na básnické metodě Nezvalova surrealismu. Z minulosti poezie je s dostatek známo, že básnictví navazuje během svého vývoje vztahy k uměním jiným, berouc si postupně za vzor to nebo ono umění, jehož specifických účinnů se pak snaží dosáhnout svými vlastními metodami nebo jehož metody naopak přejímá, aby jimi na svém materiálu dosáhlo účinnů jiných. Ba lze říci, že takový stav je normální: občasné volání po „čistotě“, tj. nezávislosti básnictví na uměních jiných, ozývá se zpravidla jen v přechodném období mezi odklonem od umění jednoho a příklonem, ať zdůrazněným, ať latentním, k jinému. Není ani jinak možno, neboť všechna umění se vyvíjejí do značné míry společně jako celistvá oblast kulturních jevů se společnou specifickou diferencí, odlišující umění vůbec od kulturních jevů ostatních; jednomu z umění připadá vždy úkol dominanty, který vykonává, provozuje nadvládu nad uměními ostatními, nebo se aspoň o ni naléhavě ucházející; toto dominující umění má v daném období vliv na vývoj a metody umění ostatních. V době současné nejsilnější vztah pojí umění výtvarná, z nich zejména malířství s básnictvím; básnictví vstoupilo do tohoto vztahu opustivši těsné spojení s hudbou, v němž bylo za symbolismu stranou převážně přijímající; navazující brzy nato styk s malířstvím, činí si nároky na to, být stranou převážně ovlivňující. Projevují se dokonce snahy ztotožnit „básnivost“ s uměleckou inspirací vůbec. U nás již poetismus „definoval malířství jako svobodnou, od modelu neodvislou hru barev a tvaru, slovem: jako barevnou báseň. Termín „báseň“ neznamená pro poetismus jen veršovou skladbu, tedy jen poezii v slovesném vidu. Poezie, ars maior, umění devíti Múz, poezie pro všechny smysly, je tím, co znamenalo slovo „poiesis“ Řeků: svrchovaná svobodná tvorba. Poezie, to nejsou jen verše a básně v próze, poezíí je i moderní divadlo, cirkus, film, obraz i hudba. Nejen to, poezie je kvalita jistých věcí a funkcí, která existuje i tam, kde nejde o umění. Mimo doménu umělecké a estetické produkce existují poetické předměty a děje, poetické životy a poetické bytosti... Supremacie poezie projevuje se právě tím, že poezíí může být vše, každý svobodně nutný projev lidského ducha, každý lidský úkon, každá reakce naší afektivity.“ Těmito slovy popisuje situaci poezie v současném umění K. Teige (Štyrský a Toyen, 1938).

Vliv poezie na malířství je také skutečně zjevný; stačí poukázat k tomu, že moderní malířství počínaje kubismem pracuje stále s výtvarnou transpozicí básnických tropů, metafory, metonymie, synekdochy. Přesto však není tento vztah jednostranný: právě Nezvalův Absolutní hrobař podává důkaz, že se naopak i básnictví opírá o malířství: najdeme v cyklu Bizarní městečko některé básně, jejichž významová výstavba by bez výtvarných období zůstala nepochopitelná. Tak např. báseň č. 6 z Bizarního městečka:

*V úzké chodbě
Pokryté dlaždicemi
Jejichž šachové pole zužuje
Příkrá perspektiva
Stojí
Shrbená stařenka
Má v ruce kouli*

*A mříž
Na prudce osvětlený bod
V němž se sbíhají zdi
A na kterém stojí
Mužiček
Velikosti
Jejího vztyčeného palce*

Jsmo zde uprostřed fantastické skutečnosti: normálně veliká stařenka — a proti ní mužiček „velikosti palce“; zdi, tedy útvary plošné, které se sbíhají v jediném bodě, nikoli v přímce. A přece nejde o nic jiného než o přesný popis optického vjemu daného malířským dílem. Je známo z dějin perspektivy, jak kostrbatá byla cesta, po které šel člověk, než přemohl „optické konstanty“, totiž zdání, že velikost osob i předmětů zůstává pro naše vědomí i z dosti značné vzdálenosti stejná jako z bezprostřední blízkosti — v rozporu se zrakovým dojmem. Dlouho byl člověk „beze lsti klamán“, než malířská praxe i teoretické úsilí prokázaly, že se rovnoběžky sbíhají na obraze v úběžníku, a že následkem toho i předměty a lidské postavy se zmenšují lidskému zraku, čím vzdálenější jsou od pozorovatele. Básník obrací tento vývojový pochod naruby, rozměry deformované perspektivou obrazu vidí jako rozměry skutečné; muž v pozadí je mu trpaslíkem velikosti palce, zdi se skutečně, nikoli jen zdánlivě, zužují v jediný bod. Není bez zajímavosti, že si vybral k svému experimentu právě obrazový námět s dlážděnou chodbou; je známo, jakou úlohu hrálo dláždění („pavimento“) v renesančním malířství při zápase o dosažení dojmu hloubky prostoru (srv. Kadeřávek, Perspektiva, 1922, 28). Je tedy citovaná báseň názorným dokladem transpozice malířského díla do básnictví, a to transpozice takové, při které tvárný prostředek, zde perspektiva, přecházejí z umění do umění, mění svůj smysl a svou funkci: v malířství je perspektiva prostředkem k dosažení iluzivní shody obrazu se skutečností, v básnictví, vyjádřena slovem, se odhaluje jako prostředek přetvoření skutečnosti ve fantom.

Jiný vztah mezi malířstvím a básnictvím, avšak opět vztah aktivní ze strany malířství, lze doložit básní č. 13 z Bizarního městečka:

*Z vikýřů
Trčí
Šikmo vzhůru
Směrem k západu
Dlouhé a krásné ruce
V bílých rukavicích
Jsou na nich
Diamantové šperky
Na které
Prší*

Podivné spojení vikýřů a ženských rukou v rukavicích zdá se na první pohled věcně nezdůvodnitelné, avšak jen tak dlouho, dokud nám při něm nevytane na mysli fotografický cyklus malíře J. Štyrského, jehož některé fotografie jsou reprodukovány v citované již publikaci Štyrský a Toyen. Je mezi nimi např. snímek výkladní skříně bandažisty, v které vidíme současně sádrové modely částí těla obepjaté bandažistickými výrobky i pouliční lampu a hradbu domů. Poměrná zřetelnost obrysů ukáže při pozornějším pohledu, jak třeba toto spojení chápat: jediné sádrové modely jsou skutečně ve výkladní skříně; domy a lampa vstupují do ní jen iluzivně, svými odrazy ve skle, které skříně zpředu uzavírá. Malíř užil zde fotografické techniky k dosažení zvláštního efektu perspektivního i významového: promítá do uzavřeného prostoru skříně volný prostor ulice a dosahuje tak iluze, že prostor ulice je obsažen v malé skříně; domy a lampa jeví se v perspektivním zmenšení jako předměty rovné drobným sádrovým modelům perspektivně nezmenšeným. Totéž je v Nezvalově básni: i zde náleží patrně krásné ruce v rukavicích, odtižené šperky, nějaké výkladní skříně, kde figurují jako voskové modely, sloužící rukavičkářskému nebo klenotnickému závodu, kdežto vikýře a dešť jsou složky skutečnosti před skříní, odrážející se ve skle. Původ tohoto sdružení je zřejmě malířský; jde zde opět o slovesnou transpozici výtvarného projevu. Básnictví, které před časem dalo umění malířskému své tropy, vypůjčuje si tento vlastní inventář od něho zpět v podobě, jaké mu malířství dodalo svým materiálem: fotografická technika promítnutí zrcadlo-

vého obrazu do hmotné skutečnosti výkladní skříň je výtvarnou obdobou básnické techniky vzájemného prolnutí dvojího významového plánu, neobrazného a obrazného, techniky běžné v poezii již od dob symbolismu.

Není konečně bez zajímavosti připomenout shody mezi portréty složenými z věcí, jaké známe např. z malířství barokního — srv. obrazy G. Arcimbolda, reprodukované ve Volných směrech (roč. 33, 234 n.) — a básnickými portréty hrobaře, ševce, kováře a orače, zařazenými do knihy Nezvalovy. I shoda tematická dokládá spříznění, neboť také Arcimboldo maloval portréty jednotlivých povolání, kuchaře a sklepmistra, složené z nástrojů nebo materiálů daných povolání: kuchař je sestaven z mis, hrnců, cedníků, pánví, hlemýždích a vaječných skořepin, zvířecích kostí atd., sklepmistr ze sudů, píp, lahví, sklenic, vývrtek atd. Z Nezvalových portrétů odpovídá této technice nejpřesněji titulní báseň o hrobaři, jehož tělo i šat jsou v básni po kouscích skládány z ingrediencí hřbitovního tlení a hrobního inventáře. Poněkud jinou obměnu této techniky přináší úvodní báseň sbírky, nazvaná přímo „muž, který skládá z předmětů svou podobiznu“: řadění prostorové, odpovídající podstatě malířství, je zde nahrazeno posloupností časovou, příslušející poezii: psychologický portrét mužův je sestavován z věcí a bytostí, s kterými se muž postupně na životní dráze setkává.

Při této posedlosti malířstvím je jen přirozené, že Nezval sáhl také k výtvarné době hádanek, ke skrývačce, aby ji transponoval do slovesného materiálu. Přijal přitom úlohu nikoli toho, kdo hádanku dává (jako učinil při hádankách slovních), ale toho, kdo ji luští. Uložil si jako záhadu nahodilé obrazce, vzniklé rozemnutím tekuté skvrny černé kvaše mezi dvěma papíry; výklad jejich podal v cyklu básní, které jsou vzdálenou obdobou oněch básnických doprovodů obrazových reprodukcí v ilustrovaných časopisech, jaké psával kdysi s oblibou např. Vrchlický. Rozdíl je ovšem ten, že tematizace obrazů je prováděna teprve v básni samé, nikoli již v předloze, která je interpretována. V knize je každé otištěn i obraz, i příslušná báseň (cyklus Dekalkománie) a významotvorný proces odehrává se při jejich vzájemné konfrontaci: báseň bez obrazu ztrácí účel stejně jako obraz bez básně. Sepětí pociz s malířstvím je tímto experimentem vyhoceno do paradoxu.

Končíme rozbor Nezvalova Absolutního hrobaře a přistupujeme ke shrnutí výsledků. Ukázalo se, že básnická metoda této knihy je velmi jednotná. Základní její princip je osamostatňování jednotlivých drobných i nejdrobnějších významových celků: věta i verš uskutečňují tuto tendenci povahou své výstavby. Významové úseky vybavené ze vzájemné závislosti vstupují ve volné a nepředvídatelné významové vztahy, které porušují jednotnost situace. V rozrušení jednoty situace má svůj původ iluze, že místo slovních pojmenování, spjatých navzájem vlákny ustálených souvislostí, máme před sebou věci jimi označené, jejichž významové spojení musí teprv být hledáno a ukládá se čtenáři jako úkol. Zvěcnění slovních významů projevuje se také realizací básnických obrazů, s nimiž se zachází tak, jako kdyby jich bylo užito ve významu nepřeneseném: místo věci, kterou znamenají v dané souvislosti obrazně, nastupuje ta, kterou znamenají náležitě jako jednotky lexikální; kontext je tím ovšem uvolněn a věcná situace rozrušena. Rozrušuje se však konečně i významová jednota věci samé: jednotlivé její části nabývají schopnosti fungovat jako samostatné celky: vzniká tak zvláštní druh synekdochy. Nepředvídatelnost a nepředurčenost vztahů, v které věci (popřípadě části věci) vstupují před očima čtenářovými, působí, že i mechanická a pasivní dění nabývají iluzivního vzhledu aktivních jednání vycházejících z volné iniciativy: je to jistý druh personifikace. Přihází se také, že vzájemná působení věcí jsou seskupena tak, aby čtenář za nimi tušil lidského činitele, jenž však není na scéně, nýbrž za ní.

Všemi vyjmenovanými postupy ukládá text čtenáři značné úkoly; tím nabývají básně mnohdy rázu hádanek. Zvěcnění významů dodává významové hře jisté nezávislosti na slovním výrazu; to umožňuje poezii navázání styků s malířstvím, transponování malířských tvárných prostředků do poezie. Básnická metoda Absolutního hrobaře záleží tedy ve hře s věcným vztahem spojujícím znak se skutečností. A opět: zjev, ke kterému se

upíná pozornost především, je realizace znaku: normální úkol znaku je totiž *zastupovat* skutečnost, přičemž trvá zřetelné povědomí tohoto zástupnictví; Nezval však dává znaku se skutečností *splyvat*, tvářit se, jako by byl skutečností samou. Tato hra se znakem má však svůj velmi vážný ekvivalent v životní praxi. Žijeme v době nesmírného zdůraznění znaku: organizace společenská, hospodářská, politická nabyly vývojem posledních desetiletí takové složitosti, že nemohou být jinak ovládány než pomocí znaků zastupujících skutečnosti, mnohdy dokonce pomocí několikapatrové nadstavby znaků (znak znaku). Tak počinají si např. národohospodáři uvědomovat, že čistě znakový charakter peněz uplatňuje se stále silněji s postupným uvolňováním méně od přísné souvislosti s kovovým základem, jenž peníze poutal k hmotné skutečnosti. Vzrůst důležitosti znaku je nutný a neodčinitelný, má však i své stinné stránky: znak není namnoze dosud zvládnut, z velké části také proto, že není poznán v celé složitosti své výstavby a svých funkcí: semiologie, věda o znaku, po které jasnovidně volal de Saussure, je dosud v plenkách. Vědecký vývoj druhé polovice XIX. století naučil člověka přezírat existenci nehmotných, ale přitom reálně působících významů, které prostředkují mezi člověkem a věcmi; teprve moderní lingvistika a moderní filosofie počínající Husserlem obrací znovu ke znaku teoretický zájem. A na této cestě se setkává věda o znaku s uměním. Odvážné experimenty, které umění se znakem provozuje, odhalují vědě pohled do skrytého mechanismu aplikace znaku na skutečnost, skrytého proto, že značná část tohoto procesu probíhá zpravidla v podvědomí. Účelem naší studie bylo poukázat k možnostem, jež vědeckému studiu znaku moderní poezie poskytuje. Vedle toho bylo původcem jejím i přání ukázat, že umění, které dnešnímu člověku naznačuje cestu k poznání, a tím i ovládnutí všemocného znaku, koná platně svůj nejlépe vlastnější úkol.

Slovo a slovesnost IV, 1938.

Knižně v Kapitolech z české poetiky II, 2. vyd., Praha 1948, str. 269—289.

DVĚ STUDIE O VLADISLAVU VANČUROVI

I

NĚKOLIK POZNÁMEK K NOVÉMU ROMÁNU VLADISLAVA VANČURY

Jedna ze základních vlastností odlišujících moderní básnictví bez rozdílu škol od básnictví doby těsně předcházející je snaha po stálém přetváření tvůrčí fyziognomie básnickovy. Vzpomeňme na dobu našich otců — snad již dědů — na literaturu, jejímiž vůdčími jmény byli Vrchlický, Čech, Jirásek, Winter. Požadavek obecnosti mířil tehdy k nové četbě, nikoli k obnově básníka samého. Čtenářstvo i kritika byli spokojeni, shledávající se se známou tváří za novým dílem; žádali si jasného a přehledného uspořádání literární kartotéky, nechtěli být mateni a uváděni v neklid. Snad z těchto legendárních dob pochází občasná nervozita, jímající některé z dnešních kritiků, vyklouzne-li autor z příhrádky, do které byl před časem obřadně uložen.

Jak se poměry změnily! Po idylických dobách, o kterých byla právě řeč, nastalo období, kdy každý autor, dbalý své cti, byl povinen se „vyvíjet“; požadavek osobního a osobitého vývoje (např. podle schématu: od pesimismu mládí k vyjasněnému stařeckému optimismu) stal se heslem esejí a postupně i školních příruček; ztracen byl autor, který se mu nepoddal. I to však byly ještě časy pokojné a sebejisté. Po nich nastala doba třetí, horší obou předchozích. Vynořilo se heslo: literatura — předmět konzumu. Nestačí již psát stále nové knihy, musí to být zároveň knihy stále jiné. A tak téměř již od dvou desetiletí vidíme vznikat díla, z nichž každé se chce od předchozího odlišit co nejnápadněji. Autoři i obecnost (ne vždy kritika) shledávají největší zásluhu básníkovu v tom, aby se od díla k dílu dovedl přetvořit co nejdůkladněji. Věvec vítězství patří tomu, kdo dokázal, aby nebyl poznán v novém přestrojení.

Zdá se tedy, že propast mezi „starými a novými časy“ je nepřeklenutelná. V podstatě nejde o nic jiného než o malý přesun v dialektické antinomii básnickovy osobnosti, přesun, který se děje na linii: neproměnné dispozice — směřování k obnově. I v době Vrchlického, Čechově a ostatních jejich vrstevníků se básník od knihy ke knize měnil — jak lze ostatně zjistiti rozbohem děl. A naopak, ani dnešní básník neodhazuje od knihy ke knize všechno: stávají se stále jiným, zůstává přitom nutně sám sebou. Ba dokonce — jen tehdy je změna citelná, odráží-li se od celé řady shod s dílem předchozím. Rozdíl mezi dneškem a dobou našich otců je však ten: jsme dnes zvyklí hodnotit na básníkově díle především to, co se mění; naši otcové upírali pozornost hlavně k tomu, co trvalo bez proměny.

Leží před námi nový Vančůrov román, Konec starých časů, kniha dostatečně odlišná od toho, co před ní u autora předcházelo, aby mohla sloužit za doklad k naší úvodní úvaze. Právě pro tuto odlišnost bude nutno zjistit nejen to, v čem se od předchozích knih liší, ale v čem jim odpovídá. Nebude proto od místa přehlédnout celou dosavadní Vančůrovu tvorbu. Neznamená to, že bychom chtěli sledovat všechny etapy básnickovy vývoje; jde jen o to, postavit starší tvorbu jako celek proti Konci starých časů, najít společného jmenovatele, který by se hodil k dílům počínající Amazonským proudem a končící Lukem královny Dorotky. Ani tak nebude lze — pro omezený rozsah zamýšleného nástinu — jíti do podrobností, nýbrž bude nutno omezit se na stručné náznaky.

Vyjděme od faktu obecně známého, že Vančura již v počátcích svého tvoření na rozdíl od předchůdců zdůraznil v próze výpravné stránku jazykovou: dosud totiž vždy sloužil romanopisci i povídkáři jazyk jako prostředek k vyjádření obsahu. To neplatí jen o střízlivé próze realistické, ale např. i o dílech slovesného impresionismu jakéhokoliv zabarvení, ať máme na mysli bratry Mrštíky nebo Fráňu Šrámka; i těm sloužil umělý výběr slov,

obrazů, typu větné stavby jako prostředek sugestivního sdělování jemných odstínů citových a představových. Výjimku netvoří ani slovesný ornamentalismus, kterým na realistic-kou suchost reagovala Růžena Svobodová, neboť ozdobné sdělení zůstává sdělením přes svůj dekorativní ráz. U Vančury se naproti tomu slohové prostředky stávají samostatnými hodnotami; tak zejména slovníkový výběr a básnické obrazy nespouští již přímo ani nepřímo účelům charakterizačním nebo ilustrativním: je např. zcela možné a přihází se u něho často, že v řeči jisté osoby se těsně stýkají archaismy, básnická slova a vulgarismy, aniž která z těchto vrstev lexikálních má za účel vyjádřit sociální zařazení nebo charakter dané osoby; básnické obrazy svou vzdáleností od věci, ke které se vztahují, často spíš zahalují její tvářnost, než aby ji osvětlovaly. Celý soubor jazykových prostředků není k námětu (tématu) ve vztahu přímým, ale kontrastním. Zcela obvyklý postup je totiž u Vančury ten, že motiv „nízký“ je vyjádřen „vysokými“ prostředky jazykovými a naopak. Zejména často nastává případ první: mnoho je u Vančury námětů o lidech kleslých, pohybujících se na okraji společnosti, opovržených, mravně nebo intelektuálně méněcenných. Zato naopak stavba větná po stránce skladebné i frazeologické se zpravidla pohybuje v úrovni „vysoké“: souměrná melodická konstrukce vět, spisovný, často archaický („biblický“) ráz syntaxe a frazeologie, srv. nadměrné užívání přechodníků a spisovných spojek atd. Lexikální výběr osciluje na rozhraní obou těchto oblastí: vulgarismy dotýkají se loktem slov výhradně spisovných, ba poetických. Tím způsobem jsou vždy dány dva „plány“, dvě významová patra, umístěná nad sebou. Tato dvojítoť slouží k tomu, aby bylo možno rychle přecházet z patra do patra, překvapovat a dezorientovat čtenáře. Jazyk a téma jsou od sebe oddáleny, ale nikoli v tom smyslu, že by byl přerušen jakýkoli vztah mezi nimi (je naopak pocitováno silné vzájemné napětí), nýbrž tak, že jazykové složky, jsouce zbaveny služebnosti, jsou zproštěny pout, kterými je jindy svírá funkce sdělovací, byť oslabená. Zejména charakteristické jsou po stránce uvolnění obrazy, kterými je Vančůrova próza zpravidla hojně nasyčena: přecházejíce z roviny do roviny, uskutečňují nepředvídaná spojení věcí nepatrných s velikými, vznešených s nízkými, např.: „Tu vládne [pekař] dřevěnou kopistí, podobaje se plavci, jenž přemáhá divoké moře.“ Ovšem i postup opačný je častý; příznačná je po této stránce Vančůrova záliba v nadávkách: apostrofy, charakteristiky jednotlivců, popisy davů, to vše bývá mnohdy mozaikou nadávek: „Vojáci, vojáci ze řemesla! Ach věrnosti, která na sklonku týdne přicházíš na svůj peníz, vy nádeníci meče, vy žráci vepřů, vy krysy ve spižárnách, vy, jejichž hříchové plati za čest a slávu, zakřivující se podél helmice jako ohnivě péro. Vy prodavači smrti, vy loupežníci, jejichž svévole byla učiněna právem!“ I tehdy, když nejde přímo o nadávku, cítíme často, že celá stavba jistého obrazu je příbuzna sémantické technice nadávky: „Hora umdlával, zraňuje se o zakřivené trny; vlekl svou nohu těžší prasete, jež celou cestu k jatcům cloumá provozem řezníkovým.“ Nejen pejorativní smysl obrazu (noha — prase), ale i nenadálé přesmyknutí z roviny do roviny, překvapující sblížení věcí naprosto nesourodých činí tento obraz podobným nadávce, nebo aspoň jistému druhu nadávek; je to ona skupina, kterou Vančura sám (ve studii uveřejněné v Jarním almanachu Kmene 1932) charakterizoval těmito slovy: „Přísnost a logika se uvolňuje, motivy škody, chyby, radosti, překvapení a náhlé asociace se větví barokně a vposled věru dadaisticky.“ Za příklad tohoto „dadaismu“ nadávek uvádí básník oslovení: „Ty koníčku pánaboha, co se zalyká při kytaře.“ Stojí za to, srovnati s touto rozvinutou nadávkou vlastní větu Vančůrovu: „Hej, starý, co je s vaším kloboukem? Je plný jako cícha, co chcete víc? Jakže, řekl jsem cícha? Nesmysl! Podobá se daleko více hvězdici, člunu a psovi, jenž spí.“ Shoda mezi nadávkou, kterou Vančura citoval, a větou z jeho vlastního románu nezáleží v znehodnocení věci obrazným vyjádřením — o to jde jen v případě prvním —, ale v nepředvídané konfrontaci různorodých obrazů. Obrazy Vančůrovy se toulají nad „skutečností“ danou námětem jako oblaka nad zemí, jsouce nesený vlastní zákonitostí. Mají svou vlastní sílu lyrickou, vlastní komiku i tragiku nezávisle na skutečnostech, ke kterým se vztahují. Celá významová stavba Vančůrova textu má tuto volnou pohyblivost; věta zde „pokračuje a končí podle azurné logiky beček nebo podle způsobu, který se vžil za času kadeřavého krále,

kdy sedláci snídali kuřata“. Vančurův sloh směřuje k stálým významovým zvratům a přelomům. Někdy stačí srážka dvou sousedních slov, protikladných nebo jinak významově navzájem nesourodých, ale spjatých pevným kruhem gramatické vazby: „Pro Odettu znamenalo toto setkání malé nepohodlí, avšak přece se usmála *uctivými zuby*“, nebo „Po okně stéká *děšně a krásně počasí*“. Jindy dochází k významovým přelomům na rozhraní celých vět: „[Soudce] mluví o spravedlivých jako o kozlech a srnách, zatímco tisíciletí hvězd trvá, zatímco město se rozezvučelo foxtrotem, zatímco na karpatských svatbách se pije hořící kořalka, v pařezích včelaři medvěd a pozemková reforma měří lesy loktem a lokýtkem jako šířku a pohodlí politického křesla.“ Pestrá stupnice: hvězdy, foxtrot, karpatské svatby, medvědi, pozemková reforma, vytyčuje velmi klikatou cestu větného významu. K zajímavé obměně této techniky dochází, líčí-li autor současně dvě události dějící se na různých místech, nechává je — podobně jako tomu bývá ve filmu — jednotlivé jejich fáze se navzájem prolétat: „Když Odetta šila, majíc půvabně přehozenu nohu přes nohu, Iliadora stála před srubem vystěhovalců štípajíc dřevo, a sotva zataala sekeru do špalku, Odetta vzhledla k zrcadlu a vzala pudrovadlo. Když se lelkovalo nad rozkročeným stříhem pyžama, ukrajinská dělnice střežila oheň. Ale obě byly vydány zuřivým útokům lásky a obě mysly na Pilipanince.“ (Aby nebylo nedorozumění, je třeba poznamenat, že Odetta, švadlena, žije v městě, kdežto Iliadora, rusínská vystěhovalkyně, hospodaří v barácích za městem, kde vystěhovalci z Podkarpatské Rusi jsou přechodně ubytováni před odjezdem do Ameriky.) Potřebou významových přelomů je také třeba vysvětlit zvláštní způsob, jakým Vančura při vypravování zachází se slovesnými časy a způsoby. Jak známo, je pro vypravování základním časem slovesný čas minulý. Vančura však velmi často, častěji než je normální, prokládá epické preteritum krátkými přeskoky do času přítomného. Ještě nápadnější je deformace jiná: nahrazování minulého času slovesného časem budoucím. Najdeme pasáže, kratší i delší, kde se vypravování přelévá do futura, prolamujíc hráz času; přitom nejde o vize budoucnosti, nýbrž o součást vypravování, tedy o děj nazíraný jako minulý, ale vyprávěný slovesnou formou času budoucího. Tak např. v románě Pole orná a válečná končí kapitola o nemoci barona Dannowitze takto: „Vzdálen a bez poct, na útěku a nezraněn, zemře Dannowitz jakousi odpornou nemocí, neboť na zatajenou otázku se snadno odpovídá. Bolestná a nečistá smrt na záchodech. — Dyzentérie.“ Je třeba podotknout, že nejde o anticipaci některé z kapitol příštích, neboť napříště se při vypravování se smrtí Dannowitzovou zachází jako s faktem již známým. Ještě pozoruhodnější jsou případy, kdy minulý čas je při vypravování nahrazen imperativem; takové pasáže mají vzhled apostrof básníkůvých, ale nejsou ve skutečnosti pouhými vložkami, jakými by musily být, kdyby byly skutečnými apostrofami: když takováto apostrofa končí, shledáváme, že vypravování se posunulo o kus dopředu. Imperativ tu tedy byl toliko zástupcem vypravovacího času minulého: „Devátého září osud rakouských armád byl rozhodnut. Fronta couvala a nastával strašný útěk... Vzdejte se přišere vojny, vzdejte jí čest, neboť vojna jsou zástupové a vy jste zástup. Přepásali jste se jakýmsi udatenstvím a uvěřili jste v bubnování. Buďte udatní a udeřte poznovu v huben. Hlas bitvy dozněl a porážka se ozývá po vsí zemi. Sešikujte se na řece Sanu nebo před Krakovem. Pobjijte židovské plemeno a Rusíny, kteří přežili vaši pohromu, zprzněte ženy. Staňte se hroznými pro svou ubohost. Staňte se hroznějšími jména bolesti, plamene a slávy. — Litice se skryla po vesnicích a minulo několik týdnů bez velkých událostí v poli.“ I časy a způsoby slovesné jsou tak donuceny sloužit základní sémantické tendenci básnickové, realizující ostré významové přelomy, kterými je dynamizován jazykový projev sám o sobě, bez ohledu na téma.

Je nakonec třeba vzpomenout několika slovy zvukové stránky Vančurovy prózy, tj. eufonické organizace souhlásek, neboť i ta slouží zde záměru významovému. Jejím určením je motivovat neobvyklá spojení slov, vést čtenáře přes průrvy mezi kontrastujícími obrazy nebo významově oddálenými celky, např. „Duch ukrytý jako jádro ořechu pod skořepinami pýchy a *blanami bláznovství*“ (zejména výrazné je eufonií spjata nezvyklé spřežení slov „blanami“ a „bláznovství“), nebo „Konečně byl hanopis hotov a *komisař* odnášel svůj

skřípec na talíři protivného úsměvu“ (sevření slov „komisař“, „skřípec“ a „talíř“ v podivný shluk významový motivováno opakováním hláskové skupiny *ř*).

Tím, co bylo dosud řečeno, pokusili jsme se určit společnou a základní vlastnost Vančurovy prózy z doby před Koncem starých časů: hlavním činitelem jsou tu jazykové prvky soustředěné kolem stránky významové; efekt, ke kterému se směřuje — dráždivé významové přelomy. Konec starých časů se však na první pohled jeví začátkem jiné tendence: nadvláda jazykových prvků zřetelně ustupuje tématu. Sloh podržuje sice svůj archaický ráz, věta svou rovnoměrnou, přísně spisovnou intonaci, ale obrazy i jiné jazykové prostředky zestrídmeily a staly se nenápadnými; jazyk znovu slouží sdělení. V souhlase s tím stoupla druhá miska vah — tematické složky: námět není již podroben jazyku, nepoddává se potřebám slohu, fabulace spřádá volně své příhody. Vzorem ústřední postavy románu je baron Prášil, klasický plod fantazie puštěné ze řetězu.

Je tedy opuštěna dosavadní linie? Nikoli, nýbrž převedena, a to v své pravé podstatě, na novou základnu. Významové přelomy, o kterých byla výše řeč, jsou i zde, jenže jejich nositelem není jazyková, nýbrž tematická řada. Dějová linie má v Konci starých časů podobu drátu neustále zalamaného, vybíhající pokaždé jinam, než kam slibovala. Prudké srážky končí spojenectvím, na políčky se odpovídá poklonou, oddané přátelství nutí ke zradě a piklům, podezření z falešného hráčství vyústuje v apoteózu bezvadného kavalírství. Ostatně básník sám charakterizuje tuto techniku vyprávění výstižněji, než by mohl kdokoli jiný: „Checete sledovati vlnu za vlnou a událost po události v pořádku, jenž je stanoven a dán — avšak mé vypravování mění brzy místo, brzy čas a plete páté přes deváté. — Nicméně, popřejte mi ještě chvíli, abych v sedle své poštelosti křížoval sem a tam, lapaje najednou slovíčka několika lidí. Dopřejte mi, abych se vracel a točil po větru a skládal obraz z drobných výjevů. Za tohoto kývání, jež tak hoví mým myšlenkám, za této střídny scén, za střídny strachu pro zlodějský skutek s láskou, za náhlých změn jednání s podvodníky, jež opustíme pro nezměrnou důvěřivost dětí, za tohoto porvávání pirátů a za hlaholu prostinké něhy sledujte čtyři útky jediného provázku. — Že je to spleť? Ovšem.“

Zajímavá je i ta okolnost, že básník předváděje své osoby vrací se k technice románů z doby předrealistické (např. díla G. Sandové) a jejich dědiců, budoárních výtvorů z doby realismu (např. díla Ohnetova), které hodnotily své hrdiny mravně. To činí autor v protikladu proti čistokrevnému realismu (např. Flaubertovu, Zolovu, Maupassantovu), který se ze zásady jakémukoli hodnocení vyhýbal. Avšak Vančurovo hodnocení osob — na rozdíl od zmíněné literatury předrealistické a budoární — není ustálené, nýbrž proměnlivé; básník nechce být pokládán za přibuzného „s pisálky, kteří znají jen ničemy, anebo znamenité chlápky“. Jsou v jeho románě osoby, které ve chvílích těsně po sobě následujících, někdy dokonce i v jediném okamžiku dávají najevo vlastnosti zcela protichůdné. To má důsledky pro děj: nikdy nelze předem uhadnout, jak bude daná osoba reagovat na daný podnět; zpravidla je její reakce pravý opak toho, co s jistotou očekáváme; často se přihází, že se reakce, v jistém momentu děje pravděpodobná, dostavuje až po chvíli, kdy již pravděpodobná ani očekávána není. Básník tím dosahuje dialektické syntese románu hodnotícího s nehodnotícím; je si toho vědom a najdeme u něho výrok, který naše domněnky výslovně potvrzuje: „Je-li vám líbo, myslete si, že na zdi naší spořádané světnice je namalována madame Carlénová, anebo, jak jsem již řekl, Ohnet nebo jiný slovnitý autor — ale moji pánové a dámy si povedou tak, jak tomu bývá ve skutečnosti: Bude jim to chrčít v hrdle, budou mžikat očima, budou potichu hudlařit na jediné strunce svých nástrojů, ale jejich bříkání nesmí být příliš hlučné. Zato vám spustí všichni najednou.“ Výsledek je: téměř všechny postavy, zejména však hlavní, jsou v povaze a chování plny protikladů. O ústředním hrdinovi, knížeti Alexeji, pronášá autor takovou charakteristiku: „Vznešený drzý mluvka, a přece nikoho nezrazující, výsměšný a shovívavý, nestálý a věrný, lhář mluvící pravdu, řemeslný dlužník, vyděrač, kurvář, podvodník a současně vznešený pán, kníže, o němž se za našich dob nikomu nesní.“ Alexej však není sám; je v románě postava stejně rozeklaná, která se jeví jeho stínem, nebo ještě lépe — karikaturou jeho vlastností. Je to

knihovnik Bernard Spera, který je nejen jedním osobou, ale i vypravěčem děje. Jeho oči-
ma děj vidíme, jeho měřítka jej hodnotíme. Tento Spera se cítí ke knížeti stále puze-
n i od něho odpuzován: chvíli jej zahrnuje lichotkami, chvíli strojí proti němu intriky —
ale stále je jím fascinován a veden. Přitom je celým svým založením protikladnou fólií
knížeti. Sám o sobě praví: „Jsem pouhý břídl toho života, který vám [tj. knížeti] jde k du-
hu.“ A jindy říká knížeti: „Vám se snad přihodí, že zastihnete v lese slečinku, jež bude
ochotna vyměnit s vámi někde prstýnek. Já potkám žandarma a při nejlepší vůli, abych
s ním dobře vyšel, dostanu se s ním přece do hádky a skončím v šatlavě.“ Alexejově fanfa-
rónské nebojácnosti odpovídá Sperova zbabělost, obratnost i nešikovnost, štěstí u žen,
smůla. Společnou však mají vrtkavost a náhlé obraty od dobrého k špatnému, od ušlechti-
losti k nízkosti; jen výkyvy jsou u Spery mnohem menší. Lze si domyslet, jak rafinované
komplikace v ději vzniknou, bude-li jeho pružinou Alexej a pozorovatelem Spera; jejich
dvojí oscilace dá výslednici o průběhu zcela nepředvídatelném. K tomu ještě přistupuje
okolnost, že ani jiné osoby nejsou vyňaty z chaosu rozkolísanosti. Tak např. o regentu zám-
ku Kratochvíle, zaměstnavateli Sperovu a hostiteli Alexejovu, se praví: „Má zdravý selský
kořen a dvojí vůli, s níž se setkáváme u současných filosofů. Jeho duch je jako plynové
světlo, jež za času *slaměného klobouku* hořivalo v průjezdech. Má dvě ramena, dvě kříd-
la, dvojí vznět. Na počátku svého vypravování jsem řekl, že je šetrný — a jak dlouho
jsem s tím vystačil? Hned vzápětí mi vypálil rybník: Plýtval zabijačkami jako blázen,
a toho vína!“

Celý děj je tedy osnován na nejistotách a bleskově náhlých zvratech. Osoby „otvírají
hubu, říkajíce střídavě ano a ne, tak, aby se nikdy neshodly“. Kniha je vybudována na
dvou protikladných silách, z nichž každá je opět trsem několika sil podružných, a tento
rozpor trvá až do poslední řádky: „Běda, cítím, že ani v tomto okamžiku, kdy již za-
virám své stránky, nemohu mluvit pravdu. Snažil jsem se o to ze všech sil, ale poznávám,
že ji nemohu vyjádřit ani slovíčkem *ano*, ani slovíčkem *ne*... Cítím úlevu, neboť *Prášil*
je, jak vím, ničema, jeho svět je prahaněbný, minulý a nepřátelský všemu, co zasluhuje
jména mladosti, cítím úlevu, že táhne ke všem čertům — a přece! Odkud ono palčivé
znepokojení? Nevyznám se v tom!“

Rozbor, který jsme zhruba načrtli, bylo by lze rozvést do podrobností; mohli bychom
také zjemnit prostředky analýzy, ale výsledek by se sotva změnil. Ostatně šlo nám jen
o to, abychom nový román Vančurův zařadili do autorova vývoje individuálního i po-
kusili se naznačit možnost jeho zařazení do celkového vývoje prózy. Ukázalo se, že Konec
starých časů není jen experiment zajímavý pro ty, kdo „mají náklonnost k novým vě-
cem“, nýbrž také kladná položka ve vývoji autorově a trvalá položka v repertoáru čes-
ké prózy. Nakonec dovětek: pro omezenost rozsahu přidrželi jsme se toliko rozboru struk-
turního, který přes svou základní důležitost je dosud nejméně běžný v denní kritice.
K doplnění bylo by třeba i rozboru sociologického, jehož hlavní problémy jsou v daném
případě tyto: a) sociální motivace základní sémantické tendence Vančurovy, tj. sklonu
k významovým přelomům a k proměnlivému hodnocení; b) Vančurův román jako jeden
z projevů současné záliby v retrospektivách a sociologická interpretace tohoto celkového
zjevu. V prvním případě bylo by nutno přibrat jako materiál i jiné zjevy dnešní prózy,
zejména Čapkovu techniku nepřetržité dvojí roviny tematické; v druhém by Konec
starých časů musil být konfrontován s jinými pohledy do minulosti sotva uplynulé, které
se vyskytly např. ve filmu, v módě, v románových biografích atd. I v této oblasti bylo
by možno odhalit souvislosti zákonné a možná překvapující.

Listy pro umění a kritiku, roč. II, 1934, str. 297—303.

II

OD BÁSNÍKA K DÍLU

Cesta od básníka k dílu i naopak byla mnohokrát změřena obojím směrem: jednou
bylo vysvětlováno dílo básníkem, jindy opět básník dílem — obojí však s výsledky
často pochybnými. Třetí názor konečně prohlašuje, že básník a jeho soukromí nemá
s dílem co dělat; třebaže je toto mínění užitečnou reakcí na zarytou jednostrannost
obou předchozích, je i ono, právě pro svou zápornost, vzdáleno pravdy.

Udá-li se kdy příležitost zahledět se na skutečného básníka, ukáže se vztah mezi ním
a dílem v podobě velmi složité, nicméně, ba spíš právě proto, nepopíratelně reální a
plastické. Na doklad toho viz případ *Vladislava Vančury*.

Básníková řeč a řeč básnická. Básník hovoří... I zcela letmé pozorování stačí odhalit
v jeho mluvené řeči sklon ke složitější větne konstrukci, než jaká bývá zvykem při
ústním jazykovém projevu, dále sklon k opisným pojmenováním, konečně pak některá
slova připomínající Vančurovy prózy, tedy vesměs vlastnosti charakterizující i Vančo-
rovo vyjádření básnické. Přestože tento výčet společných vlastností není jistě úplný,
vysvětluje však očividně příbuznost Vančurovy řeči psané s mluvenou. Příbuznost nevy-
lučuje však vzájemnou protikladnost, ba teprve protikladnost podmíněna různou funkcí
těchž jazykových prostředků v každém z obou jmenovaných útvarů umožňuje plodný
vzájemný vztah mezi slovem mluveným a psaným. Charakteristická je po této stránce
okolnost, že v řeči mluvené vzrůstá u Vančury sklon ke složitější stavbě větne i k opisům
s rostoucí společenskou formálností hovoru: tyto prostředky jsou stěnou, kterou mezi
sebe a málo známé lidi staví básník, netoužící vystoupit z polostínu. V básnickém díle
na rozdíl od toho připadá týmž vlastnostem úkol právě opačný: jsou — kromě jiných
ještě — určeny k tomu, aby upozorňovaly na přítomnost vypravěčovu tím, že zdůrazní
vypravěčskou svrchovanost nad slovem, jeho hru se slovem i s vyprávěným příběhem.
Chceme-li, můžeme dále srovnat — ovšem už jako vzdálenější období — náznak úsměvu,
kterým básník rád provází svá ústní vypravování, se zvláštním odstínem humoru, jenž
podbarvuje básníkův slovní výraz při vypravování příhod psaných. A Vančurovo *Hohó*,
hlubokým hlasem pronášený protest proti sdělení málo pravděpodobným — což se
v něm neozývá Vančurův básnický vypravěč obracející se přímo s hanou i chválou k po-
stavám a ke čtenářům? Jak dosvědčují tyto poslední dva příklady, vstupuje prostřednictvím
řeči do styku s dílem celý člověk se svou bytostí jak duchovní, tak i tělesnou.

Básník a lékař. Byla kdysi řeč o tom, že objektivita básnického tvaru přesahuje básníka
jako jedince, a že proto přímé vyvozování díla z osobnosti je nepodařený mýtus. Básník
souhlasil, měl však své *ale*: je-li nesprávné hledat v díle přímý odraz soukromých zá-
ležitostí jedincových, záleží zato nesporně na člověku jako jevu přírodním, na biologické
základně, z které roste veškerá lidská tvorba hodná toho jména a v níž má původ veškerá
spontaneita lidského počínání; zde je kořen mnohotvárnosti lidských činů, jejich ne-
předvídanosti, jež ovšem je v podstatě hluboce zákonitá, právě svým vklíněním do lidské
přírozenosti. Projevy tohoto básníkovy názoru možno také téměř bez hledání nacházet
ve spisech. Tak např. čteme v *Pekaři Janu Marhoulovi*:

*Den se svou shaftkou byl Janův ráj. Zdálo se mu sdostatek krásným, že lze postaviti palec
proti čtyřem prstům a dotýkati se věcí, zdálo se mu neobyčejným, že jsou zvířata, ryby a ptáci.*

Biologická spontánnost člověka dochází tu zřetelného výrazu: štěstí i neštěstí Jana
Marhoula má svůj původ jen v tom, že je člověk a nic než člověk, nepřizpůsobený a ne-
přizpůsobitelný konvencím lidského soužití, člověk, pro kterého všechny věci od největ-
ších k nejmenším a všechny lidské úkony od nejdůležitějších k nejničotnějším jsou na
téže úrovni: neboť kde hledat rozdíl mezi velkým a malým, důležitým a bezvýznamným,
těže úroveň: neboť kde hledat rozdíl mezi spoutává (a ovšem, i naopak podpírá) časnost lid-
ského společenství. Jindy opět zdůrazňuje se u Vančury mnohostrannost lidského jed-
nání a lidské osobnosti:

stane palčivou. I riskuje čtenář dotěrnou otázkou: „Když píšeš, jeví se ti dějová situace často v podobě představ zvukových?“ „Neřekl bych,“ dí autor netečně, „spíš *vidím* to, o čem píšu.“ A čtenář trumfuje: „Což to místo o mnichovi, který „poznává Umbrii po dusotu koní?“ Odpověď je však neočekávaná: „Snažím-li se dokreslit si tuto situaci představou, *vidím* obláčky prachu pod kopyty koní.“ Marná byla tedy naděje, že básník bude v nestřeženém okamžiku přistižen při jednoznačné souvislosti se svým dílem.

Básnické slovo a skutečnost. Před lety patřilo učení o samoúčelnosti Vančurova slohu a o prioritě slova před věcí u tohoto básníka k dogmatům české kritiky. Po letech čte teoretik kterýsi starší Vančurův román a setkává se tam se slovem *tesnice*, které podle souvislosti znamená sekeru. Jak nezvyklé to slovo! I ptá se teoretik při příležitosti básníka, kde k tomu slovu přišel. „Vždyť je to slovo docela běžné,“ diví se básník; i přiznává se teoretik stoudně, že jemu běžné není. „To bude u mne asi tím, že jednu dobu bydlil v domě mých rodičů truhlář,“ utěšuje Vančura. Jindy vyskytne se při četbě Vančury slovo, dobré české slovo, které je třeba jít hledat do slovníku: ukáže se, že jde o název bednářského nástroje — od té doby opět zapomenutý, a proto zde neuvedený — a jediný doklad, jež na toto slovo má *Příruční slovník*, je z Vančury.

A tak vzniká otázka, je-li slovo u Vančury opravdu jen pouhým slovem, nebo spíše naopak průhledným rouchem samé věci, kterou znamená, věci, kterou básník důvěrně zná a jež ve chvíli tvoření vešla v jeho mysl s celou rozmanitostí svých vlastností i představ zrakových, sluchových, hmatových atd., těmito vlastnostmi vyvolávaných. Touž otázkou možno klást i při Vančurových líčeních, tak např. při následujícím vylíčení oslíka:

Zatímco prostáčekové mluvili, stál oslík lehce rozkročen a pohyboval ušima a vrtěl oháňkou. Měl krásné oči, měl jemnou tlamičku... Nebyl ani mladý, ani statný, ale když stál v ranním sluníčku a když zachvíval kůži na krku a když tak kolem něho létaly mouchy, zdálo se, že je v tomto šedivci špetka něžného čtveráctví a že zjevuje právě tu líbeznost, která pudí dívky, aby k němu vztahovaly ruce.

Je u Vančury velmi běžným zjevem, že se věci při líčení rozkládají v své části a děj v jednotlivé fáze, aby tak bylo dáno pocítit skutečnost, která stojí za slovem:

Stará hospodyně stála již před lampou, která byla zavěšena uprostřed stropu na hrazdičce s dvěma pobočními spirálami. Nos zkrácen v jakémisi soustředěném střehu, bradu vzhůru, ruce nad hlavou, snažila se vytáhnout kulatý knůtek. V levici držela cylinder a krabici zápalek. Škrtila, spustila se na celé chodidlo, čekala chvíli, až konec zápalky vzplane, a potom natahující se poznovu na špičky, zvedala opatrně svou pochodeň.

I tam, kde Vančurův výraz postupuje podle řádu vyjádření obrazného, užívá se slov tak, aby věci přečnívaly hladinu slovního výrazu:

Pramice, stojící dosud jako díže, se rozkývala, rýhující řeku a protínající obraz prstěnci třpytu.

Dokonce i tehdy, když se významová následnost Vančurovy věty zakládá na volném sledu asociací, rozvíjejí asociace vycházející z jistého slova předmětnou situaci, do které věc (nebo bytost) tímto slovem označená zapadá podle své přirozenosti nebo podle svého určení:

Odtud se počalo svůzelné přátelství, jež Dejm nepřipouštěl a po němž prahl jako selka¹, která se vrací ve svátečních šatech a bez deštníku z pouti, kde selští národové zhurta si přáli deště na svých nebesích (zemský ar odpovídá hektaru nebeských prostor), a právě když prosebnice je v polovině cesty, kde není stavení ani stromu, spustí se hrozný liják, jenž ji zaplaví v prova-zišti kapek.

Probere-li jednou někdo Vančurův slovník se zřetelem ke skutečnostem, které slova označují, a shromáždí-li slova do skupin podle věcných oblastí, ke kterým se připínají, lze očekávat, že uvidíme překvapující divadlo, jak se Vančurova slova, i ta, která jsou sou-

částmi sebeodvážnějších obrazných rčení, seřadí do přesně vymezených souvislostí, tvořících vespolek celistvý svět básnickovy životní zkušenosti.

Přesto však nikterak nepopíráme platnost tvrzení výše uvedeného, že slovo samo o sobě je mocným, ba základním zdrojem Vančurovy básnické inspirace; vždyť i toto tvrzení má svou evidenci, mnohonásobně prokazatelnou. Ostatně — což není rozpor mezi ním a zjištěním věcnosti Vančurova básnického výrazu právě jen nový, další aspekt zásadní antinomie mezi životem a dílem básníka?

Končí se anekdotou. Výletník, kterého před nějakými desíti lety (nebo snad ještě i za dnů dnešních) zavála náhoda do jednoho z měst v středních Čechách, mohl v jedné z ulic tohoto města objevit neveliký nápis: *Jan Marhoul, pekař.* Položil-li pak básníkovi při setkání otázku, zda jméno a zaměstnání hrdiny jeho stejnojmenného románu má co dělat s touto skutečností, dostalo se mu odpovědi, že nikoli: básník při psaní svého díla *Pekař Jan Marhoul* nevěděl o existujícím soujmenovci a druhu v povolání svého reka. Klademe tuto příhodu na konec článku, jako morálku, mohla by však stejně stát v jeho čele hned pod nadpisem jako motto: tvořit hádanka vztahu mezi básníkem a dílem, o kterou v tomto článku šlo, její pointu.

Panorama XIX, č. 6, 1941, str. 87—89.

¹ Slovo *selka* podtrhli jsme my, chtějice je tak vyznačit jako východisko asociací rozvíjených v dalším kontextu věty.

POEZIE V MALÍŘSKÉM DÍLE JANA ZRZAVÉHO

Před obrazy Jana Zrzavého není snad nemístné položit si otázku, jaká vlastnost spájí dílo tohoto malíře v uzavřený celek. Odpověď na ni není nijak samozřejmá, neboť způsob malby měnil se u Zrzavého často: jednou, v mladších pracích, je malba hladká, obrysová linie ostrá, jindy, v obrazech z Bretaně, je naopak viditelný tah štětce a uplatňuje se barevná skvrna; v době mezi tím najdou se i obrazy, kde osvobozené barevné vlnění prochází bez přerušování obrazem, nedbajíc přehrad, které tvoří obrysové linie (San Marco v noci), a jindy opět se barva sama stává linií — předmět je z barevných linií dynamicky budován (Via Appia). Přes tuto různost malířských postupů lze vnímateli jen poněkud zkušenému rozeznat na první pohled obrazy Zrzavého od děl umělců jiných. Co tedy činí tyto obrazy rozeznatelnými, čím prozrazuje každý z nich svého původce?

Odpovídáme prozatím bez důkazu, že tímto společným jmenovatelem je jistá speciální individuálně odstíněná poetičnost, chceme-li: lyričnost. Je však nejdříve třeba dorozumět se o tom, co chceme poetičností v malířství vůbec rozumět. Leckdy bývá hledána v citovém zabarvení, které z obrazu vyzařuje. Nejméně malířský je postup, při kterém citové zabarvení je dáno námětem obrazu (idyličnost, roztoužení a podobně); právem se tu mluví o malířství „literárním“. Je však možné i to, aby emocionalita byla utajena v samé epické stránce malby: tak může „lyricky“ působit barva (zúžená barevná stupnice, měkké přechody, lomené barvy) nebo linie (měkká vlnitost a podobně). Lyričnost tohoto druhu je ovšem již záležitost čistě malířská — a nebylo by neschopné hledat její stopy také u Zrzavého. Ani ona však netvoří podstatu zjevu, který jsme měli na mysli, když jsme v souvislosti s dílem tohoto malíře užívali pojmenování „poezie“.

Nedávný vývoj malířství přinesl totiž nové pojetí poetičnosti obrazu. Nemíní se jí už působení na cit, ale významové vztahy, kterými je obraz protkán a které činí jeho vnitřní výstavbu obdobnou s výstavbou lyrické básně. Jde zde v podstatě jen o zdůraznění vlastností příslušející nezbytně každému malířskému dílu vůbec. Všechny složky malířského díla, netoliko námět, něco znamenají, jsou nositeli významů. Tak například barva není jen zjev optický, ale zároveň i znak: její význam je dán okolností, že v divákovi vyvolává jisté tlumy představ, mnohdy neurčité, jindy značně zřetelné: modrá barva bude i v obraze zcela nepředmětném — jak názorně ukázalo malířství „abstraktní“ — znamenat podle svého umístění na ploše obrazu buď oblohu, nebo vodní hladinu; význam barvy se může dokonce stát konvenčním — srovnej středověkou symboliku barev. Podobně jsou i ostatní optické složky obrazu naplněny významy různé zřetelnými, a to rovněž bez ohledu na to, co se jimi zobrazuje. Z druhé strany mají ovšem povahu významových shluků také jednotlivé složky, z kterých se skládá námět (předměty atp.), i námět sám jako celek je složitým významem.

Všechny tyto jednotlivé významy díla vstupují uvnitř díla v nejrůznější vzájemné vztahy a napětí, jejichž výslednicí je pak obraz jako dynamický významový celek, nesený sice souborem skutečností hmotných, smysly vnímatelných (plátno, barevné hmoty a podobně), avšak obrázející se v mysli vnímatelově jako nehmotný „estetický objekt“. Významová dynamičnost estetického objektu je patrna i z okolnosti potvrzené experimentálně, že se „význam“ obrazu v divákově mysli uskutečňuje a vnitřně rozrůžňuje teprve během vnímání, tedy v čase. To platí o malířském díle každém, bez rozdílu dob, druhů a škol. Současné malířství, do jehož okruhu patří i dílo Zrzavého, významovou

výstavbu obrazu jen odhalilo, takže se způsob jejího složení i její složitost stávají vnímateli patrnými na první pohled. Způsoby tohoto upozorňování na významovou výstavbu malířského díla jsou ovšem v různých dnešních směrech a u různých osobností rozdílné; půjde nám tedy o to, abychom významovou výstavbu děl Zrzavého zachytili co možná nejostřeji v její osobitosti.

První nápadná významová vlastnost, kterou u Zrzavého pozorujeme, je poměrně značná vzájemná samostatnost zobrazených předmětů;¹ je ovšem provázena i optickou izolací jednotlivých zobrazených věcí. Všimněme si obrazu Údolí smutku, v kterém sám malíř vidí počátek samostatné své tvorby a její klíč (srv. článek Jan Zrzavý o svém díle, Život XIII, str. 40). Výtvarně se tento obraz liší od výtvorů z prvního období zralosti zejména tím, že postrádá výrazných obrysových linií — je vybudován z barvy. Přesto však jsou tu předměty velmi zřetelně navzájem odděleny, už tím, že jsou řídko rozestupy po ploše obrazu. Jsou tu: žena s pavím pérem, cesta, tři navzájem vzdálené stromy, návrší s kostelem, vesnice, kuželovité hory v pozadí; každý z těchto předmětů je sám o sobě celkem — ani hory, ač navzájem blízké, netvoří horský masív, nýbrž vyběhají, každá samostatně, v ostré vrcholky. Tuto zálibu v malém množství zřetelně oddělených předmětů na obrazové ploše podržel si Zrzavý i v dobách pozdějších. V citovaném již článku o svém díle vyslovuje se v tomto smyslu o typu krajiny, jaký pro své obrazy vyhledává: „Hledám zemi co nejméně změněnou rukou lidí, takovou, jak ji Bůh stvořil, čím více opuštěnou, tím lépe.“ I svou lásku k lodím na mořské hladině vysvětluje Zrzavý jejich osamělostí: „Vrávorají na vodě jako mezi dvěma nesmírnými prázdny, zrcadly nebe a moře, nevědouce, kterému z těchto dvou živlů patří, a jako by byly jedinými živoucími bytostmi v této nesmírnosti prostoru.“ Vzpomeňme při té příležitosti, jak často nechává Zrzavý uprostřed oblohy, prázdne a nekonečné, osaměti některé z nebeských těles, jindy opět vrcholek stromu, větrného kohouta na špičce budovy nebo vlajku na vrcholu stožáru. Věc tváří v tvář bezpředmětnému nekonečnu — to je již jeden z významových vztahů, s kterými se v malbě Zrzavého setkáváme.

Malé množství předmětů na obraze umožňuje jejich vzájemnou významovou (a ovšem také tvarovou) konfrontaci. Obraz je z předmětů skládan; to platí i o krajině Zrzavého, která byla nazvána „komponovanou“. Jde však o víc než jen o kompozici ve formálním slova smyslu; malířovým problémem je navodění významových vztahů mezi zobrazenými předměty, a to vztahů pokaždé jedinečných, platných v své složitosti právě jen pro daný případ. Tyto vztahy oživují dílo; Zrzavý sám praví o tom: „Dílo, jež je skutečným uměleckým výtvozem, není mrtvou věcí. Je sídlem, jakýmsi akumulátorem psychické síly, jež z něho vyzařuje — je téměř živoucí bytostí. A také jako bytost se rodí. Chvilé inspirace je právě hodinou jeho zrození. Nezáleží na tom, kdy je umělcem provedeno — může se tak stát až po roce, ano i po více letech. A chvíle početí? Je tehdy, kdy v extázi pronikáme věc a zříme samu duši její hmoty. Kdy poddáváme se kouzlu pohybů, kroužení světla a barev jejich. Zřídka známe tuto hodinu, neboť v opojení jí nepostřehujeme“ (O sobě, Červen I, str. 60). Charakteristické je především to, že podle vlastních malířských slov je v popředí jeho zájmu „věc“, tedy zobrazený jednotlivý předmět, nikoli celkový námět obrazu. Ještě důležitější však je doznání, že obraz rodí se dřív, než je proveden, že je hotov ve chvíli svého početí. Kdy nastává tento okamžik zrodu? Tehdy, když umělec pojal jako celek významové vztahy jistých předmětů. To ovšem nepraví citát výslovně, ale vyplývá to nutně z faktu, že jednorázový optický dojem může být i celá léta fixován v mysli malířově. Impresionisté, kteří chtěli zachytit skutečně čistý zrakový vjem bez významové interpretace, musili postupovat zcela opačně, než líčí Zrzavý: malovat hned, na místě. Jen významový celek, objektivovaný a vyztužený svou sémantickou výstavbou, může přetrvat chvíli svého vzniku, i když je do té míry spjat se zrakovými dojmy, že jeho zpětná realizace může být opět jen optická.

¹ „Předmětem“ rozumíme jednotlivou zobrazenou věc jako součást a nejjednodušší prvek obrazového námětu.

Přistupujeme k podrobnějšímu rozvinutí teze a počínáme otázkou: co je pro Zrzavého „předmět“? Ježto obrazy Zrzavého ze staršího období tvorby jsou většinou figurální, všimněme si nejdříve jeho pojetí skladu lidského těla. Již malíř sám naznačil výslovně způsob, jakým na lidské tělo nazírá; stalo se to v citovaném již článku O sobě na místě, kde je řeč o dojmech z varieté: „Světlo září, hedvábné trikoty se lesknou, jejich intenzivní barvy planou a zvučí jako třesk činel cirkusové hudby. Ve velkém prostoru kolísají se a chvějí napjatá těla, klouby praskají. Nohy pevně chodidly k sobě lnoucí, pohybují se jako pružné páky nahoru a dolů, klesají pod tíží a opět se vzpínají. Ruce rozpjaté ostražitě v nebezpečném prostoru vyrovnávají každé vysunutí těla, chvějí se, plovou, ustavičně se třepotají jako křídla jepice nebo vážky.“ Vidíme jasně: nohy i ruce jsou Zrzavému subjekty jednání: činnost každého jednotlivého z těchto údů pojímá jako iniciativní. Jednotlivé části těla jeví se mu tak jako samostatné předměty. Abychom si tento poznatek ověřili, přihlédneme nyní k obrazům. Na obraze *Meditace* vidíme rozdílné traktování jednotlivých částí téhož obličeje; nos je vyznačen pouhou obrysovou linií, kdežto ústa i oči jsou provedeny barvou. Je také jasno, proč se to stalo: zavřená oči a přísně sevřená ústa znamenají meditaci; i kdyby nebyl námět obrazu vyznačen titulem, stačily by vyslovit jej tyto příznaky, záměrně malířsky vyzdvížené — nos nemá vztahu k námětu a jeho malířské podání je proto chudší o jednu ze složek, totiž o barvu. Tento rozdíl je ovšem možný jen tak, že každá z částí obličeje je chápána jako samostatný předmět-znak.

Co si podobného je v obraze *Hoře*: také zde vystupují ústa a oči zřetelněji než nos, středem pozornosti jsou však zejména ústa, odlišující se od ostatních částí obličeje plastičností téměř naturalistickou. I tento rozdíl je zdůvodněn námětem: bolestně snížené koutky úst vyjadřují hoře s naléhavostí zcela jednoznačnou. Na obraze *Anděl* vidíme ženský obličej se zdvojeným párem očí a k tomu ještě se zdvojeným obloukem obočí nad hořejším z obou párů; tato zdvojení mohou být vysvětlena jen tak, že zde každá ze jmenovaných součástí obličeje byla pojata jako samostatný předmět-znak: malíř dal tím najevo, že spíše než optický dojem celku maluje celek jako soubor znaků. Zajímavou ohledu tohoto postupu poskytuje nám jazyk, nejdůležitější ze znakových systémů člověkem vytvořených. V jazyce je totiž zdvojení slovního znaku do té míry běžné, že jazykověda má pro ně ustálený termín „reduplikace“; slova „čiry-čary“, „křížem-krážem“ ukazují, co se tímto označením míní. Také stylistické opakování jistého slova, epizeuxis („Noci, noci, černá noci“), nabízí se ke srovnání. Účel reduplikace i epizeuxe je zřejmě významový: nejčastěji dosahuje se jimi zintenzívnění významu. Není nedůležité všimnout si v této souvislosti, že i v samém malířském díle Zrzavého najdeme zdvojení předmětu ve funkci zjevně sémantické, totiž jako schéma obrazového námětu. Máme na mysli obraz *Blíženci*, kde se dvakrát opakuje týž obličej, přičemž se vedlejšími náznaky dává pocítit, že jeden z blíženců je muž a druhý žena; tento kontrast, který má platnost pointy, upozorňuje ještě silněji na totožnost obojího zobrazení. Jde zde ovšem o zobrazení osob jako celků — třebaže nikoli jako celých postav —, kdežto obraz *Anděl* zdvojuje toliko části těla jediného, totiž oči a obočí. Ani takový postup nepostrádá však ozřejmujících analogií; nacházíme je dokonce v samé oblasti umění výtvarných. Vzpomeňme jen na mnohohlavé a mnohoruké obrazy i sochy indických božstev (Šiva) — také ty zmnožují části jediného těla, opět za významovým účelem: vyjadřuje se tak moc, moudrost, důstojnost bohů. Jazyková a výtvarná obdoba ukazují tedy jediným směrem: zdvojení, případně zmnohonásobení jistého znaku, v daném případě několikanásobné zobrazení některé části těla, má za následek významový efekt, jež lze nejobeeněji označit jako zintenzívnění významu. Také u Zrzavého musí zdvojení oka a obočí být pokládáno za významovou záležitost: obrazně dalo by se mluvit o malířské epizeuxi. Osvětlil nám tedy tento případ, třebaže zdánlivě výjimečný, velmi názorně samostatnost a znakový ráz předmětu v díle Zrzavého. Připojme konečně jako poslední příklad obraz *Milosrdný samaritán*. Vidíme na něm sedící oděnou postavu, do jejíhož klína sklání hlavu postava druhá, neoděná; levá ruka neoděné postavy spočívá na kolenou postavy sedící

a odděluje tak opticky její nohu od trupu. Obrys postavy klečící je naryšován plynulou křivkou, která předurčuje rozměr nohy postavy sedící: tato noha je namalována v jiném, menším měřítku než vztyčený trup. Důvod deformace je, jak zřejmo, výtvarný, avšak zároveň dává se takto pocítit divákovi i samostatná předmětnost jednotlivých částí těla.

Tak je tomu při Zrzavého obrazech figurálních, kde ovšem značné uvolnění prostorové souvztažnosti předmětů usnadňuje jejich vzájemné osamostatnění. V obrazech krajín však prostorové vztahy uvolněny nejsou; je proto otázka, trvá-li tendence k osamostatňování předmětů také zde. Velmi názorným důkazem její přítomnosti je způsob, jakým se u Zrzavého zachází s geologickou fyziognomií krajiny: jednotlivé vlny terénu, vyvýšeniny, prohlubně atd. stávají se v podání Zrzavého samostatnými předměty, které se v obraze k sobě řadí nebo na sebe vrství. Leckdy jde osamostatnění jednotlivých terénních útvarů tak daleko, že nabývají iluzivně živočišných podob; tak na obraze *Ploumanach* přijímá pobřeží nořící se do vodní hladiny podobu jakéhosi fantastického delfína. *Lom*, zpodobený na obraze z roku 1922, jeví se nikoli jako negativní obraz, jako otvor vyhloubený do vršku, ale jako předmět souřadný s okolními záhyby terénu, nad nimiž dokonce dominuje, jsa od nich odlišen temnou barvou.

Lze tedy tendenci k osamostatňování jednotlivých předmětů pokládat za skutečně podstatnou pro veškerou tvorbu Zrzavého. Nejsme však u konce svého důkazu: osamostatňování předmětů je pouhým předpokladem významových konfrontací, a jde nyní o to, pokusit se o popis a určení způsobů, jakými se významové konfrontace dějí. Vratme se ještě jednou k obrazu *Lom*, jehož jsme se dovolali v předešlém odstavci. Vidíme na něm v popředí řeku s třemi balvany uprostřed, nad řekou pak těžkou masu vrchu s lomem. Balvany i lom jsou táž hmota — tím nápadnější je kontrast nepatrnosti balvanů (viděných na obraze z nadhledu, a tím ještě zmenšených) s drtivou mohutností vrchu a lomu. Tak objevuje se nám významový vztah velmi nápadný a u Zrzavého velmi častý: mezi velikostí a nepatrností. S protikladem malých osamělých předmětů k nakupeným velkým pracuje Zrzavý např. i v obrazech z *Bretaně*, kde se v pozadí obrazu mnohdy rysují na barevné ploše moře nepatrné plachty rybářských člunů, kontrastující s předměty v popředí obrazu.

Zajímavý a významově již složitější je případ obrazu *Vdova*. V popředí je zde postava ženy ve smutku, v pozadí pak, kdesi v neurčité, ale značné výši vznáší se gotické okno, nepatrné rozměrem, poněvadž viděné z dálky, avšak monumentální svou architektonickou formou; jeho přítomnost na obraze charakterizuje scénu — praví nám, že jsme v kostele. Plocha, do které je okno zasazeno, není věcně charakterizována ani prostorově situována — jen tušit lze, že znamená kostelní zeď. Oslabení prostorových vztahů dává vystoupit vztahům významovým. Předmět, který je oknu v obraze nejbližší, je klobouk nasazený na hlavě vdovy. Je malován z nadhledu, ačkoli ženina postava je viděna spíše z podhledu; tím dochází klobouk zdůraznění. Zabírá také na obraze mnohem větší plochu než blízké mu gotické okno. Vzniká tak kontrast, již výše charakterizovaný, mezi věcí malou a velkou. Komplikace je však v tom, že poměr je zde vzhledem ke skutečnosti převrácený: mohutné okno jeví se na obraze nepatrnou skvrnkou, kdežto klobouk, hříčka z tylu a drátů, přejímá monumentalitu příslušející ve skutečnosti trvalému stavitelskému výtvaru; jde tedy o převrácení hodnot, a poměr mezi velikostí a nepatrností, svým původem toliko kvantitativní, nabývá jím konkrétního kvalitativního zabarvení.¹ Vklínuje se tak v celkovou významovou výstavbu obrazu, stává se její osnov-

¹ Třeba podotknout, že při tomto vyličení máme na mysli první verzi obrazu, pastel z r. 1917, reprodukováný v monografii *Jan Zrzavý* (Musaion IV, 1923), kde se znaky, o kterých je ve vyličení řeč, jeví zřetelněji než na pozdějším oleji z r. 1924. V olejovém obraze přibyl totiž v pozadí náznak gotické klenby, který naznačuje distanci mezi popředím a pozadím i přispívá k věcné charakteristice pozadí. Obrys okna se tu do jisté míry rozpjíjí v okolní ploše — opět na rozdíl od pastelu, kde bylo okno ohraničeno ostře. Konečně nemá zde okno viditelných nervur, jež v pastelu zdůrazňovaly předmětnost a monumentalitu okna. Tyto roz-

nou součástí. Není bez zajímavosti uvědomit si, že zde malíř aktualizoval velmi tradiční a úctyhodně starý vztah mezi lidskou postavou a pozadím, na které je promítnuta, častý v obrazech figurálních: pozadí, buď architektonické, nebo krajinné, věc trvalá a neproměnná, jevívá se mnohdy v takovýchto obrazech čímsi vedlejším a nahodilým, kdežto lidská postava, již sama pomíjející a k tomu ještě vzhledem k pozadí nahodile situovaná, zdá se divákovi větší, závažnější i skutečnější než neurčité, přízračné pozadí. Vzpomeňme například *Mony Lisu* s prahorní krajinou — jeť právě Leonardo da Vinci obdivovaným mistrem Zrzavého.

Od vztahu mezi nepatrností a velikostí předmětu dospěli jsme tedy ke konfrontacím konkrétních významů; musíme se ovšem smířit s tím, že konfrontace toho druhu jsou slovem téměř nesdělitelné: jen zobrazením může být plně vyjádřen konkrétní význam vyplývající z optických znaků. Uvedeme za příklad obraz *Zátiší s ptáčkem*. Slyšíme-li slovo „zátiší“, jsme zvyklí představit si kout místnosti, plochu stolu, prodejní pult, kde jsou v pestré směsi nakupeny barevné věci: květy, ryby, mrtvá zvěř nebo drůbež, zeleniny — všechno to za účelem nahromadění barev a tvarů. „Čisté zátiší je možné jen tak, že se celý svět změní v iluzivní vidinu barevných skvrn,“ praví o zátiší teoretik umění (Wipper, *Das Problem des Stillebens*, Zeitschrift f. Ästhetik XXV). Nuže, zátiší Zrzavého má na rozdíl od tradičního pojetí za scénérii širý prostor: skály, v pozadí hory, na nebi měsíc přetátý mrakem, ptáček, podle podoby drobný zpěvák, sedí na skalisku, po jehož stranách kvetou konvalinky. Takový je soubor předmětů; nejsou nakupeny, ale poměrně řídko rozloženy po obrazové ploše a také se nerozplývají v barevné skvrny: zůstávají každý sám o sobě a sám sebou. To, čím obraz mluví, jsou jejich vzájemné významové vztahy; vyslovit však tyto vztahy nelze — mohou být pochopeny toliko zrakem. Kdybychom řekli „jarní noc“, bylo by to současně mnoho i málo. Ani lyrická báseň nemohla by z vyjmenovaných motivů složit celkový význam, jaký sugeruje obraz. Slovo „konvalinky“ nevyvolává představu květů se stonky mocnými jako kmeny palem, vyššími než skalní útes — ale takové jsou květiny na obraze a výše jejich se uplatňuje jako významový činitel při konfrontaci s ostatními zobrazenými předměty. Také nedokáže slovo přiblížit kosmický zjev měsíce drobným tvorům a bylinám zeměkoule, postavit jej s nimi na jedinou úroveň a sepnout konfrontací vše do v jediný význam. Čím konkrétnější jsou tedy významové vztahy zobrazených předmětů, tím méně snadno může být obraz přeložen do řeči slov; tím více se však podobá lyrické básni svou významovou výstavbou. Vztah mezi poezií a malířstvím objevuje se jako záležitost zároveň velmi reální i velmi složitá.

Upouštíme od dalšího výčtu příkladů. Chtěli bychom však přesto ještě upozornit, že také krajiny Zrzavého, a to i ty z nich, které se snaží o věrný přepis viděné skutečnosti, jsou budovány podle zásad významové konfrontace. Tak např. obraz *Hroby na Via Appia* skládá se ze zřetelně rozlišovaných předmětů: cesta, cypřiše, pinie, náhrobky; významový vztah těchto prvků není však dán jejich pouhým seznamem, jak může být podán slovem — k jeho pochopení je třeba, abychom viděli, že tři z náhrobků a jeden cypřiš tvoří popředí obrazu, jsouce rozloženy po stranách obrazové plochy, že druhý plán je vyplněn skupinou cypřišů, třetí pak dvěma náhrobky a skupinou pinií, dále že cesta ubíhá od středu obrazu k levému rohu atd. Teprve pak můžeme pochopit celkový smysl obrazu, slovem nevyslovitelný a přístupný toliko zrakovému vnímání.

Sluší konečně učinit zmínku o tom, že dějový námět obrazu může u Zrzavého vzniknout jako druhotný důsledek významové konfrontace zobrazených předmětů. Zpravidla totiž bývá v „epických“ obrazech děj nadřazen předmětům, které jej realizují — osoby jeví se jako nositelé akce, věci jako její rekvizity, také optické prostředky malířství (barva, tvar a další) pozbývají větší nebo menší měrou samostatnosti, vstupující do služeb

díly, jež patrně třeba přičíst změně malířské techniky — olej místo pastelu — mají za následek, že významový protiklad okna a klobouku nevyzařuje tak sugestivně z verze druhé jako z první, třebaže i v druhé verzi připadá mu závažná úloha ve významové výstavbě obrazu.

námětu, který přesahuje své viditelné zobrazení. Zcela jinak je tomu při Zrzavého obraze *Luna*. Vidíme na něm kromě stromů po stranách obrazové plochy a hor v pozadí ženskou postavu, klečící s rukama vztaženými směrem k zemi, na zemi pak konvalinky rozkvétající mezi skalinami. Každý z těchto předmětů podržuje svou malířskou i významovou samostatnost a obraz mohl by být chápán i jako pouhé jejich seskupení. Přesto však vyrůstá pro pozornějšího diváka z jejich vzájemné konfrontace sekundárně děj: světlou lunou působí tajemnou silou na vzrůst a rozpuk květů. I toto navození děje je však prostředkováno optickou sestavou předmětů: měsíc jeví se jako pozadí hlavy ženské postavy, která tak nabývá významu mytologické personifikace Luny; ruce postavy jsou nerealisticky přímočaře vztaženy ke květům a květy míří od země týmž šikmým směrem, jehož pokračováním jsou ruce — je tak divákovi sugerován akční vztah mezi rukama a květy, ač se navzájem nedotýkají. Obraz vydává děj ze sebe, ze své optické a významové výstavby, a moderní malíř, který je jeho původcem, obnovil dávný živý vztah k epickému námětu, aniž se vzdal výboje malířství impresionistického, které z námětu přeneslo váhu na optickou stránku malířského díla.

Zrzavý není ovšem v současném malířství sám, kdo s technikou významové konfrontace pracuje; později než on, ale stejně zásadně přijal ji za základ významové výstavby obrazu malířský surrealismus. Mezi obojím pojetím konfrontace je ovšem rozdíl víc než časový; jeho vymezení může proto přispět k individuální charakteristice významové výstavby obrazů Zrzavého a nesmí být opominuto. V čem tedy záleží tento rozdíl? Především je už v samém pojetí předmětu. Pro surrealismus je totiž předmět, ať existující nebo fantomatický, především skutečností s celým bohatstvím nejrozmanitějších vlastností, které realitě přísluší; odtud co možná konkrétní malířské podání jednotlivých věcí v surrealistických obrazech. Pro Zrzavého však je zobrazený předmět celou svou povahou znakem. Na důkaz toho povšimneme si netoliko obrazů ze staršího období, kde traktování již samého obrysu předmětů nasvědčuje svou úhrnností tomu, že reální optické vlastnosti věcí existují pro Zrzavého jen potud, pokud se shodují s významem, jež malíř do předmětů promítá, ale také obrazů krajinářských, podávajících viděnou skutečnost v podobě značně reální. Na obrazech z Bretaně vidíme mnohdy rybářské domky s typickým komínem vestavěným do postranní zdi — tento charakteristický obrys se malíři stává jistým druhem ideogramu: znamená prostě rybářský domek a je bez individuálního rozlišení opakován od obrazu k obrazu i uvnitř obrazu téhož; podobně ustálený znak je pro Zrzavého podoba rybářského člunu. Mluvit v takovýchto případech o typizaci nebo stylizaci nebylo by přesné, neboť záměrem malířovým není ani zjednodušení obrysu za účelem poznávacím, ani jako účinný ornamentální — jdeť zde o skutečný znak, zastupující, nikoli předstírající nebo deformující skutečnost.

Avšak také způsob významového spojování předmětů takto pojatých odlišuje Zrzavého od surrealistů. Surrealističtí malíři konfrontují totiž předměty s tím záměrem, aby sestava, která spojením jich vzniká, byla co nejmnohoznačnější; vnímateli dává se najevo, že všechny, byť seberůznější významové spoje mezi předměty postavenými vedle sebe na ploše obrazu jsou stejně oprávněné — právě pocitu kolísání, který takto vzniká, má být umělecky využito. To je i důvod naturalistického podání předmětů, o kterém se stala zmínka: předmět, který na obraze působí jako skutečnost, je vlivem rozmanitosti svých vlastností schopen vstupovat ve vztahy co nejrozmanitější k věcem jiným. Na rozdíl od tohoto směřuje Zrzavý k významové konfrontaci jednosměrné, jednoznačné: názorným důkazem toho je obraz *Luna*, jehož rozbor byl výše podán: jednoznačnost konfrontace zobrazených předmětů vystupuje zde tak zřetelně, že obraz ze sebe dokonce vydává souvislé dějové schéma.

Konfrontace předmětů, ať již mnohosměrná či jednosměrná, vnáší do každého z konfrontovaných předmětů jistý význam, který v předmětu původně nebyl, nebo aspoň nebyl zjevný; odhaluje se tak nová, dosud neviditelná stránka předmětu. Není proto divu, že malíř je lákán k tomu, aby předmět, který poutal jeho pozornost, znovu a znovu opakoval v různých obrazech, uváděl jej ve spojitost s různými obrazovými náměty, včleňoval jej

do nových a nových barevných souvislostí, vykazoval mu nová a nová místa na obrazové ploše, konfrontoval je se stále jinými předměty, popřípadě obměňoval jeho postavení v sestavách již jednou vytvořených. S touto dočasnou nebo i trvalou „posedlostí“ jistými předměty setkáváme se u Zrzavého stejně jako u surrealistů; lze dokonce tvrdit, že při pozorování jen poněkud zevrubně našli bychom její stopy slabší nebo silnější v malířství každém, neboť konec konců nemůže žádný umělecký směr, byť seberadikálnější, učinit víc než silně zdůraznit, a tím odhalit jisté vlastnosti nebo stránky tkvící v samé podstatě daného umění, a proto vlastní všem jeho výtvorům.

U Zrzavého je přecházení předmětných motivů z obrazu do obrazu velmi zřetelné a jasné. Tak například měsíc na obloze najdeme na obrazech Kristus, Diana, Luna, Kleopatra, Zátíší s ptáčkem. Kuželovité hory v pozadí mají obrazy: Údolí smutku, Spící hoch, Melancholie I, Luna, Zátíší s ptáčkem; na obraze Kázání jsou obrysy hor jehlanovitě a rovněž na obraze Kleopatry — zde však se vlivem námětu změnila hory, neproměňující podstatně svého obrysu, v egyptské pyramidy. Jiný velmi hojný předmět jsou palmy v pozadí na obrazech: Kristus II, Andělská návštěva, Poslední večeře, Diana, Magdaléna, Milosrdný samaritán, Kleopatra; motiv palmy se i různě předpodstatňuje, tak na obraze Andělská návštěva nacházíme na rouše andělově ornamentální motiv palem, zcela obdobný tvarem palmám v pozadí. Ještě radikálnější je proměna tohoto motivu v obraze Dáma v lóži: po stranách v pozadí jsou zde totiž dva útvary velmi podobné palmám, jak je jindy maluje Zrzavý — jsou to však tyče s připjatými drapériemi, jejichž záhyby tvoří jakoby korunu palmového stromu. Také tam však, kde palmy jsou palmami, mění se obraz od obrazu jejich postavení ve významové výstavbě, a tím leckdy i sama jejich podoba. Náhorně ukáže takovouto proměnu srovnání obrazů Kristus II a Diana. Na prvním z nich čnějí po stranách pozadí dvě palmy přímo do výše; dochází tak zdůraznění vertikality, která se projevuje v celém výtvarném pojetí postavy Kristovy (prodloužený obličej, záhyby roucha, prsty vztyčených rukou) — vertikality není zde ovšem jen prvek optický, nýbrž i významový: mystické strmění k výšinám. Na obraze Diana jsou naopak kmeny tří palm seskupených po jedné straně pozadí sehnuty v křivku: navazují tak na křivku vzpažených Dianiných rukou a ležícího trupu; významově tvoří zde palmy přechod mezi ženskou postavou (Dianou), ležící v uzavřené místnosti, a oblohou, na které visí měsíc — podobně jako v obraze Luna vzniká i zde námět významovou konfrontací předmětů.

Bylo by možno doklady ještě rozmnožit, avšak ty, které byly uvedeny, mluví řečí sdostatek zřetelnou: předmět opakovaný mnohokrát v různých obrazech ukazuje se vlivem nových a nových konfrontací s předměty jinými v osvětlení stále obnovovaném; změna významu může dokonce zasáhnout i samu jeho podstatu, a pak vidíme — s nepatrnou změnou podoby — proteovské předpodstatnění věci ve věc jinou. — Také krajinářské obrazy Zrzavého, ač mnohem více vázány skutečností než díla volně komponovaná, pracují často s opakováním předmětných motivů, jejichž významovou nosnost si malíř zkouší. Zvláště patrné je toto opakování v cyklech, z nichž každý netoliko odpovídá jisté krajině (Benátky, Bretaň, Ostravsko atd.), ale také představuje jistý téměř ustálený soubor předmětů, jež jednotlivé jeho obrazy podávají v rozmanitých sestavách. Takové poměrně ustálené prvky jsou např. kupole, kašny a gondoly na obrazech benátských, rybářské chaty a čluny typického obrysu i pole hrazená kamením na obrazech z Bretaně, cypřiše, pinie a náhrobky na obrazech z Via Appia atd. Bylo by mylné vykládat toto opakování předmětných motivů jen tím, že se s nimi malíř v oněch krajinách skutečně setkával, nebo i tím, že jsou to charakteristické emblémy kraje. Třebaže jeden i druhý důvod mají jistou platnost obecnou, totiž pro krajinářství vůbec, nestačí samy o sobě k vysvětlení individuálního případu, který poutá naši pozornost: benátský cyklus Zrzavého ukazuje nezastřeně, že u tohoto malíře jde i při krajinách o záměrné seskupování předmětů za účelem významové konfrontace: „Předmětná sestava mění se zde ve znaky, libovolně užitá v kompoziční harmonii“ (A. Friedl, Jan Zrzavý, Prameny 29, 1939).

Nakonec třeba se zmínit, byť jen několika málo slovy, o významové funkci barvy u Zrzavého. I její účast ve významové výstavbě je závažná, třebaže „barva u tohoto

kreslíře a plastika, jenž později zcela logicky sáhl také k sochařské práci, aby zde našel ověření správnosti svého formovaného názoru, bude vždy věcí druhořadou, nikdy nebude jí přiznána tvaroslovná funkce“ (K. Teige, Jan Zrzavý, Musaion IV, 1923). Úkol barvy v obrazech Zrzavého je uvádět v optický vztah předměty, které mají být významově konfrontovány, popřípadě také vytvářet prostředí, které mezi předměty prostředkuje: voda, obloha. Přihází se i to, že nepředmětná barva se sama o sobě stává jednou ze stran významové konfrontace: je tomu tak v případech, kdy se izolovaný předmět (nebeské těleso, vlnka, koruna palmy, člun) osaměle rýsuje na prázdné obloze nebo na vodní pláni; právě tento nedostatek jiného předmětu v blízkosti, zdůrazněný širokou okolní jednobarevnou plochou, „znamená“, jak již podotčeno, něco, co by zhruba mohlo být vyjádřeno slovem „nekonečno“.

Charakteristické pro významovou funkci barvy u Zrzavého je, že malíř sám nepojímá barvu jako jednoduchou optickou kvalitu, ale jako složitý průsečík celého trsu vztahů: „Všechno jest souvztažné a barva jest souvztažná se světlem a tmou, s teplem a chladem, prostorem a časem a jakýmsi způsobem i s hmotou. Jest souvztažná s city člověka, s láskou, s hněvem, hrůzou a radostí, vášní a klidem — se všemi duševními stavy člověka a všeho života vesmírného... Jest jediná barva, prabarva, barva absolutní: černá a bílá a všechny ostatní (mezibarvy) jsou v ní obsaženy. Jest jediná barva, černá a bílá: není mezi nimi rozdílu v podstatě, nýbrž jen v polaritě... Ostatní barevné jevy existují jen v rozpětí mezi těmito dvěma póly a jako úseky této rozlohy. Barevnost jest dění odehrávající se mezi dvěma póly prabarvy, napětí mezi jejich dvojí polaritou... Obraz, jenž by byl pravdivým výrazem dokonalé harmonie celého vesmíru, měl by obsahovati stejné množství černé i bílé nebo stejné množství mezibarev, takže smíseny daly by černou a bílou (šedou, jež rozdělena dala by stejné množství černí a bílí). Není pravděpodobně takového obrazu. Neboť nepostihujeme života celého vesmíru, žijeme a chápeme jen jeho úseky více či méně široké, určité okamžiky, určité stavy života. Šíří a poloze tohoto úseku odpovídají barvy našich obrazů“ (Barva, Volné směry XXI, 1921).

Co praví tento výrok? Především dosvědčuje, že barva má pro Zrzavého dosah významový: každá barevná kvalita znamená jistá duševní hnutí, jisté duševní stavy člověka. Důležité je také, že malíř vycituje vzájemné napětí mezi barvami jistého obrazu a že tomuto napětí přičítá (jak ještě zřetelněji vysvítá z další, necitované souvislosti studie) povahu současně optickou i významovou: významovou povahu barvy má Zrzavý zřejmě na mysli, když praví, že každé malířské dílo jako barevný celek odpovídá „jistě šíří a poloze“ úseku vesměrného života, který je jeho původci přístup. Nejméně upíná se pozornost Zrzavého ke vztahu mezi barvou předmětu na obraze a barvou příslušné skutečnosti — jakýkoli realismus barvy je mimo umělcův zřetel: barva teprve v obraze a prostřednictvím obrazu jako celku složeného z optických a významových souvztažností vchází ve styk s člověkem a se světem opět jako celky. Zrzavého pojetí barvy ukazuje tedy zřetelně týmž směrem, kterým nás vedl rozbor významové stránky jeho obrazů: k pojetí malířského díla jako kontextu protkaného vzájemnými a složitými významovými vztahy jednotlivých částí i složek.

Z knihy Dílo Jana Zrzavého, 1906—1940, vydané za red. K. Šourka, Praha 1941, str. 66—74.

Začneme od nejprostšího: Šíma stojí na výstavě před jedním ze svých obrazů. Harmonie zelení a modří: rýsují se dost jasně v pozadí hory, v popředí moře, tedy jakési mořské pobřeží a v předním plánu přes obraz jako škrť křivolaká, kolmo směřující linie — působí plasticky. Otázka divákova: Co je ta čára? Vadila mu zřejmě její významová neurčitost v obraze jinak významově zřetelném. Šíma, bez překvapení a pohoršení: Představte si třeba, že jedete na loď a vidíte břeh: před vašimi očima se ale kmitá provaz, visící z plachty. Uvedeno jako příklad; šlo s největší pravděpodobností o přímý malířův zážitek, ale ten zážitek nebyl prezentován jako samozřejmý významový výklad obrazu, nýbrž jako jedna z možných interpretací, jako příklad interpretace. Nuže tato anekdota naznačuje již jistou cestu. Přejdeme ke druhé: Šíma přednáší na pražské výstavě o své vlastní tvorbě. Jako příklad její interpretace volí obraz Mlno. Situace zcela konkrétní: bylo to v alpské krajině na cestách. Lijavec s bouří, třeba se schovat. Z úkrytu vidíme blesk, který na okamžik osvětlí krajinu. V tomto krátkém záblesku lze zahlédnout korunu blízkého stromu, kámen, který připomíná v tomto osvětlení nějakou sochu, pak malou vodní hladinu, louži. Při vzpomínce na tuto chvíli vzniká obraz. Jeho název Mlno (rusismus, užívaný i v obrozenecké češtině, znamenající elektrinu, elektrický výboj). Tedy jméno obrazu připomíná zážitek, z kterého obraz vznikl. Pro autora je obraz ekvivalentem tohoto zážitku; divák ovšem sotva ztotožní zelenou, příčně šrafovanou skvrnu, vznášející se v prostoru, se stromem. Pro něho obraz nemusí znamenat přímý malířův zážitek, a ani nemůže, neví-li o něm. To, oč malíř jde, je, aby i pro diváka měl obraz dostatečnou evokační sílu, dostatečnou potenciální věcnost, ať již konkrétně vyvolává cokoli.

Shrneme-li tyto dvě poznámky rázu víceméně anekdotického, jedno vyplývá nad slunce jasněji: že jsme tu na hony vzdálení jakéhokoli záměru dekorativistického — z něhož bývá moderní umění podezíráno i vážnými kritiky — a také že jsme vzdálení, jdeme-li se Šíma, jakéhokoli citově neurčitěho lyrismu, náladovosti. Umělec, který by měl jeden z obou těchto záměrů, nevysvětloval by svůj obraz s tak dokumentární přesností po stránce věcné. Co záleží na tom, jaký byl vnější popud k vytvoření ornamentu, jestliže tento popud byl ihned stráven jiným druhem prostoru, do kterého byl transponován v případě ornamentu nebo emocionální auru, která uvádí ad absurdum jakoukoli závažnost a zákonitost? Šíma se vši vážností trvá na věcnosti svých obrazů; přijímá velmi vážně, bez jakékoli ironie divákovu výzvu k věcné interpretaci, ponechávaje si toliko výhradu obsaženou v slově „třeba“, které znamená, že divákovi je zůstaveno podložit věcnou interpretaci jakoukoli, jen když to bude interpretace reální, věcná.

Avšak jaká věcnost — namítnete možná — nabízí-li se nám interpretace několikařá? Má-li obraz znamenat jistou věc, žádáme, aby ji jednoznačně zobrazoval. Dejte však dobrý pozor: impresionismus, který vyšel ze snahy dosáhnout maximální jednoznačnosti obrazu vzhledem k věci zobrazené, jednoznačnosti, která dokonce počítala i s jedinečností prostorového a časového „zde a nyní“, za kterých je věc nazírána, došel na konci své dráhy za uskutečněním tohoto záměru k dokonalému popření věci, jež se rozplynula ve chvíli barevných skvrn rozkládajících i sám obrys obrazu. Směřování k zobrazovací jednoznačnosti, dostoupivši svého vrcholu, přešlo tak v pravý svůj opak. Není divu, že Šímovi, jako většině ostatního malířství, se nechtělo nastoupit znovu cestu již jednou uvedenou ad absurdum. Zejména když úkol jednoznačného zobrazování věci převzala již momentní

fotografie a po ní i film, schopný dokonce zachovat identitu zobrazené věci při změně časového a prostorového stanoviska, ukázat věc v pohybu. Dnes jednoznačnost zobrazení nestačí nám již jako kritérium věcnosti. Domnívám se dokonce, že je nám dnes právě z tohoto důvodu sledovat se zájmem žánrové malířství XIX. století z rozhraní mezi realismem a plenérem. Obraz se — dejme tomu — jmenuje Rozmluva a sedí na něm proti sobě kdesi na kládách povalujících se ve venkovském přístavě dva staří rybáři ošlehaných tvářů, jeden z nich má dýmku mezi zuby, druhý se na něho dívá a drží dýmku v ruce, kterou cosi vykládá. Ale vždyť máme možnost vidět na obraze — neboť film je pohybující se obraz s problémy perspektivy, osvětlení a všemi jinými náležitostmi obrazu —, máme tedy možnost vidět ty dva rybáře pohybující ústy, měnící polohu rukou, ba dokonce i slyšitelně mluvící. I ten slyšitelný hovor je zde vlastností obrazu a sám obrazem zvuku (v tom je zásadní odlišnost zvuku filmového od zvuku např. divadelního). Tedy za tohoto stavu není již pro malířství možné spokojit se se zobrazovací jednoznačností jako ekvivalentem věcnosti. Vždyť ti realističtí dva staříci na kládách jsou dnes pro nás v obraze — vlivem konkurence filmu — dokonale nevěcní a stínovití. Musí tedy dnešní malířství svou věcnost hledat jinde. Cest, kterými se to děje, je celá řada a nemáme zde možnost sledovat jinou kromě Šímovy. Jisté je — po stránce směrového určení —, že společný jmenovatel mnoha směřování moderního umění — surrealismus v to počítaje — je snaha po věcnosti věcí zobrazených, věcnosti hmatatelné a naléhavé až k přízračnosti.

Jak zachází s věcmi svého světa Šíma? Především zjistíme, že jsou u něho umístěny v prostoru dokonale trojrozměrné (perspektivně ovšem). Obrysy se přezývají, tedy věci jsou před sebou a za sebou; jsou dodržovány i různé prostorové plány, přední, prostřední, zadní, ba dokonce je i hráno s nimi: právě případ obrazu, o kterém jsem mluvil na začátku, obrazu, na kterém zadní plán zaujímají vrchy na obzoru, střední hladina vodní a přední lano, které je vyzývavě posunuto před samý zrak předpokládaného diváka. Trojrozměrnost nepředpokládá ovšem nutně stoprocentní dodržování albertiovské přírodovědecké perspektivy, jak ji vypracovala renesance a jak byla kánodem malířství až do samého konce impresionismu. Cézannovské deformace této perspektivy, míšení normální výše horizontu s nadhledem atd., nejsou u Šímy nikterak zvláštností. Je to tedy prostor, v jakém věci mohou žít, zůstávat skutečně souvislými jednotkami a nerozplývat se v souhru linií nebo skvrn barevných.

Další příznak věcnosti je obrys. Obrys Šímových věcí je pevný, dokonce někdy zdůrazněně upevněný. Na několika obrazech krajin nabývá obrys věci tak vzdušné, jako je mrak, ostře řezanou linií zmuchlaného papíru. Určitost obrysu je zdůrazňována také tím, že na některých obrazech bývají konfrontovány nahodilě obrysy skutečných věcí se stroze zákonitými obrysy geometrických obrazců a stereometrických těles: takový je např. případ obrazu nazvaného vyzývavě Krajina s trojúhelníkem, kde např. zeleň krajiny splývá v měkkou neurčitou skvrnu, měkkou, ale ne bez objemu, na druhé straně pak je tento nedostatek obrysu vyvážen, nebo spíše vyostřen a odhalen, ostře vříznutým trojúhelníkem. Jsou i jiné hry s lineárním obrysem, tak např. na obrazech zvaných Ostrov. Ústřední osu těchto obrazů udává hnědá skvrna, podobná skutečně půdorysu ostrovů, jak jej známe ze zeměpisných map. Obrys této skvrny je pak opakovaně několikrát lineárně, bez osobitě barevné výplně nad skvrnou a vůbec v jejím okolí. Závažnost obrysu pro věcné určení je tak odhalena. Jde o tvárný prostředek, kterého užívali již kubisté. Pokud se týče stereometrických těles, jsou tu známé mnohostěny, svítící často při deformaci perspektivní svou hořejší stěnou podanou průčelně, ale přitom dokonale hmotné, zdůrazňující svůj trojrozměrný objem. Na rozhraní geometrických útvarů a skutečných, pojmenovatelných předmětů stojí velmi často opakovaný oválný tvar, znamenající jednu vejce, jindy kapku vody, jindy konečně „slunce jiných světů“; právě pro tuto mnohoznačnost bude ještě třeba o něm promluvit.

Při stereometrických tělesech zmínili jsme se již o zdůrazněném objemu. Objemovost, to je také u Šímy jedna z důležitých charakteristických vlastností věcnosti. Typické jsou po této stránce jeho mraky, které v několika případech vystačí samy k tomu, aby vytvo-

řily obraz dokonale prostorový právě pro objemnost zobrazených mraků; najdou se opět i hry s objemností, sloužící jejímu zdůraznění, tak např. několikrát je torzo sochy zčásti podáno vydutě, zčásti vyhloubeně; opět postup společný Šimovi s jinými moderními malíři.

Konečně jako poslední příznak věčnosti, určitelnost, pojmenovatelnost věci. Jsou tu nejpestřejší odstíny: od barevné skvrny, v kterou se — v citovaném již Mlnu — změnila koruna stromová a kterou jednoznačně pojmenovat nelze, až ke skutečným, docela jednoznačným lidským postavám, jaké najdeme na dvou obrazech cyklu Théseus nebo na obraze zvaném Némý stín; zde nacházíme již docela přesný téměř akt. Přechodné útvary jsou různé, tak např. na obraze Paridův soud jsou tři bohyně vyznačeny třemi skulpturálními torzy, Paris pak pouhým svíslým proužkem. Zde tedy nelze již říci, že by příznak zjistitelnosti a pojmenovatelnosti předmětu byl pro Šimu nezadatelnou vlastností věčnosti. Naopak je charakteristické, že nejpojmenovatelnější obraz aktu (obráceného k divákovi zády) je nazván Némým stínem. Věc dosahující i posledního kritéria své věčnosti, skutečného zařazení do světa věcí majících jméno, přechází malíři v „stín“. Abychom tento zvláštní noetický zvrat pochopili, je záhodno připomenout výrok samého malíře: „Realita nemůže být ani objektivní, ani subjektivní. Realita jest jen vztah, poměr napětí mezi objektem a subjektem. Čili něco velmi těžko dosažitelného, odvislého od obou složek, které — o tom není sporu — tak nepředvídaně a nervózně oscilují po celou dlouhou dobu revolučního XIX. a XX. století.“ Co znamenají tato slova? Nikoli malířovu pochybnost o reální existenci světa, jenž člověka obklopuje. Nemluvil by jinak o napětí mezi subjektem a objektem. Znamenají však vědomí o tom, že akt, kterým člověk z vnější skutečnosti věc jako jedinečnou individualitu vykrajuje, akt pojmenování totiž, je závislý na subjektu, že netvoří část samé podstaty skutečnosti. Vše ostatní, prostor jako prostředí, obrys a objem, je nějak dáno ve skutečnosti — třebaže ovšem jinak než člověk tvar vnímá: odtud u Šimy současně důraz položený na obrys i objem a zase naopak nezávažná, poněkud skeptická hra s nimi. Pojmenovatelnost je však již cele v rukou člověka a musí být vždy udržována v divákovi toto vědomí. Odtud hra s pojmenovatelností mnohem rozsáhlejší, bezmeznější a libovольnějši než u ostatních, dříve jmenovaných činitelů věčnosti. Odtud i ona snaha, od níž jsme vyšli při svém rozboru, snaha oscilovat mezi čistou věčností bez pojmenování a věčností pojmenovanou. Proto Šima konceduje divákovi, ba žádá od něho, aby si obraz věcně interpretoval, ba aby jej interpretoval jako docela jednoznačnou a jedinečnou skutečnost podobnou onomu malířovu zážitku, z kterého obraz vzešel. Avšak současně si vyhrazuje, že tato skutečnost musí být volitelná, že obrazem není jednoznačně dána. Na jiném místě svého článku, který jsem již několikrát citoval, vyslovuje Šima velmi charakteristickou větu pro výklad tématu svých obrazů: „Tak jako vznik světa, který vidíme, je sice výsledkem více tvůrčích fází, z nichž každá následující doplňuje předešlou, tak také obraz harmonicky veden, skládá se ze série obrazů, na sebe skládaných.“ To je výslovné potvrzení chtěné mnohoznačnosti Šimových obrazů.

Lze jít ještě dál: skutečnosti, které Šima takto mnohonásobně ve svých obrazech podává, nejsou míněny jako bezkrevná obecnina, poměr obrazu k jednotlivým skutečnostem, jež do něho mohou být vinterpretovány, není poměr logického pojmu k pojmem podřazeným, jež pod obecnější pojem mohou být subsumovány, jemu podřazené. Šima, jak jsme viděli při jeho vlastní interpretaci obrazu Mlna, klade důraz na jedinečnost zážitku, z něhož obraz vzešel. Důraz ten je tak značný, že je vidět, do jaké míry touží, aby i skutečnost, kterou obraz vyvolá u diváka, nabyla pro diváka osvětlení jedinečnosti takové, jakou žádali impresionisté. Šima totiž není malíř jediného okamžiku. Je na něm — aniž je eklektikem — zřetelně vidět bohatá erudice, jež mu dala projít dlouhým vývojem malířství. Onehdy jeden z předních znaleců umění mluvě se mnou o Šimovi poznamenal, že jeho kolorit silně připomíná barevnou stupnici malířství z doby rozhraní mezi starším realismem a plenérismem. V ústech znalcových znělo toto zjištění, úplně přesné, jako námitka proti Šimovi. Přejímaje samo zjištění jsem dalek toho, abych přijímal i jeho odsuzující odstín. O skutečném mechanickém přejímání by mohla být řeč právě jen tehdy,

kdyby tato stopa staršího malířství byla ojedinělá a kdyby nebylo vidět jejího zdůvodnění ve struktuře Šimova díla, její funkce v něm. Je však příliš zřejmé, že toto přejímání barevné stupnice z onoho období, které kladlo velký důraz na věčnost, je právě součástí složitě hry Šimovy s věčností, kterou jsme právě vyložili. Divák naší doby zná ještě velmi dobře tuto barevnou stupnici. Zná ji, ne-li jinak, tedy z nescíslných barevných reprodukcí, které visely nebo dosud visí v bytech starších generací. Vycituje tedy z barvy přesně to, k čemu ji určoval Šima: celou tu sílu narážky na to, že věc je sama sebou, že i když své jméno sama neurčuje, tedy po něm volá.

Po této krátké odbočce o vlivech předešlých vraťme se k tomu zjištění, že Šima žádá pro svůj obraz jedinečnost, kterou, pravíme, má shodnou s impresionismem. O impresionismu není myslím třeba, abych dokazoval, že po jedinečnosti zobrazené věci baží, ani abych rozbíral, jakými způsoby se jí dobírá. Je však třeba, abych to dokázal u Šimy. Za tím účelem všimněte si prosím jeho portrétů. Není tuším dvou mezi nimi, které by byly shodny svou technikou: jednou vystupuje do popředí barva, podruhé obrys. A opět: tato barva je jednou traktována jako plošně rozlitá skvrna, jindy jako valéry rozechvěná plocha. Obrys zase jednou jako výslovná linie, jindy jako prostě omezení tvaru. A ještě dále jde tato individualizace. Znáte-li některý z modelů malířových portrétů, napadlo vás možná, že model je podán s fyziognomií a gestem, jaké u něho známe, ale nikoli jako fyziognomii a gesto běžné, nejčastější, ale jako fyziognomii přechodných okamžiků, zamýšlení, roztržitého pohledu. Tedy jedinečnost par excellence, jedinečnost krátkého okamžiku, kterou má Šima shodnou s impresionisty, ale již dodává docela jiného smyslu. Pro impresionistu je to jedinečnost optická, jedinečnost osvětlení, hry barev atd., kdežto pro Šimu jedinečnost bytostného odhalení osobnosti, základního tónu smutku u osobnosti sršící výbušným neklidem a pohybem, základního tónu zamýšlené soustředěnosti u osobnosti zpravidla energicky aktivní. A tuto jedinečnost aspektu, kterou prozrazují Šimovy portréty, dovolující přímou konfrontaci obrazu se zobrazenou skutečností, tuto jedinečnost aspektu je nutno předpokládat u všech jeho obrazů. Šima si přeje, aby obraz se v nitru divákově obrazil jako zážitek, který divák prožil toho a toho roku, toho a toho dne, v tu a v tu hodinu, jako zážitek nepřístupný komukoli kromě osobnosti, jež jej prožila.

A tento zážitek se snaží vyvolat věcmi sice nepojmenovanými, ale pojmenovatelnými. Ani věc nejjasněji rozeznatelná nemá na Šimových obrazech znamenat jen samu sebe. Charakteristické je, s jakou oblibou v člancích i přednáškách cituje Šima výrok francouzského malířského romantika Delacroixe o tom, že „...celý viditelný vesmír je skladištěm obrazů a znaků, jimž imaginace určí místo a relativní cenu, je to druh pastvy, kterou má imaginace strávit a přetvořit“. Věc jako symbol všech věcí ostatních, jako symbol celého universa věcí, takový je pro Šimu nejpodstatnější úkol malířství. Chápeme nyní, jak daleko má malířství, řízené takovýmto záměrem, k náladě, k nezávažnému citovému oparu. Zato však má — právě pro tuto vlastnost — Šimova tvorba nesmírně blízko k poezii; je charakteristické pro Šimovo pojetí malířství, že mluvě o svém umění, užívá o něm s důrazem a provokativně názvu poezie, podobně jako kdysi romantikové, např. náš Máchá, rozšiřovali vědomě název poezie na veškerá umění, zejména právě na malířství. To, co na Šimových obrazech vidíme, nechce tedy být chápáno jako replika jednotlivin, neboť, cituje Šima Baudelaira: „Prostý přepis přírody je neřest banality.“ Ale všechny zobrazené věci, ať je dovedeme označit hlasitým slovem nebo nikoli, mají být symboly, jež jsou s to vyvolávat, a intenzívně vyvolávat, spoustu jednotlivin najednou.

Pro příbuznost Šimova malířství s poezií, zejména s poezií některých vyvolených, je charakteristické omezení jeho slovníku. Nic není Šimovi vzdálenější než přebírat do svého malířského slovníku všechny věci, které mu náhodou přijdou před oči. Podrží jen jisté z nich, o kterých mu vlastní vnitřní zkušenost ukázala, že jsou těžké závažnými významy, a tyto věci, jen pomalu rozšiřující svůj repertoár, vracejí se v jeho dílech tvrdošíjně, v nejrozmanitějších výtvarných i významových kombinacích. Tak např. zelená šrafovaná skvrna, která vznikla pro malíře samého z bleskového vidění stromu, vrací se na mnoha jiných

obrazech. Jindy vidíme na obraze zvláštní vodorovné útvary, jako přeříznutý dutý válec, zpredu a svrchu bílé, zezadu a zevnitř zelené. Vidíme-li je na obraze Minotaurus, můžeme si klást otázku, co jsou tyto zvláštní útvary. Jeden z jiných obrazů, Z pobytu u moře nazvaný, sugeruje nám jejich vznik: jsou to převracející se mořské vlny u pobřeží, ony, jimž říkají Němci Sturzwellen. Ale souvislost obrazu s věcí může být mnohem méně určitá: na mnohých obrazech se vyskytuje oválný útvar, na první pohled vejce. Ale toliko vejce? Na jednom z obrazů vidíme prolínajících se obrysů vejce několik: název však je — Kapka vody. A je to název odpovídající zřetelně obrysu; nevádí, že jiný obraz nese zřetelný název Vejce. Ale formu vejce-kapky shledáme i na obraze zvaném Plastiky, kde z vejce, postaveného na špičce, vyrůstá lidská hlava, nebo spíš jistý přechodný tvar mezi hlavou lidskou a ptačí, stejně mramorově sněhobílý jako vejce samo. Je tedy zde vejce snad stylizovaným obrysem lidské postavy? Snad? Nebo má dokonce být tímto zvláštním útvarem symbolizováno mystérium zrození? Chcete-li, proč ne. Zejména uvědomíme-li si, že symbol vejce je jeden z nejstarších symbolů ve výtvarném umění, ještě z dob, kdy tvar vytvořený umělcem měl zároveň platnost a dosah mýtu, z dob umění egyptského a indického. Dokonce shledáme v indické mytologii báji, která předjímá šimovské prolínání vejce s kapkou vodní: bohyně stvořitelka Ixoretta, která představovala tvůrčí zárodek veškerenstva, změnila se postupně v kapku rosy, pak v perlu, konečně ve vejce. Namítnete mi možná, že tato moudrost, kterou jsem sám docela nedávno sebral ve staré, velmi odborné disertaci, nemohla být známa Šimovi malíři. Pravím vám: především nepodceňujte učnost malířů. Malíř, který jako Šíma užívá s bohémskou nenuceností termínů scholastické filosofie, např. termínu „punctum stans“ pro věčnou přítomnost bez časového plynutí, je schopen leč jakého hrabání v starých knihách, docela tak, jako ho byl schopen mladý Mácha, jenž svou znalost mystických symbolů měl zcela odjinud než z písní své maminky, jak soudí jedna z letošních monografií o něm. A pak: nezapomínejme, že symboly, jsou-li skutečně zakořeněny v samém prazákladu lidské přirozenosti, mohou se nezávisle vyskytovat v nejrůznějších dobách a na nejrůznějších místech. Jisté je tolik, že omezený repertoár zobrazovaných předmětů má u Šímy své zdůvodnění v tom, že jeho malířství směřuje zřejmě k symbolům, totiž k věcem, jež mají schopnost znamenat nejrůznější věci jiné, ba z nichž každý znamená vlastně celé universum.

Dovolte, abych svých několik slov o Šimovi skončil anekdotou o symbolech, kterou kdesi vypravuje Hegel, ale jež byla tak dobře udělána, že platí nadčasově: Byl kdysi starý Egypt, země symbolická. A symbolem symboličnosti této země byla Sfínx, která seděla nad propastí a dávala hádanky lidem. Na kteroukoli z těchto hádanek byla jediná správná odpověď, stejná pro všechny. Zněla: člověk. Ale nikdo nedovedl odpověď najít, teprve Oidipus. Přišel, odpověď vyklá a Sfínx se vrhla se skály: ve chvíli totiž, kdy byl vyřčen ústřední význam všech možných symbolů, pozbýval smyslu celý svět symbolů vůbec. Moderní umění, do jehož kontextu je Šíma vpjat tak intenzívně, opakuje roli Oidipa doufajíc, že Sfínx se nevrhne se skály, že svět symbolů bude moci být rekonstruován na nové základně. Podaří se to? Nevíme, jisté je jen, že odpověď záleží na silách mnohem mocnějších, než je barva, štetec a slovo. Čekáme nedočkavě, ale i tato chvíle čekání potřebuje své básníky. Šíma je jeden z nich.

1936.

Tištěno z rukopisu.

K NOETICE A POETICE SURREALISMU
V MALÍŘSTVÍ

Dámy a pánové!

Žádá se dnes od umění často a imperativně, aby odpovídalo objektivní skutečnosti. Tento požadavek je správný, pokud se jím chce říci, že úkol umění je vyšší než sloužit požitku. Přejde však na to, jaká je dnešní skutečnost, a to právě skutečnost „objektivní“, existující a působící nezávisle na subjektivní představě a subjektivním přání. Vezměme již samu přehradu mezi skutečností a výmyslem, fikcí: vidíme dnes denně vymáhat některé ze závažných činitelů mezinárodní politiky, aby jejich slovním tvrzením byla přikládána větší míra reálnosti než očitému svědectví, fotografickým dokumentům atp. Tento postoj není jen nebezpečí pro mír, ale také symptom zvláštního přesunu noetického: znak — v daných případech jazykový projev —, jehož úkol je skutečnost toliko zastupovat, chce ji nahradit. Podobnými změnami a přesuny byly postiženy i některé základní pojmy sloužící organizaci našeho chápání skutečnosti, tak např. pojmy příčinnosti, prostoru a času, hmoty a energie. Fyzika, klasická doména příčinnosti nejdůležitější, počíná dnes pro jisté oblasti jevů uznávat takovou formu kauzality, při které jediné příčině odpovídá spousta následků různých, stejně možných; o tom, který z nich se kdy uskuteční, rozhoduje náhoda. V souvislosti s příčinností pohlédneme na zákonitost lidského jednání. Ačkoli nepodléhá bezvýjimečně kauzalitě přisuzované jevům přírodním, bývá pokládáno za předvídatelné; dnes však existují v některých zemích odpovědní státníci, kteří se odhodlávají k veřejným projevům jen tehdy, chtějí-li světu oznámit rozhodnutí odporující všem pravděpodobnostem. Pojmy prostoru a času, hmoty a energie proměňují se přírodovědcům pod rukama. Jestliže fyzikové ukázali, že hmotu lze rozpustit v energii, přičázejí botanikové s opačným důkazem, že energie se přímo mění ve hmotu; tím je zároveň řečeno, že prostor se rozpouští v čas a že čas se zhušťuje v prostor. Byla v posledních dobách odhalena i neobyčejná složitost, mnohvrstevnost a mnohoznačnost duševního života lidského: ukázalo se, že představy a jednání mohou mít vedle významu zjevného a vědomého i jeden nebo několik významů skrytých, nepřístupných vědomí subjektu, a že dokonce tyto skryté významy mohou být vlastním motivem představ i jednání.

Taková je skutečnost, kterou má před sebou dnešní člověk, a tedy i dnešní umění. Koná-li umění odpovědně svůj úkol tykadla, kterým člověk vnímá přeměny skutečnosti, musí se vypořádat s *touto* realitou dnešní. Chce-li se však od umění, aby svět ukazovalo jako neporušenou časoprostorovou souvislost, v níž se odehrávají děje řízené zvyklou zákonitostí, je třeba se otázat, nežádá-li se tu pod záminkou shody s objektivní realitou, aby umění skutečnost, jaká je, zastíralo lidskému pohledu, sloužíc tak útěše, ale i oklamání člověka. Vytýkají také někdy ti, kdož si takto představují poměr k objektivní skutečnosti, že současné umění není s dostatek optimistické. Bylo však již dávno zjištěno, u nás zejména F. X. Šaldou, že není umění opravdového, které by bylo pesimistické, neboť každé tvoření nových hodnot spočívá na víře v jejich budoucí uplatnění; tento tvůrčí optimismus se ovšem velmi často vyjadřuje a vyjadřoval již v dobách minulých i záporně. Ti, kdo požadavek optimismu kladou, měli by uvážít, zda není pro ně synonymní se strachem ze skutečnosti, jaká opravdu je.

Odpusťte, dámy a pánové, těchto několik obecných úvah, kterým nebylo možno se vyhnout před obrazy Štyrského a Toyen. Svět, do kterého vás tyto malby a kresby uvádějí, je na první pohled podivný. Jsou tu hlavy bez těl, ale ne mrtvé, nýbrž žijící tajemným ži-

votem, šaty, které svou formou naznačují trojrozměrnost trupů, jimiž podle vši pravděpodobnosti mají být vyplněny, ale dávají místo toho vyzývavě najevo svou prázdnotu. Je zde obličej, který je zároveň spálenou knihou. Je tu převržená bedna s několika stojícími kuželkami, která má místo dna bezprostřední průhled na nekonečnou hladinu vodní, jež slouží kuželkám za pozadí; v této hladině obráží se obličej člověka nad ní skloněného, v obraze však neviditelného, tak veliký, jako by nekonečná hladina byla zároveň nepatrným zrcadlem. Na jiném obraze vidíme sloupky s drapériemi, které jsou zároveň stonky listoví a květy rostlin, jinde opět zeď, která krvácí, krajkové fiší přijímající obrysovy atd. Nedosti na tom: i prostor, v němž se tyto věci zjevují, má zvláštní vlastnosti: je možno, aby v něm věc současně spočívala i vznášela se; vizme např. Štyrského Vdovy na cestách, obraz to, na kterém zvláštní objekty, podobající se, jak už řečeno, současně květinám i drapériím, sloupům i stonkům, se současně vznášejí i spočívají; spočívají však — jak ukazuje ostře zaříznutý obrys jejich hořejších okrajů — proti směru tíže, zdola nahoru. Podobnému přetvoření podrobuje se i poměrná velikost předmětů: na jednom z obrazů Toyen jsou hlavy, které čnějí do prázdného prostoru jako vrchy; na jiném vidíme kartu zabírající polovinu výše hory.

A dále ještě: jsou zobrazené předměty věci nebo bytosti? Nevinná básnická hříčka, oblíbená školskými příručkami poetiky a zvaná v nich personifikací („růžoprstá zoře“), objevuje se tu jako tajemná a chmurná mocnost. Nedořiká zosobnění, ale tajemně je napovídá; pohybuje se obojím směrem po cestě mezi bytostmi a věcmi, dávajíc tušit ve věcech bytosti i naopak. Jsou „fantómy pouště“ v kresbách Toyen živé bytosti? přízraky? nebo torza plastik? Pojmenování „torzo“ vede nás k nové shodě malířství s poezií. Už kubismus ukázal malířské možnosti básnického tropu, kterému se říká synekdocha a jenž bývá definován jako zastoupení celku částí. Kubismus využil synekdochy tak, že rozložil předmět v drobné úseky, znamenající jednou pohled na předmět zepředu, jednou ze strany, jednou zezadu, jindy opět povrch materiálu, z něhož byl malovaný předmět udělán: všechny tyto částečné aspekty kladlo kubistické malířství jeden vedle druhého po ploše obrazu. Surrealismus objevuje malířskou a současně i básnickou krásu torza, které je také částí zastupující celek; ale smysl tohoto zastupování je jiný než v případě kubismu. Předmět, jenž je zde podán porušený, naznačuje tak své vyřazení z praktického užití. A zde se blížíme k samému středu významové stavby surrealismu. Dokud věc slouží za nástroj určité činnosti, dokud bytost je vpjata do sítě určitých praktických zájmů, dotud se nám obojí, bytost i věc, zdají velmi prosté a nesložitě. Jakmile však věc i bytost pozbudou jednoznačného zařazení praktického, jakmile přestane být jasno, k čemu věc slouží a jak bude bytost na naše jednání reagovat, mění se i nejprostší věci a bytosti v záhady, fantómy. Avšak zároveň stávají se pro nás skutečností v nejvlastnějším slova smyslu, mnohorozměrnou a mnohoznačnou, oživenou a mrtvě hmotnou zároveň. Nedíváme-li se na věc nebo na bytost ze zorného úhlu působnosti jediné, nýbrž ze stanoviska všech činností, jichž je bytost schopna a jichž věc může být nástrojem, objeví se nám obě v celém bohatství a v celé nepředvídanosti svých vlastností.

Také prostor, který bytost nebo věc obklopuje, nezmocňuje se jich, nevstřebává je, ale koncentruje se kolem nich, je jimi přitahován. Neboť věc, vyřazená dokonale z jednoznačného zařazení do praktických vztahů, tak dokonale, jak to dovede učinit jenom sen, má i k prostoru vztah neurčitý a neurčený: není jiného nahoře a dole, dopředu a dozadu, než jaké ona sama určí svým pohybem. Ve chvílích klidu pak drží věc prostor v šachu, neboť je plna vlastností a možností nejrůznějších, jež převedeny v jednání mohou se v prostoru uplatnit pohybem v kterémkoli směru. I když je předmět namalován, nerozsakuje se do plochy, je sám o sobě, v sobě soustředěn, jako kdyby byl hmotný. Obraz projevuje svrchované úsilí předpokladat se v samu skutečnost, kterou zobrazuje; zato zobrazená věc projevuje snahu stát se v básnickém slova smyslu obrazem věcí jiných, všech, jež nějak připomíná, ať vlastnostmi, ať podobou, ať časovým nebo prostorovým sdružením. Stává se symbolem, jenž je zároveň i samostatnou realitou, i obrazem všeho skutečného. Vzájemné souvislosti jednotlivých částí skutečnosti jsou ve světě symbolů ukládány pozorovateli jako

úkol. Jde-li tedy dnes člověku o to, aby si obnovil soudržnost universa, jež je dějištěm jeho života a jednání, nesmí se lekat tohoto úkolu. Úděs, kterým odpoutané věci člověka zachvacují, může být překonán jen těmi, kdo si nezastírají oči.

Surrealismus jako malířský směr je velmi blízce básnictví. Je to přirozené, neboť surrealismus obrací zřetel, stejně v básnictví jako v malířství, nikoli ke znaku, nýbrž k věci jím míněné; věc sama, ne znak, přejímá úkol symbolu zastupujícího věci jiné. Za této situace stávají se poezie a malířství víc než jindy sestrami, ježto kvalitativní rozdíl mezi znaky, jichž užívají — zde slovo, tam barva a linie — ustupuje do pozadí. Úzké sepětí s básnictvím dává ovšem mnohdy podnět k záporné kritice malířství takto orientovaného; malíři upadají v podezření, že básní barvami, protože nedovedou barevně vytvářet. Tato výtka je však již známá: technická neumělost byla v počátcích vytýkána i směru tak čistě malířskému, jako byl impresionismus. Vytváření nové techniky se pokaždé a v každém umění jeví chybou, neumělostí ze stanoviska techniky dosavadní. A každý nový úkol, jež si jisté umění klade, byť i jím bylo sblížení s uměním jiným, žádá si obnovy technické; tak např. podřízení prostoru věcem, jaké jsme zjistili v malířské tvorbě Štyrského a Toyen, neobejde se jistě bez technického hledání a přetváření techniky. Nová technika se ovšem vždy po jistou dobu, než se stane napodobitelnou, skrývá pohledu a pochopení divákovu. Jenže ne každý divák má jasnozřivou snášenlivost starého hudebníka z anekdoty, jenž řekl Mozartovi o jeho skladbě: „Plné chyb, ale krásné!“ Do jaké míry je právě u našich dvou umělců položen důraz na stránku čistě malířskou, tomu nasvědčuje okolnost, že — při velmi značné shodě, ba totožnosti noetického postoje k realitě — projevuje se rozdíl mezi těmito výraznými individualitami právě různou malířskou technikou; stačí srovnat sklon Toyen k barvám lomeným se zálibou Štyrského v barvách jasných, také splývavé přechody mezi sousedními barevnými skvrnami u Toyen kontrastují se zřetelnějším lineárním rozhraničováním jich v obrazech Štyrského. I po stránce čistě malířské dovolávají se tedy, dámy a pánové, obrazy výstavy vaší vnímavé pozornosti.

Předneseno při zahájení výstavy Štyrského a Toyen v Praze a v Bratislavě 1938.
Slovenské smery umelecké a kritické, roč. V, 1938, č. 6—8, str. 226—230.
Knížně ve sborníku Áno a nie, Bratislava 1938.

Před sedmi lety otevírala se v této místnosti výstava obrazů Štyrského a Toyen. Obrazy, které tu visely tehdy, byly úzce spřízněny s těmi, které zde spatřujete dnes. Tehdy jako dnes vanulo z děl zde vystavených ovzduší umění, které ví, co chce, a za svým cílem směřuje neúchylně; tehdy bylo ovšem takové ovzduší samozřejmé, dnes — po dlouhých letech, ve kterých bylo zločinem — vstupujeme do něho nesměle a se smysly zbystřenými odříkáním. Sedm let je dlouhá doba a mnoho lze v ní zapomenout; otevření výstavy pak není záležitost do té míry světoborná, aby nemohlo vymizet z paměti. Otevření výstavy Štyrského a Toyen bylo však jednou z posledních manifestací svobodného ducha v umění, a není snad proto příliš náročné vzpomenout ho dnes aspoň narážkou. Byly tehdy spory o tom, je-li umění povinno zobrazovat skutečnost, či smí-li se uchýlit do samoučelnosti. Upozorňoval jsem tehdy v úvodním proslovu, že právě umění Štyrského a Toyen zobrazuje skutečnost, jaká je, vlastně jaká tenkrát byla, skutečnost nejsoučasnější a nejaktuálnější, skutečnost, ve které lež si činí nárok být věrojatnější než hmatatelná pravda a ve které zákon příčinnosti ustupuje organizované nahodilosti. Upozorňoval jsem, že ti, kdo toto umění zamítají, činí to ne z lásky ke skutečnosti, ale ze strachu před pravou tváří skutečnosti soudobé.

Pak přišla válka, jiná než kterákoli z předešlých. Bojiště bylo všude, nejen v liniích zákopů. A také způsob válčení byl jiný. Na bojišti není zpravidla legality. Zdc byla, a mechaničtější než jindy. Násilí přijalo masku zákona; počalo opatřovat své činy jednacím číslem a zařadovat je do kartoték. I když se sami vrazi mezi sebou vraždili, dbal vrah toho, aby své oběti uspořádal státní pohřeb za slavnostních salv. Z této nerozlučné slitiny práva a násilí vznikaly pak nebývalé situace. Nadrealita se stala oficiální realitou. Právítko v psacím stole mohlo se změnit v revolver, potřebovalo-li toho gestapo k usvědčení. Veselé zazvonění telefonického aparátu mohlo být vlastně zvukem umíráčku, ozvali se ze sluchátka hlas gestapa zvoucí do Petschkova paláce. Dveře přátelského bytu mohly se rozsmeknout jako čelisti mučírny, objevila-li se po zazvonění místo přítele ve dveřích uniforma. Slova, vyslovovaná na jevišti nebo v přednášce, ožívala samostatným životem, nezávislým na vůli mluvčího, jakmile byla vypuštěna z úst; slovo zákoutí mohlo znamenat spiknutí, slovo „cesta“ revoluci. Nic divného ve světě, kde slovo „Ehre“ bylo překládáno „bezectnost“, „Pflicht“ — „ochota k zločinu“ a „Arbeit“ — „otročtví“. Z rozhlasu jsme se doslýchali, že v dobývaných územích se bicykl opřený o zeď nebo stará bota pohozená na schodech mohly přepodstatnit v explozi, bylo-li jimi pohnuto. Přišly nálety a v ulicích měst stala se běžným zjevem seskupení přízračnější než Lautréamontovo setkání šicích stroje s deštníkem na pitevním stole. Za těchto poměrů a událostí se umění opět jednou v historii lidstva ukázalo dodatečně ne odrazem, ale předvídáním skutečnosti. Ne ovšem každé umění. Vidali jsme za okupace obrazy poklidných krajinek a čistých domečků, obrazy oslavující plodnou polní práci nebo zobrazující hejly na nosech mírně dotčených idylickou zimou. Na výstavách těch dní jsme však nenašli obrazy Toyen; nemohly tam být — byly příliš srozumitelné. Teprve dnes je vidíte před sebou.

Přistupme k nim! Nejdříve však budiž vzpomenu toho, kdo dnes nevystavuje, kdo odešel, Jindřicha Štyrského. Patří sem stejně jako kdysi. Dílo obou umělců tvořilo dialektickou jednotu, dnes rozpůlenou smrtí. Dílo Štyrského se uzavřelo v celek napříště neproměnný a jako celek musí být přehlédnuto; doufejme, že posmrtná výstava k tomu

poskytne příležitost. Toyen stojí nyní sama, ne však osamělá: mluví za sebe i odešlého uměleckého druhu. Pozorný divák může z leckterého z jejich obrazů vytušit (spíše než přesně vyjádřit), v čem nové místo, na kterém stanula, dialekticky doplnilo její tvorbu. Obrazy jako Předjaří a Polní strašák jsou sice beze zbytku její, ale asociace, které v nás vyvolává jejich barevná tonalita i tematika, zaznívají čímsi ze Štyrského Čerchova a Faunova odpoledne.

Jde teď o to, jak k válečné tvorbě Toyen přistoupit. Jaká je? Co z předválečného umění Toyen zůstalo? Co se změnilo? Takové jsou otázky. Jako odpověď na ně řekneme především, že plně podržel platnost výrok Karla Teiga z doslovu k předválečné monografii Štyrský a Toyen: „Pokřtili jsme ji u kavárenského stolu pseudonymem stejně neskloňným jako její umění.“ Neskloňným zůstalo umění Toyen i za války. Nemysleme jen na to, že jak zní kritická fráze, dovedla zůstat sama sebou. Jsou různé způsoby, jak zůstat umělecky sám sebou. Velmi oblíbený je například ten, že umělec opakuje sám sebe donekonečna. To však není případ Toyen; její dnešní obrazy nejsou opakováním tvorby předválečné. Toyen za války reagovala svým dílem bezprostředně netoliko na celkovou náladu doby, ale dokonce i na její jednotlivé okamžiky. Datování obrazů, které leckdy pocítujeme jako záležitost zajímavější leda historiky umění, je při válečných obrazech Toyen nezbytné každému diváku. Mohl obraz Bramborové divadlo vzniknout jindy než v úzkostech prvních dob války, ve chvílích, kdy se zdálo — po pádu Francie, první a zároveň poslední přemožené velmoci —, že poslední vrcholky svobody a kultury mizejí v záplavě neodvratné potopy? Mohl obraz Přeji vám mnoho zdraví být namalován jindy než ve chvíli přelomu, kdy setkání kostnice s vlaštovkou-stuhou jedinečně symbolizovalo citovou dvojitost rozpoložení? Mohly vzteklá ironie Polního strašáka i vášnivá revoluční volání obrazů Na pokraji být datovány jiným číslem než právě rokem 1945, rokem pátého května?

Válečné dílo Toyen je skutečný dialog s dobou, a už proto není stejné s její tvorbou předválečnou, která reagovala (stejně zaujatě ovšem) na dění jiné. Není stejné ani umělecky. Vyměnily se symboly, s kterými umělec pracuje, prošla vývojem i malířská technika. Při vzpomínce na odešlého Štyrského naznačil jsem již, byť pouhou narážkou, že po odchodu tohoto umělce vykonalo svůj vliv na další vývoj Toyen nové její postavení v celkovém souboru českého malířství. Byl tu však také náraz nových úkolů, které kladla doba. Obrazy Toyen získaly monumentalitu obrysů a objemů (viz např. hnáty na obraze Přeji vám mnoho zdraví), nevzdávající se barevné harmoničnosti a kresbě jistoty, kterými Toyen vládla už od dob artificialismu. Malířka vytvořila prostředky čistě malířskými nový patos, který mluví už nejen za ni samu, ale za celé národní kolektivum. Nuže, jestliže Toyen za války odpovídala krok za krokem na nárazy doby a jestliže se vyvinula a změnila i výtvarně jako malířka, v čem záležel její setrvání při sobě samé, které jsme zdůraznili? V tom, že zarytě sledovala své zásadní pojetí umění a vypracovávala je do krystalické důslednosti. V tom, že nám dnes stejně jako roku 1938 staví před oči vzor čisté práce; i když každý z jejich válečných obrazů reaguje, jak jsme poznamenali, na jiný dějinný okamžik a reaguje adekvátně, má jejich sled svou vnitřní uměleckou logiku. Není tu náhod a skoků. Jistý obrazový motiv, který se vynořil, např. motiv oka na chytání zvěře, vrací se v mnoha obrazech a kresbách, vrací se tak dlouho, až je vyčerpána všechna jeho významová a významotvorná schopnost, vrací se časem i metaforicky přepodstatněn v motiv jiný, významově však synonymní, tak právě motiv oka vyskytuje se jako past v obraze Předjaří. Důslednost, s níž umělkyně buduje své dílo, vytváří z jejich obrazů svět skutečně jednotný a svézákonný. Vzor, který takto Toyen podává, neměl by být přehlížen právě dnes, kdy umění, po šest let drcené v beztvorou směs mlýny fašismu, hledá znovu vnitřní soudržnost i diferenciaci, svou kázeň i svou svobodu.

Ještě však jedné věci je třeba si všimnout, jednomu možnému nedorozumění třeba předejít. Pokusili jsme se ukázat, že obrazy Toyen reagují bezprostředně netoliko na skutečnost jako celek, ale i na jednotlivé momenty v pohybu této skutečnosti, na konkrétní chvíle a obraty války. Mohlo by tak vzniknout zdání, že umělecká sdělení, která máme před

sebou, jsou cosi jako alegorický cyklus s titulem Válka. Kdo by takto obrazy Toyen vnímal, zahradil by si však neprodyšně cestu k jejich vnitřní emotivitě. Nejde o alegorie, jde o symboly. Až se jednou dnešní válka stane historickou vzpomínkou, až časová lokalizace takového obrazu, jako je Na pokraji, nebude divákovi nehistoriku nic připomínat, potom — doufejme — divák, který před obrazem v některé galerii stane, nepocítí jeho emotivitu o nic slaběji než divák dnešní. Kmeny stromů, které rýsující se na modré obloze slunečného dne vzněcují se plamenem vyrážejícím z jejich vnitřka, stromy, jejichž kůra je viditelně horká a z nichž pučí plameny na místě jarních snětí, nebudou už připomínat válku. Kdoví, co budou připomínat. Kdoví, na jakou otázku budou odpovídat. Ale odpovídat budou. A to právě mohou jen symboly. Alegorie je těsně vázána k tomu, co jednoznačně sděluje. Kdo nezná fakt, který je podkladem, neporozumí alegorii.

Vezměme ještě příklad další, obraz V průvanu. Pochází z první fáze války, z r. 1941. Proč stojí uprostřed bezútešné pláně dveře, ubohé dveře vyrvané ze zdi, pootevřené, jako by jimi právě někdo prošel nebo projíti měl, dveře, které vedou odnikud nikam? Proč láme se ve vichřici, která ponechala v klidu vratká dvířka, ztrouchnivělý pahýl stromu? Kdo poranil smrtelně zvíře sténající u paty stromu? Kam utíkají jiná dvě fantastická zvířata, z nichž jedno má obličej téměř lidský a nese v tlamě dětskou trubku? Jaký osudový rytmus vyklepává datel na pažení osamělých dveří a jakého data se jim dopočítává? Vzpomeneme-li na vročení obrazu, uvědomíme-li si, že je to rok pádu Francie, dovedeme si odpovědět, byť někdy mnohoznačně, na tyto jednotlivé otázky. V každém případě však prožijeme znovu chtě nechtě hrůzu chvíle, v níž obraz vznikl. Znovu se otevrou jizvy těžce zraněného a dnes teprve pomalu se hojícího podvědomí. Je proto obraz alegorií? Lze říci přesně — jako říká dítě ukazující si v obrázkové knize; to je to, to je ono? Tu běží armáda poražená u Abbevillu, ta neviditelná smrt je fašismus? Nelze, neboť každý takový výklad mohl by ihned být popřen jiným stejně neoprávněným. A přece víme: všechno je v tomto obraze — hrůza a bezmocnost, ale také vzdor a víra ve vítězství.

Mohli bychom v této přehlídce pokračovat, avšak slova byla by čím dál tím zbytečnější. Tyto obrazy nepotřebují výkladu, nevolají po něm. Nechtějí nikoho a nic, co by se stavělo mezi ně a vaši bezprostřední schopnost vzrušení. Přerostly omezení uměleckým programem a získaly si právo být vnímány samy o sobě a samy pro sebe. Neobracejí se k lidem určitého školení, ale prostě k člověku umělecky vnímavému. Jsou stejně málo exkluzivní, jako bylo za války podvědomí i vědomí každého z lidí zachvívajících se jednotným rytmem vzdoru a utrpení. Stane-li před nimi někdo s bezradným úsměvem nebo s rozhořčením nerozumějícího, nebude to vina jejich.

Proslov při zahájení výstavy Toyen v Praze.
Doba I, 1946.

Posmrtné výstavy jsou leckdy začátkem uctivého odstupu od díla dosud živého, napříště však odsouzeného do rakve klidné a uspokojující krásy. Ve chvíli, kdy se takové výstavy zahajují, začínají zpravidla o vystavených dílech platit slova Šaldova: „Krása jest jen poezií minulosti a melancholií vzpomínky, jež se klade jako moudrá mlha nejraději na zříceniny, které bývaly — kdysi a dávno — nebezpečnými hrady, nevypočitatelnými centry síly a dravčími hnízdy nebezpečí.“ Není však třeba se obávat, že by dílo Jindřicha Štyrského, byť napříště uzavřené a nerozmnožitelné, pozbývalo pro diváka nevypočitatelnosti a nebezpečnosti, není obav, že by jej uspávalo nerušenou libostí.

Štyrský nehledal krásy a jejich příjemnosti; tvořil s vášnivou bezohledností k sobě i divákovi. Již v době pařížského pobytu, kdy artificiélismus, jež tehdy Štyrský zároveň s Toyen proklamoval, se zdánlivě blížil k bezstarostné hře, vystihl jemným instinktem francouzský básník Soupault dravou bezohlednost vůle skrývající se za předstíranou hrou: „Štyrský chce najít hranice, maluje jehlou. Rýsuje přesné ohraničení. Jeho malování se otáčí kolem vlastní osy. Podobá se oněm koulím, které jsou obkrouženy horizontem z duhových pablesků... Štyrský má odvalu uctívatelů ohně. Nebojí se spálit si oči. Jeho vůle je znepokojivě přímočará.“

Lze říci ještě více: ačkoli zapředen do malířství jako do zámočku, usiluje Štyrský neustále překročit meze tohoto umění pomocí jeho vlastních prostředků. Ztotožnění malíře a básníka je stálým cílem jeho usilování. Malířský tvárný prostředek není mu cílem, ale nástrojem k dosažení něčeho, co přesahuje malířství. A to, co nazývá poezií, je v podstatě úsilí noetické, snaha o vyzkoušení a kritiku cest, po kterých se člověk celou svou osobností, napětím všech složek duševních a tělesných, prodírá k realitě. Ani v období artificiélismu nepřestává napětí mezi skutečností a obrazem být patosem jeho tvorby. Vyjádřil se o tom v netištěné dosud přednášce, která zde ještě několikrát bude citována, takto: „Realita a formy působí na sebe silou odtaživou. Čím větší je poměr jejich vzdáleností, tím vizuálněji dramatičtější se stává jejich emotivnost, vznikají analogie emocí, jejich spojitě vlnění, ozvěny vzdálenější a složitější, takže při pokusu konfrontace reality s obrazem připadají si obě naprosto cizí.“ I artificiélismus, jak jej Štyrský chápe, „neguje malířství jako pouhou hru s formami a zábavu očí, jako tomu je v bezpředmětném malířství“. Optické prostředky jsou Štyrskému nástrojem k vyvolání celkové reakce člověka na skutečnost; leckdy, zejména v období surrealistickém, míří Štyrský přímo k tomu, aby zrakovým dojmem vyvolal citovou reakci zápornou, schopnou spíše než cit kladný uvést v pohyb veškerý duševní život divákův, netoliko onu jeho oblast, která je v přímé souvislosti s dojmem zrakovým. S tím souvisí i důraz, jež Štyrský klade na představová sdružení, jež je obraz schopen navodit; jde mu o to, aby byla co nejružnější a s citovým doprovodem co nejrozmanitější. Toto tvrzení nebylo by nesnadné dovést rozbořením jeho obrazů, poslechněme však místo toho průkazný výrok malíře samého. Obrací se jím — v přednášce již citované — ke čtenáři Ovidia, maje však zřejmě na mysli svůj poměr k umění: „Čtenáři Ovidia, nezbylo ti z Tristii jen torzo neklidných představ, bloudění, klubko slov a míst, obrazy a paruky, zahradnická zástěra a kanalizační roury, ústřední topení, vzpomínka na parníček na Dunaji a touha hrabati se v Goethových zavazadlech?“

Štyrský odlišuje se výrazně od svých malířských předchůdců bližších i vzdálenějších:

Impresionisté se snažili malovat to, co viděli, s vyloučením toho, co o zobrazovaných předmětech věděli; malířský znak se snažili učinit ekvivalentním s čistým vjemem. Kubisté, kteří přišli po nich, soustředili pozornost naopak na malířský znak; malovaný předmět rozkládali — v nesouhlase s jednotou optického vjemu — na znaky částečné, a dovedli jít tak daleko, že jedním znakem zobrazili formu předmětu a jiným, vedle něho položeným, materiál, z kterého byl zobrazený předmět zhotoven. Štyrský však nemaluje ani jedinečný vjem, ani znak k němu příslušný: ať na jeho obraze najdeme pouhý obrys, ať předmět významově neurčitý, ať konečně věc pojmenovatelnou, vždy se dovolává nikoli skutečnosti určité, ale poměru mezi člověkem a skutečností vůbec. To však neznamená, že by skutečnost pro něho byla nerozlišenou, stínovou „věcí o sobě“. Je si vědom její hmotné existence a její nekonečné rozmanitosti; pociťuje obraz ne jako pouhý znak, ale jako symbol, mnohoznačný a tvrdošijně i s bolestným napětím vyhledávající mezi konkrétními realitami tu, které by se mohl přichytit.

„Otáčí se kolem své vlastní osy“ — řekl o umění Štyrského francouzský básník. Zvenčí však zdá se Štyrského umělecký vývoj značně dynamický; prošel třemi, zřetelně navzájem odlišnými obdobími: kubismem, artifičielismem a surrealismem. Byl tedy postřeh básníkův omylem? Odpověď na tuto otázku naznačuje již zčásti okolnost, že přechod od jednoho způsobu malby k druhému se nikdy nestal náhlým zvratem: stejně na rozhraní Štyrského období kubistického a artifičielistického jako na rozhraní mezi jeho artifičielismem a surrealismem najdou se malby nesoucí rovnoměrně znaky obou vystřídávajících se období. Přihlédneme-li pak k podstatě malířské struktury Štyrského, ukáže se jednota všech tří jejích vývojových období tak silná, že shoda převládá, nebo aspoň vyváží rozdíly.

Štyrský totiž od počátku do konce své malířské tvorby činil východiskem a základním prvkem konstrukce svých obrazů *obrys*. Již v období kubistickém neusiluje — kromě obrazů zcela počátečních — o konstrukci autonomního obrazového prostoru ze stereometrických útvarů (kuželů, krychlí, jehlanů), z ploch našikmených k ploše obrazové. I on rozkládá sice předmět, který zobrazuje, ale toliko v plošné obrysy dokonale rovnoběžné s obrazovou plochou, jejichž prostorové rozmístění je dáno jen vzájemnými distancemi, vznikajícími překrýváním: obrys cele viditelný tvoří popředí, obrys zčásti zakrytý ustupuje do pozadí — překrývání bývá i mnohonásobné. Názornými příklady této metody jsou obrazy Černý pierot, Mrtvá dívka, Žena s kanárkem.

S kubismem se však Štyrský záhy rozešel, aby se dal svou cestou vlastní. Nastává období artifičielismu. Mizí reální námět a tituly obrazů stávají se toliko „udáním charakteru a direktivou emocí“. Ať se obraz jmenuje *Jimovatka* či *Náměsíční Elvíra*, není v něm významové souvislosti, která by pojmenování jednoznačně odpovídala. Co vidíme, jsou opět jen obrysy, ovšem nesmírně rozmanité: jednou jsou to geometrické obrazce nebo iracionální plošné útvary ohraničené toliko linií, jindy stíny nepřítomných předmětů, tmavší nebo i světlejší než okolní obrazová plocha, potřetí objemy bez určitého věcného významu, jindy konečně objemy, jež na určitý věcný význam (např. na zobrazení lidské postavy) aspoň zdaleka narážejí. Najdeme obrysy ležící na ploše obrazu nebo opět takové, které jsou přímo v ní, jsouce z ní vyříznuty pouhou hraniční linií; vyskytují se konečně i takové, které se jeví jako proděravění obrazové plochy přední, dávající za ní tušit svislou plochu další (útvary podoby mraku na kresbě *Červen*). Přes tuto rozmanitost však zůstává zachována zásadní rovnoběžnost obrysů s obrazovou plochou. Jsou ovšem i obrazy, kde malíř zdánlivě vytváří prostor šikmým nebo kolmým umístěním obrysů vzhledem k obrazové ploše, zejména četné toho případy najdeme v cyklu kreseb *Apokalypsa*; ani zde však není zámerem malířovým vytvořit iluzi skutečné trojrozměrnosti prostoru, nýbrž spíše snaha o dvojsmyslnost prostorové interpretace obrazu. Tak např. na jedné ze jmenovaných kreseb je pozadí, které se zdá polem, tedy plošným útvarem kolmým na obrazovou plochu; zároveň však sugeruje stín vržený předmětem v popředí diváku představu, že toto zdánlivé pole je vlastně s plochou obrazu rovnoběžné, tedy svislé. A tak prostor, plynulý prostředím, jež by všechny obrysy spájelo v jediný řád, není ani ve Štyrského obrazech artifičielistických; obrysy bloudí zde po ploše obrazu nestojíce, neležíce ani se nevznášejíce.

Jejich ustupování do pozadí nebo přibližování se k popředí děje se i zde skokem od jedné roviny s obrazovou plochou rovnoběžné k další takovéto rovině.

Pro toto popření souvislého obrazového prostoru je typická kresba *Mandragora*, jež se svým vznikem (1929) řadí do období artifičielistického: na její ploše leží s vyzývavou lhostejností k jakémukoli řádu v nepravidelných vzdálenostech vedle sebe tři útvary podobné rostlinným oddenkům. A není náhoda, že stejný princip „parataktického“ řadí předmětů-obrysů na obrazové ploše zachovává i obraz *Trauma* zrození, vzniklý mnohem později, teprve v r. 1936, již v plném rozvoji Štyrského surrealismu; i zde jsou s bezvztaznou souřadností navzájem přiřazeny různé předměty určitélné i neurčitelné, pozadí obrazu je dokonce černé jako školní tabule, aby negace obrazového prostoru byla zdůrazněna. Jako průvodní poznámku k metodě použité v těchto dvou obrazech lze uvést slova samého malíře (z přednášky, již několikrát citované): „Dovedeme si dobře představit surrealistického malíře, který maluje na pruh rozvíjejícího se plátna.“

Štyrský tedy popírá zásadně pohyb do hloubky v obrazovém prostoru a nahrazuje jej — v nejkrajnějších případech — souřadným kladením obrysů vedle sebe na plochu prostorově indiferentní. Nelze s ním ovšem do písmene souhlasit, chce-li takový poměr k prostoru prolašovat za obecně surrealistický. Již jeho nejbližší malířský druh, Toyen, zachovává prostor jako souvislé prostředí od svých prvních tematických obrazů k artifičielismu a dále k surrealismu. Je např. charakteristické, jak často mají artifičielistické obrazy Toyen názvy vyznačující souvislé prostory: *Korálový ostrov*, *Holandská krajina*, *Bretagne* atp. A nebylo by nesnadné ukázat podrobnějším rozbořením, do jaké míry je pro Toyen v celém průběhu jejího vývoje základním prvkem obrazové výstavby prostorová souvztažnost věcí nebo i jen obrysů: stačí však poukázat právě k poslednímu vývojovému období jejího surrealismu, k tvorbě válečné, jejíž výtvořiny čerpají namnoze svou emotivitu právě z této prostorovosti (moře v obraze *Bramborové divadlo*, les v obraze *Na pokraji* atd.); leckdy bývá silného významového účinku dosaženo právě mnohonásobným opakováním jistého předmětu od popředí obrazu do hloubky prostoru (busty v obraze *Polní strašák*, kamenné hroby v obraze *Předjaří* 1945).

Srovnáme-li s takovýmito obrazy Toyen jedno z nejvýraznějších surrealistických děl Štyrského, obraz *Čerehov*, zjistíme rozdíl přímo nápadný, zejména vzhledem k okolnosti, že také tento obraz pracuje s motivem krajiny. Jak jiná však je krajina Štyrského! Celá výstavba obrazu je zařízena tak, aby prostor, třebaže zřetelně naznačený, byl hned zároveň popřen, přeorientován v plošnost. V horním pásu obrazu, na obloze, rýsuje se řada předmětů prakticky přiřazených bez ohledu na volný prostor v pozadí. V dolní části obrazu pak, na ploše perspektivně vodorovné („půdě“) nacházejí se dvě postavy zápasníků, dané vyzývavě jako pouhé ostré ohraničené barevné skvrny, které svou plošností popírají i prostorovost pozadí: vzhledem k nim jeví se „půda“ jako svislá stěna, do které jsou tyto obrysy jakoby vlepeny.

Budování obrazu z obrysů a z toho vyplývající popírání soudržnosti i hloubky obrazového prostoru, jak jsme je u Štyrského zjistili, nejsou však jen malířské postupy. Jsou výrazem noetického poměru malířova ke skutečnosti. Řád prostoru, který malíř-básník bolestně hledal, tím bolestněji, že jej ve věcech cítil, ale nenacházel k němu logicky důsledné cesty, byl mu jen metaforou pro nedostatek řádu v poměru mezi člověkem a světem, jaký děsil lidstvo v době mezi dvěma válkami. Štyrský byl umělec těchto chvil, a ne nadarmo nazval jeden ze svých kresebných cyklů *Apokalypsa*. Odešel ve chvíli, kdy apokalypsa vrcholila válečnou smrtí, nedožil se začátků nových jistot a jeho dílo, plné zoufalého úsilí a napjaté vnitřním pohybem, ustrnulo jako běžící film, který se náhle zastaví. Otázky, které kladlo, byly však vyřčeny příliš naléhavě a byly vysloveny příliš mohutnou uměleckou osobností, aby dílo Štyrského nepodrželo podstatnou část své životnosti i pro časy budoucí, méně vzrušené a jistější sebou, než byla ona doba, kterou Jindřich Štyrský protrpěl a vyjádřil.

Katalog výstavy J. Štyrského v Mánesu 4.—25. IV. 1946.

K UMĚLECKÉ SITUACI DNEŠNÍHO ČESKÉHO DIVADLA

I

Světová bouře, která se přehnala, zanechala stopy ve všech oblastech uměleckého tvoření. Význačná vlastnost fašismu byla ta, že všude, kam zasáhl, rozrušil vnitřní souvislost věcí, jejich vzájemné vztahy, aby tak vytvořil beztvárnou pasívní směs, neschopnou vlastní iniciativy. Co se umění týče, proklamoval heslo umění zvrhlého a vyhlásil takovému umění boj do vyhlazení. V praxi však setrvaly bez závady jednotlivé umělecké postupy vytvořené moderním uměním, které bylo na indexu — jen systém nesměly tyto postupy tvořit, jen se jimi nesmělo projevovat určité zaměřené umělecké chtění, které by právě svým vědomím cíle mohlo způsobit mezeru v totalitě násilí. Je přirozené, že tímto stavem věcí byla ohrožena jak soudržnost složek uvnitř umělecké struktury, tak i soustavnost funkčního uspořádání osob a institucí umění sloužících: zmizely, nebo aspoň byly rozvráceny umělecké školy a směry, příslušnost výtvarných umělců k jednotlivým sdružením a spolkům stala se namnoze spíše záležitostí zevních okolností než uměleckého rozhodnutí atd.

Místo kvality stala se měřítkem kvantita: znamením uměleckého rozvoje divadel stal se počet divadelních budov a číslo diváků; umělecké výstavy nazvané jednou „Umělci národu“ a podruhé „Národ umělcům“ objímaly ochotnou náručí materiál umělecky velmi různorodý, dovedly však jím vyplnit celé množství výstavních síní najednou; vycházely celé zástupy lyrických knížek, o mnohých z nich však platilo, že přečtení jediné básně jedné z nich poučilo čtenáře sdostatek o desíti sbírkách dalších atd. Za okupace byl vděčně přijímán každý umělecký projev, neboť hierarchie funkcí se přesunula a umění vykonávalo jako hlavní úkol úlohu utěšitele a dárce zapomenutí, která v normálních dobách je jednou z nejposlednějších.

Jakmile však okupace byla zlomena, nastává potřeba obnovení řádu vnitřního i zevního ve věcech umění a stává se zřejmou nejistota, v kterou uvedl umění fašismus a jeho průvodní zjevy. Požadavky, které se na umění právě v dnešní chvíli kladou, jsou veliké: budování nového vztahu mezi člověkem a skutečností i mezi společností a kulturní tvorbou, vytváření nového poměru mezi jedincem a společností a — v souvislosti s tím — nového pojetí lidské osobnosti jsou nejnaléhavější z těchto úkolů. Dostát jim však může jen umění, které má netoliko jistou zručnost (té není za dnešního stavu nedostatek, neboť zbyla jako dědictví z období uměleckých experimentů), ale i schopnost užít této zručnosti k určitému účelu důsledně, s přesným vědomím dosahu každého uměleckého postupu a jeho vztahu k celkovému záměru díla, umění, které si uvědomuje umělecké problémy a je důsledné v jejich řešení. Jen umění, které si takto počíná, může dospět výsledků podstatně nových, důsažných i mimo jeho vlastní oblast, proměňujících tvářnost a význam věcí i vztahů mezi lidmi. Mnoho ovšem může vykonat bez vědomého zásahu sám spontánní vývoj; tak např. nástup mladé generace, která by si přinášela určité směřování umělecké, mohl by rázem vytvořit celou síť shod i rozporů mezi tvořícími umělci vůbec, tedy i těmi, kdo by nebyli jejími příslušníky, a tím vzkrísit k novému životu také požadavek závazného uměleckého domyslení a dotváření. Nebylo by však správné čekat, až se rozřešení dnešních nesnází takto dostaví jako automatický důsledek vývoje. Je nutné opětovaně se pokoušet předejmout je úvahou, i když je předem jisté, že každá taková úvaha může být usvědčena z nepravdy již nejbližšími příštími událostmi. Ani tehdy však by nebyla zcela zbytečná, neboť hlavním úkolem všech perspektivních úvah je upozorňovat na naléhavé otázky, ne mistrovat

nepředvídatelnou rozmanitost skutečnosti. Takový je skromný úkol i této naší studie. Ježto ovšem každé umění má své speciální vlastnosti dané materiálem, s kterým pracuje, i své zvláštní potřeby vyplývající z jeho přítomného stavu, činí si naše studie předmětem toliko umění jediné, totiž divadlo; snad teprve závěry, ke kterým dospěje, budou — po náležitých změnách — schopny aspoň částečné aplikace i na dnešní situaci v uměních jiných.

II

Jaký je stav dnešního divadla, zejména českého, po stránce diferenciaci divadelního života i vzhledem k umělecké struktuře jevištního díla? Co se týče diferenciaci, lze dnes sotva u nás mluvit o výrazných směrech; okolnost, že je zřetelně vidět několik málo silných osobností, podporuje spíše naše tvrzení, než aby mu byla na odpor, neboť osobnost mluví právě jen za sebe. Má ovšem toto moře, celkem jednotvárné, přece jen dva břehy — oficialitu a to, co se zvalo avantgardou —, ale to je jen přežitek složitých napětí, která kdysi uváděla divadelní dění v pohyb. Hranice mezi dnešní oficialitou a avantgardou je ostatně dosti málo znatelná; někdy bývá rozdíl jen v tom, z které zásobárny scénických konvencí se vybírá a jak důsledně, občas i tento rozdíl mizí.

Struktura jevištního díla je ve stavu stejně málo zřetelném. Vnější projev její neurčitosti je nejistota o vedoucím činiteli divadla. Donedávna býval jím režisér, jenž suverénně měnil básníkův text a činil si nárok na to, určovat každý odstín hercova hlasu i gesta podle svého celkového záměru. Dnes jeho vláda již doznívá, třebaže bez náhlého zvratu; ve většině případů stává se jeho ctižádostí spíše dotvořit smysl vložený do textu básníkem než vnutit hře smysl podle svého vlastního rozhodnutí. Leč zpětná cesta k čistě reprodukčnímu pojetí divadla, které např. tvrdilo, že „sloh je v umění hereckém především výslednicí literárního proudění, jehož ono je na jevišti nástrojem“ (G. Schmoranz, Eduard Vojan, 1934), je definitivně zahazena. Autonomie jevištních prostředků byla již příliš důkladně odhalena a příliš zjevnou se stala jejich samostatná významotvorná schopnost, než aby se básník mohl znovu stát dominujícím divadelním činitelem. Režisér vzdává se tedy své suverenity nikým nevytlačován; vzniká tak labilní situace, která si žádá řešení.

Otázka hlavního činitele jevištního výkonu týká se ovšem struktury divadla jako umění, ale ne celé její rozlohy, nýbrž jen jistého jejího úseku, totiž subjektu, od kterého dílo vychází. Pohlédneme-li však na strukturu v celé její rozloze a rozčleněnosti jako na dynamické sepětí složek hlasových, mimických, prostorových atd., neobjeví se nám situace o nic určitější. Leč máme-li si stav divadelní struktury uvědomit v pravé jeho podobě, bude třeba aspoň letmého pohledu do nedávné minulosti:

Bylo kdysi jasné, že divák má v divadle před sebou herce a scénu, herce na scéně, nebo spíše uvnitř scény, ale přesto dva zřetelně odlišné světy — svět lidí a svět věcí, svět živý a svět nehybný. Středem pozornosti byly živé bytosti, kdežto věci byly záležitostí druhotnou, vytvářející toliko prostředí akce nebo dodávající nejvýše nástroje jednání. Touto zřetelnou dvojitostí byl usnadňován úkol herců i diváků: herci připadala jen starost o jeho vlastní výkon nebo nejvýš ještě o souhru s herci ostatními, divák pak měl na zřeteli jen herce, kteří se po scéně pohybovali, a z nich opět hlavně protagonistu. Takový byl stav po více než dvě třetiny XIX. století. První krok k jeho rozrušení učinilo divadlo impresionistické, když dalo jevištní výpravě vyjadřovat „náladu“ a tak spoluurčovat smysl akce; tím se jeviště sblížilo s hercem. Ještě těsnější sepětí obou těchto světů nastalo na jevišti stylizovaném, kde se stal pokus učinit herce přímou součástí scény, vnutit lidskému tělu geometrické obrysy, jakými se vyznačují věci neživé, omezit jeho pohyblivost atd. Ani tehdy však ještě nenastalo vzájemné prolnutí oblastí živých bytostí s oblastí věcí na jevišti. To mohlo nastat teprve tehdy, když se hercův zjev i scéna rozložily v své jednotlivé složky, takže již nestáli proti sobě živý herec a neživá scéna, nýbrž např. hlas a světlo, přičemž

každá z těchto složek se ukázala ještě dále dělitelnou, a to nejen teoreticky, nýbrž i prakticky.

Toto rozvolnění struktury začíná zřetelně v divadle expresionistickém tím, že se nadměrně a ze stanoviska tématu nemotivovaně vyzdvihují některé dílčí složky vůči ostatním, tak např. v českém expresionistickém přednesu hlasová intenzita, (srv. Honzlovo zjištění ve studii Slovo na jevišti a ve filmu: „Hlasová intenzita a její změny nejsou pro hilarovský expresionismus měrou emocionálního vzruchu — jsou spíše způsobem, jak navázat dialog, který komponuje Hilar jako styk dynamických kontrastů, jimiž nabývají postavy silnější plastičnosti.“). Pokračování tohoto procesu je takové, že se složky, dosud pocítované jako nerozlučně sounáležitě, navzájem odtrhují: to se děje např. tak, že výrok, příslušející jisté dramatické postavě, se divák nedoví z úst hercových, nýbrž z nápisu promítnutého na zadním prospektu, kdežto příslušný pohyb vykoná herec. Jednotlivé složky se osamostatňují, vytrhují se z obvyklých spojení a je přirozené, že za tohoto stavu se definitivně prolamuje rozhraní mezi živými bytostmi a neživými věcmi: věc i bytost rozkládají se v jednotlivé složky, které samy o sobě nejsou ani živé, ani neživé a mohou vstupovat v libovolné vzájemné vztahy. Nositelem akce, a tedy „hercem“ může se od případu k případu stát kterákoli ze složek: „Osvobodili jsme pojem ‚jeviště‘ z jeho architektonického omezení a lze také osvobodit pojem herce z omezení, které tvrdí, že herec je člověk, který představuje dramatickou postavu. Záleží-li pouze na tom, aby nějaká skutečnost představovala dramatickou postavu, může být hercem stroj (např. Lisického, Schlemmerovo, Kieslerovo mechanické divadlo se stroji), může být hercem věc (např. propagační divadlo belgických nákupních družstev, kde byly dramatickými postavami balík látky, pavoučí noha, mlýnek na kávu atd.)... Vyproští-li nás jednou O. Zich z omezení, které uzavíralo jeviště jen do architektury, tlačí se pootevřenými dveřmi k svobodě i všechny ostatní skutečnosti divadelního projevu. Osvobozuje se i dramatická postava, která byla až dosud spjata s lidským mimem, osvobozuje se dramatikovo sdělení, které bylo až dosud *sloven*, osvobozují se i ostatní prostředky a my s úžasem poznáváme, že prostorem jeviště nemusí být vždycky zase prostor, ale že jevištěm může být zvuk, událostí může být hudba, sdělením může být dekorace atd.“ (J. Honzl, Pohyb divadelních znaků, Slovo a slovesnost VI, 1940, str. 177—188.)

Do popředí staví se v divadle ne vlastně již herec-člověk, ale sama nehmotná, a přece svrchovaně reálná dramatická akce, která se může zmocnit čehokoli na jevišti jako svého přechodného nositele. Mohutným činitelem pohybu, v kterém se ocitá scéna ve všech svých složkách, je světlo, jež formuje jevištní prostor, zdůrazňuje herce nebo jej naopak nechává mizet, dotváří jeho kostým, vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně, upoutávajíc divákovu pozornost k proměně své barvy a intenzity i bloudící jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce. Důsledek zvratu, jež takto divadlo prožívá, je ten, že tradiční sestava jevištních složek, na které dosud divadlo stavělo, je rozložena, že složky nejsou již navzájem trvale podřízeny a nadřizeny, nýbrž jsou v zásadě rovnocenné a souběžné. Kdykoli může kterákoli z nich být nadřazena ostatním i opět obratem ruky být odsunuta do pozadí. Překvapení stíhá překvapení; režisérský nápad v detailu stává se namnoze pro diváka důležitějším než celková linie hry. Aristotelská teorie jednotného napětí úměrně stoupajícího k vrcholnému bodu a po něm srážně klesajícího ustupuje pojetí zcela jinému: hra stává se nepřetržitým pásmem napětí dílčích, z nichž každé dochází samostatného vyřešení a nenavazuje styku se sousedními. Panství režisérovo dostupuje vrcholu, v jeho ruce je bez omezení vše, co je a děje se na jevišti. Herec nestojí v jeho očích výše než scénický předmět, neboť režisér sám rozhoduje, kdo nebo co v daném momentu hry ponese scénickou akci a kdo nebo co bude této akce pasivním předmětem. Ježto pak i jednotlivé složky hereckého zjevu jsou navzájem osamostatněny, připadá režisérovi i suverénní rozhodování o každém záchvěvu hercova hlasu, o každém odstínu gesta, o sebemenším pohybu, neboť důvod, proč má právě na určitém místě hry být užito určitého zabarvení hlasu, určité intonace, určitého rytmického motivu, určitého gesta atd., netkví již ve způsobu, jakým herec pojímá dramatickou

postavou, kterou ztělesňuje, ale v celkové souhře všeho, co v dané chvíli je na jevišti — a tuto souhru má v ruce toliko režisér, jenž jediný určuje její složitou motivaci. Jestli kdy během svého vývoje, tedy tentokrát stává se divadlo opravdu domem kouzel. Tato dynamika udržuje se však při plném životě a v plném pohybu jen po dobu poměrně krátkou; brzy se nutně překvapení stává návykem a pozbývá účinnosti. Jakmile divák pozbude přesvědčení, že je přítomen něčemu nebývalému a nemožnému, stane se nečekané očekávaným a jediné skutečné překvapení by bylo, kdyby se překvapení obvyklé nedostavilo.

Důsledek zvratu, jež takto divadlo v posledních desíletích prožilo, je ten, že tradiční hierarchie složek, jak již řečeno, je rozrušena, avšak toto rozrušení, které v době svých počátků bylo dynamickým procesem, stává se později trvalým stavem, z kterého je velmi nesnadné najít východisko: není tu systém s kladným stavebním principem, proti kterému by bylo možno dialekticky postavit princip jiný, nýbrž soubor složek bez pevné skladebnosti. S tím souvisí i zvláštní situace, o které se stala zmínka výše: že totiž dnešní divadlo je bez ústředního činitele, kolem kterého by se ostatní kupili.

Básník, který jím býval kdysi, je neodvratně zbaven nadvlády osamostatněním divadla vůči básnictví, herec, jenž se vládcem, nebo aspoň spoluvládcem divadla stal v období realismu a naturalismu, je rozložen v jednotlivé složky hlasové, mimické atd., režisér, jenž dosud podle jména vládne, pozbývá odvahu vládnout do všech důsledků. Je ovšem otázka, zda na dnešním vývojovém stupni je možné, aby divadlo bylo v rukou jediného činitele, který by sám reprezentoval subjekt, od kterého dílo vychází, či zda napříště půjde spíše o to, aby se tento subjekt stal skutečnou dialektickou syntézou činitelů několika; o tom bude ještě řeč v kapitole následující. Úvaha o struktuře jevištního díla dovedla nás tedy k nejvladnějšímu jádru dnešní divadelní krize, jímž je rozložení divadelní struktury. Nelze však uzavřít tuto diagnózu bez vysvětlující poznámky. Nebylo by totiž správné, kdyby z předchozí úvahy byl vyvozován i jen sebeslabší odstín záporného úsudku o vývoji moderního divadla. Je třeba říci důrazně, že právě podrobné rozebrání divadelní struktury v jednotlivé složky, ověření významotvorné schopnosti každé z nich, odhalení jejich složitých souvztažností znamená pro budoucnost nový základ divadla. Ať se divadelní struktura jakýmkoli způsobem reorganizuje, bude vždy dynamičtější než kdysi vlivem toho, co se s ní událo mezi dvěma světovými válkami.

Vedle onoho divadla, které stojí v čele vývoje, je však ještě jeden divadelní útvar, o kterém se sice dosud v našich úvahách stala jen malá zmínka, jenž však nicméně má značný podíl na dnešní situaci divadla, podíl tak značný, že bez jeho vylíčení by naše diagnóza této situace zůstala v půli cesty. Je to divadlo, které bývá zvané oficiálním. Řekli jsme o něm dosud jen to, že hranice mezi ním a divadlem avantgardním není právě ostrá — aspoň u nás. Víme, že za první světové války a těsně po ní se oficiální divadlo zásluhou Hilarovou na jistou dobu ocitlo v samém středu vývojového víru. I když záhy vlastní avantgarda měla své těžiště jinde, nepřestal — aspoň napodobivý — styk divadelní oficiality s avantgardou. Oficiální divadlo porušilo tím zásadu důsledné tradičnosti, jaká bývá sdružována se samým jeho pojmem. Opustilo tradiční uměleckou základnu, kterou si české divadlo krok za krokem budovalo počínajíc Divadlem prozatímním, kde — jak ukázal Jan Bartoš — dal k ní základ J. J. Kolár, tradicí, jež pokračovala a vyvrcholila v Národním divadle Vojanem a Kvapilovou. Tato tradice, která v svých největších představitelích, J. J. Kolárovi a Ed. Vojanovi, směřovala k přísné slohovosti (viz po této stránce o Kolárovi v knize Jana Bartoše Prozatímní divadlo a jeho činohra, str. 109 n., a o Vojanovi ve studii J. Honzla Slovo na jevišti a ve filmu, Sláva a bída divadel, str. 185), byla nyní zatlačena eklekticismem. Nutný následek eklekticismu je ovšem sklon ke klíšé, k ustáleným formulím deklamačním, mimickým atd; vyvíjí se technika hladkého přiřazování různorodých uměleckých postupů. Vzniká i nejistota o ústředním činiteli divadla: až do konce období Vojanova příslušela tato funkce zřetelně herci; za dnešního stavu není herec ani radikálně zatlačen do pozadí, ani zřetelně postaven do popředí. Pevně skloubená hierarchie není ani ve výstavbě dramatické postavy. Patrně jako dědictví expresionismu udržel se v oficiálním divadle značný důraz na deklamaci, ovšem bez vyzývavých expresionistických deformací,

kteřé toto násilné vyzdvižení deklamace proti ostatním složkám umělecky zdůvodňovaly. Za dnešního stavu je toto nezdůvodněné vyzdvihování deklamace do značné míry formalistickou konvencí. Jediným měřítkem deklamace stává se úpravnost (počítaje k ní ortopedickou správnost); vztah mezi deklamací a jinými složkami, zejména mimickými, vyvíjí se v pasivní závislost těchto složek na deklamací: gesto a mimika projevují tendenci stát se průvodní ilustrací slova. I jinak je vztah mezi složkami divadelní struktury neurčitý: tak jevištní výprava určuje leckdy po svém smysl hry, tísne akci; i v tom lze zpravidla spatřovat přežitek expresionismu.

Není ovšem pochyby o tom, že i za tohoto stavu struktury mohlo se oficiální divadlo dopnout jednotlivých výkonů vynikajících. Rozbor, který jsme zde podnikli, nechce také být kritikou praxe, nýbrž měl za účel toliko zjištění, je-li umělecká struktura dnešního oficiálního divadla důsledně a pevně vykrystalizovaným systémem, byť konzervativním, který by se mohl stát modelem a východiskem při obnově soudržnosti a hierarchizace složek divadelní umělecké výstavby. A na tuto otázku odpověděl náš rozbor zřejmě záporně. Má tedy divadlo nějakou možnost vyváznout ze strukturní nejistoty, v které se ocitlo? A je vůbec záhodno, aby o to usilovalo — nemá neurčitost struktury být pokládána za stav prostě daný, s nímž třeba počítat a který dalším vývojem se téměř automaticky opět zpevní? Na tyto otázky se pokusíme odpovědět v příští kapitole.

III

Mluvíme-li o usilování, které by mohlo strukturu dnešního divadla vyvést z nejistoty, v které se ocitla, mohlo by vzniknout zdání, že klademe otázku vědomého zásahu do objektivního, na lidské vůli nezávislého vývoje. Pokusy o takovéto působení jsou ovšem časté: manifesty uměleckých směrů, kritiky atd. Jsou zpravidla výrazem vývojových tendencí, obsažených v zárodku ve vyvíjející se struktuře samé; předmětem úsilí, popřípadě sporu úsilí několikerého je tu směr, jakým se budoucí vývoj struktury má brát. Nezřídka nabývá takovýto pokus pod tlakem objektivní vývoje zcela jiného smyslu, než k jakému směřovalo původní chtění, z kterého vzešel; i to je důkazem toho, do jaké míry je vývojový pohyb silnější než jedincova vůle. Nám však nejde o konkrétní směrnici budoucího vývoje divadla, a tedy ani o zásah do složení struktury. Je jasné, že do vývoje divadla bude — kromě jeho vnitřní zákonitosti — zasahovat v době nejbližší příští silněji než kdy jindy vývoj společnosti i všech ostatních odvětví kultury, a předvídat směr i sílu těchto zásahů byl by podnik nerozvážený. Důležité však je, aby právě v době těchto rozhodujících vlivů tvořila struktura divadla skutečný celek, schopný reagovat na potřeby doby všemi svými složkami zároveň, ne jen některými, např. svou stránkou slovesnou.

Předešlé kapitoly ukázaly, že struktura dnešního divadla je značně rozvolněna, a tedy málo připravena k úkolům, které na ni právě dnes čekají. Čeho je k nápravě třeba, je dosti jasné. Především je zde záležitost ústředního činitele divadla. Otázka, bude-li jím v nejbližší budoucnosti ještě režisér či některý jiný činitel — jak dosvědčují dějiny divadla, není žádný z nich vyloučen z kandidatury, neboť byla za baroka i chvíle, kdy se jím stal výtvarník (srv. Kouřilovu předmluvu k Furtenbachově Prospectivě, Praha 1944) —, je ovšem zajímavá, leč nás se přímo netýká; naznačili jsme již výše, že místo vedoucího činitele jednoho může v budoucnu nastoupit i dialektické napětí mezi všemi činiteli, kteří jsou složkami tvořícího subjektu divadelního díla. Je však jisté, že herec — ať zaujímá místo vedoucí či podřízené či konečně rovné ostatním — je nezákladnějším, nejnezbytnějším z činitelů, kteří se účastní divadelní tvorby: každý z ostatních může scházet, a není také v dějinách divadla nouze o doklady toho, že ten či onen z nich v starších dobách ještě nebyl při divadelní práci přítomen (režisér v dnešním slova smyslu) nebo z ní dočasně vymizel (básník v comedii dell'arte), není však divadla bez herce, a to bez lidského herce nebo aspoň znaku, který jej zastupuje (loutka, stín atd.). Jestliže v moderním divadle, jak jsme

se zmínili, občas se hercem stává rekvizita, světlo atd., stávají se jím jen přechodně, uvnitř hry nesené lidskými herci; tím, že tyto věci funkci lidského herce přejímají, právě na něj upozorňují. Dva světelné paprsky, které bloudí po prázdné scéně na začátku Burianovy inscenace Romea a Julie, jsou sledovány s napětím, protože hledají a dlouho nenalezají herce; míhání světla na prázdné scéně v Burianově inscenaci Lazebníka sevillského bylo akcí proto, že znamenalo pozdvižení lidu za scénou; bez tohoto významu bylo by pouhým světelným efektem, záležitostí scénického prostoru.

Ať se tedy proměňuje sestava činitelů divadelního tvoření jakkoli, zůstane herec vždy krystalizační osou. Na něm, na jednotě jeho vlastní umělecké struktury záleží sjednocení celkové výstavby jevištního díla. Scelení divadelní struktury nemůže vyjít odjinud než od něho; při dnešním pojetí divadla, jak bylo probíjováno moderním divadlem experimentálním, jsou všechny složky divadla pocítovány jako souvislý kontext, a není tedy nebezpečí, že by se zpevnění, počne-li hercem, u něho zastavilo. Ocítáme se zde znovu tvářív v tvář problematice avantgardního divadla doby nedávné, tentokrát však proto, abychom poukázali ne k tomu, co z jeho dědictví musí být překonáno, ale naopak k tomu, co z něho je epochálním a navždy trvalým výbojem. Nikdy totiž nebude již herec na scéně sám, odtržen přesným rozhraním od jejích neživých součástí. Ožívování předmětů na scéně, jejich předpodstatňování v nositele dramatické akce pozbývá dnes už svého experimentálního rázu a je na cestě k tomu, stát se součástí divadelní konvence, trvalé zásoby technických postupů divadla. Sjednotí-li se znovu osobnost hercova, zasáhne toto zpevnění nutně i nejbzdálenější složky scénické výstavby, zejména, je-li divákem dnešní člověk, příslušník nesmírně složitě organizované civilizace, jenž se s účinnými souvislostmi zjevů velmi navzájem vzdálených setkává při každém kroku v životní praxi. Co se týče postavení hercova mezi ostatními činiteli divadla, o kterém byla výše řeč, třeba ještě připomenout, že herec stejně jako zaujímá ústřední místo mezi složkami přítomnými na scéně, je do značné míry v ústředním postavení i vůči těmto ostatním činitelům. Básník, zmocní-li se vlády nad divadlem, sníží herce na reprodukcího umělce, režisér z něho učiní svůj nástroj, výtvarník součást scény. Herec naproti tomu, i když bude postaven na místo první, opre se stejnoměrně o všechny ostatní, nezbavuje žádného z nich aktivní účasti na výstavbě díla. Tak zejména režisér je modernímu herci nezbytným ztělesněním souvislosti, protkávajících celou scénu se vším, co na ní je. Existuje ostatně, nezávisle na dočasných směrech, jistý typ režisérů zvaných zpravidla „režiséry hereckými“; tímto označením se nemíní režisér, který je původním školením herec, nýbrž takový, který při řešení svého specifického úkolu vychází z herců, jimž ukládá závazek, aby ze sebe a po svém vydali, co nejvíce dovedou. A není takovýto případ vlastně nejméně nahodilým řešením polaritity mezi hercem a režisérem?

Snažili jsme se v předešlé kapitole ukázat, jak právě herec doplatil na nedávný vývoj divadla: divadlo avantgardní jej rozložilo v jednotlivé složky, divadlo oficiální dokonce v soubor klišé. Je však nezbytně třeba, aby herec znovu sám sebe pocítil jako jednotu a aby tak byl pocítován i divákem. Tak např. je třeba, aby znovu bylo uvedeno v souvztažnost gesto se slovem. Označením „souvztažnost“ pak nemíníme nikterak nutnost souladu: poukázali jsme již výše k tomu, že právě automatický a nepřerušovaný soulad slova s gestem působí jako *nedostatek* souvztažnosti. Je to proto, že spojení automaticky dodržované, při kterém se nikdy neupozorňuje na samostatnost spojených složek, je pocítováno jako nerozlišitelná slitina, ne jako jednota odlišných věcí několika. Pocit sjednocení nevznikne tedy tam, kde divák nepocítí princip jednoty jako sílu udržující ve svazku věci různé, stejně jako nevznikne tam, kde by se složky rozcházely vždy a důsledně. Obojího, rozporu i souladu, je třeba k tomu, aby výslednicí bylo sjednocení, pocítované jako proces, nikoli jako mrtvý fakt. Mluvíme-li již o gestě a slově, uveďme jako náhorný příklad umělecký systém Stanislavského. Je známo — a s obdivuhodnou schopností vcítění popsáno ve studii Tillové o Stanislavském v Divadelních vzpomínkách — jak Stanislavskij „užil zkušenosti, že v životě gesta, výrazy tvářív a úkony osob nejsou logickým důsledkem pronášeného slova, právě tak jako slova nejsou důsledkem zevnějších

hnutí“, jinými slovy, jak Stanislavskij dovedl umělecky využít nekoordinovanosti gesta, mimiky a slova.

Druhá věc, které by si vyžadovalo úspěšné řešení dnešní nejistoty divadla, je, aby bylo využito bohaté mnohostrannosti jednotlivých složek struktury. Lze sotva popřít, třebaže to bylo zřídka výslovně konstatováno, že počinaje expresionismem začalo divadlo, ať avantgardní, ať oficiální, herecké prostředky zjednodušovat: hlas, gesto, pohyb hercův na jevišti se pojímají jako celky a záměrné jejich přetváření se děje tím způsobem, že se některá jejich stránka nedynamicky vyhrotí trvale, pro celý jistý jevištní výkon na samé ostří. Odtud sklon ke karikatuře, příznačný pro dnešní divadlo, odtud i záliba v šarži hlasové i mimické, která je ostatně s karikaturou úzce spřízněna. Nevýhoda je ovšem ta, že hlasová nebo mimická „maska“, nutící hlas nebo svalstvo do trvalého jednostranného napětí, zabraňuje střídavému využití různých hlasových nebo mimických složek i jejich kombinací. Vyhrotí-li se např. jednostranně barva hlasu, znemožňuje se tím pružné obměňování intonace a naopak.

Podrobný rozbor tohoto zjevu by byl poučný, nám však na tomto místě šlo jen o poukázání k nutnosti, aby opět jednou byla — ze stanoviska umělců i publika — umožněna revize celého repertoáru možností, které má herectví k dispozici, ať již další vývoj jde cestou jakoukoli. Je třeba konkrétního příkladu? Poslyšme citát ze studie o Ed. Vojanovi: „Vojan odkrýval od scény ke scéně svůj hlas, jako by zdvíhal před ním nespočetné opony nebo závoje, kryjící jeho nové a nové barvy a intenzity... Rozvrhoval přesně svůj šepot i hlasitý hovor a exponoval veškerou sílu svého hlasu, svůj křik na dvou či třech místech hry“ (Honzl, Slovo na jevišti a ve filmu, v knize Sláva a bída divadel, str. 185). Je zde na konkrétním případě zřetelně formulováno, co máme na mysli: suverénní ovládnutí mnohosti hlasových složek. Vracíme se vlastně opět k bodu, na kterém jsme stáli před chvílí, když jsme jako hlavní požadavek rekonstrukce divadelní struktury kladli obnovu dynamické souvztažnosti složek. Máme-li totiž na mysli souvztažnost jako proces, nikoli jako statické trvání, dospějeme nutně k požadavku, aby soubor složek, který je sjednocován, byl co nejjemněji rozruzněn, neboť tím právě nabývá úsilí o udržení rovnováhy v něm zvýšené umělecké účinnosti.

Zdůraznili jsme již, že nám nejde o propagaci žádného uměleckého směru, nýbrž o upozornění na nutné předpoklady jakéhokoli dalšího vývoje. Příklady, které jsme uvedli — jednou systém Stanislavského, podruhé Ed. Vojan —, mohly by však svádět k domněnku, že co máme na mysli, je obnova jevištního realismu. Byl by to však omyl. Realismus, jak jej na jevišti dotvořilo rozhraní mezi XIX. a XX. stoletím, byl — jako každý historický útvar — možný jen za jistých konkrétních podmínek uměleckých, kulturních a společenských, a není tedy opakovatelný. Pokus o jeho obnovení vyústil by nutně v epigonství, zjev málo žádoucí a málo plodný. Úkolem realismu bylo vzbuzovat iluzi skutečnosti, třebaže už současníci si nad výkony Moskevských nebo Vojanovými uvědomovali, že „skutečnost na jevišti je něco hrozně relativního“ (Schmoranz) a že celý smysl autentického realistického herectví „mířil proti realistické improvizaci, spontaneitě, lehkosti a nezávaznosti“ (Honzl). Vzbuzovat iluzi skutečnosti je však již určitý, jednoznačný umělecký záměr a řekli jsme opětovně, že vhodnost jakéhokoli určitého záměru pro dnešní dobu je otázka, kterou se nechceme zabývat.

Nezamítáme však slovo „realita“, myslí-li se jím nikoli požadavek zevního modelu, kterému by se jevištní výkon měl přizpůsobovat nebo jej připomínat, nýbrž mnohostrannost, nevyčerpatelná různotvárnost samých prostředků, které má divadlo, a zejména herectví, k dispozici. Teprve tehdy, dá-li divadlo divákovi pocítit plný dosah a rozmanitost hlasu, mimiky, gesta atd., vznikne v divákově mysli dojem plné reálnosti závažnosti herectví a divadla; neboť právě nevyčerpatelná různotvárnost vyznačuje skutečnost v nejvlastnějším slova smyslu, skutečnost materiální, existující před jakýmkoli lidským záměrem a nezávisle na něm. Jak se *těto* skutečnosti dobrat v divadle, o tom mohou rozhodovat jen umělci, a ti nikoli teoretickou úvahou, nýbrž praxí svého tvoření.

Na konec je třeba dodat, že každé funkční zaměření divadla, netoliko čistě umělecké,

může se v nejbližší budoucnosti stát základem dalšího vývoje: i divadlo tendenční, i divadlo-zábava atd. mohou se prokázat tím, že v minulosti dovedly vytvořit výrazné umělecké útvary. Podmínka je jediná: aby takové funkční zaměření nabylo takové intenzity, že dovede uvést v pohyb celou jevištní strukturu, všechny její složky, ne snad jen některou, např. téma textu. Nejdříve ovšem musí být tato struktura znovu vybudována, souvztažnost a odstupňování jejích složek obnoveny. Účel naší studie byl k této nutnosti ukázat.

Knížně v Ročence Národního divadla, Praha 1945.
Otázky divadla a filmu I, 1945-46, str. 61—75.

Divadlo D³⁴ — D⁴⁸ je nerozlučně spjato se svým původcem a uměleckým vůdcem E. F. Burianem. Bez jeho rozhodující účasti by přestalo být sebou samým a zase naopak E. F. Burian, byť i ne všechna jeho divadelní práce byla vykonána v prostředí tohoto divadla, je jako režisér, dramatický autor i příležitostný herec bez něho nemyslitelný. Burian není ovšem jen divadelník, ale také významný hudební skladatel, lyrik a žurnalista. Leč všechny tyto činnosti se, každá svým způsobem, vztahují k Burianovu divadelnictví, které tvoří vrchol Burianovy činnosti, dodává jí smysl.

V čem však tkví smysl samotného divadelnictví Burianova? Abychom mu porozuměli, pohlédneme nejdříve letmo na dobu umělcových divadelních začátků. Krátce před nimi předchází mohutný náraz Hilarův, jímž byl vývoj českého divadla uveden ve zrychlený pohyb; také se od této chvíle české divadelní dění počíná štěpit v řadu drobnějších pramenů. Až dotud plynul totiž vývoj našeho divadla jen jedním proudem a jeho vlastním dějištěm byla scéna Národního divadla; ani divadlo Vinohradské nebylo ve svých začátcích vývojově iniciativní. Teď však, kdy Hilar učinil Národní divadlo místem svých bouřlivých pokusů, pocítují mladí, odkázaní tehdy na pomějivé avantgardní scény, počín Hilarův i jako povzbuzení k vlastnímu pokusnému úsilí, i jako podnět k odboji proti Hilarovi samému. Český divadelní vývoj nabývá své vnitřní dialektiky. Hilar v svém překotném úsilí o novoty nedbal příliš na dodržování jednotné umělecké linie; byl značně poplatný cizím vzorům a ty vyměňoval se značnou snadností. Kromě toho porušil rovnováhu umělecké struktury divadla tím, že položil jednostranný důraz na některé složky, tak např. v jevištní deklamaci vyzdvihl nadměrné délky samohlásek. Technická tradice českého divadla, ještě nepřilíživá, byla tím rozrušena a následky toho cítí naše divadlo do jisté míry podnes.

Mladí přicházející bezprostředně ve stopách Hilarových přejímají sice jeho úsilí novotářské, avšak zároveň je svou prací i popírají. V krásném chvatu zkouší tato nastupující generace nové způsoby divadelního výrazu, nejráději by z divadla udělala nepřetržitý zázrak, miluje experiment a překvapení. Avšak zároveň, a to je společný generační příznak aspoň nejlepších mezi mladými, je v této mládeži silný odpor proti Hilarově chaotičnosti, uplatňuje se v jejích činech snaha uvést do divadla znovu řád. Experiment je pro ně hledáním zákonitosti.

E. F. Burian se pak tohoto hledání účastní jako jeden z vůdců divadelníků svého pokolení. Řád, který takto usiluje českému divadlu dát, je, jak přirozeno u E. F. Buriana-skladatele, vyvozen z umění nejnoremnějšího, z hudby. Není v tomto krátkém náčrtu místo ani čas dokazovat toto tvrzení podrobně; není ostatně nové. Připomeňme proto jen zhruba, jak Burian transportuje do jevištního dění hudební rytmus, přesně měřitelný časový sled; jemu podřizuje veškeré jevištní dění: deklamaci, mimiku, střihu scén. I pauzy v dialogu a v akci jsou mu totožné s pauzami hudebními, jak vysvítá z jeho teoretických projevů. Normující úkol však vykonávají v Burianově divadle i jiné hudební prvky, tak zejména melodie. Leckdy lze v Burianově režii dialogů postihnout metodu Janáčkových nápěvků, jen aplikovanou v opačném směru: intonační schéma některé repliky zazní přímo jako hudební motiv převedený do mluvené řeči. Vzájemné navazování jednotlivých replik v dialogu i jednotlivých akcí a reakcí v jevištním dění se u Buriana děje s plynulostí odpovídající vzájemnému navazování hudebních motivů v nepřetržitě proudící hudební me-

lodie; odtud i Burianův sklon k dialogům lyrickým. Může nám tu k objasnění přispět srovnání s Burianovým dialektickým protichůdcem i blízcem zároveň, Jindřichem Honzlem. Také Honzlovým cílem je výrazný řád v jevištním umění, avšak řád, který Honzl vyhledává, dal by se spíš nazvat řádem architektonickým než hudebním. Pořadající silou je u tohoto umělce dynamika, odstupňování důrazů, schopné uvést v pevné nadřazenosti a podřazenosti jednotlivé složky i části jevištního díla; jako princip řádu bylo by u Honzla mnohem spíš lze označit stavebně členící symetrii než plynulou následnost, k jaké směřuje Burian. Bylo by poučné podrobně srovnat tyto dva osnovné zjevy dnešního českého divadla a budoucí divadelní dějiny se bez tohoto srovnání neobejdou; pro krátkou črtu, jaká je naším úkolem, bylo by však příliš obsáhlé. Obracíme proto pozornost znovu k E. F. Burianovi samotnému. Chtěli bychom upozornit, jaká váha připadá u něho, v jeho pojetí, styku jeviště s hledištěm, do jak značné míry je publikum aktivní součástí Burianova divadla. Tato vlastnost je jeden z nejnápadnějších rysů Burianova uměleckého profilu. Publikum pocítuje Burian nikoli jako pouhého svědka představení, ale jako spoluhráče, na kterého klade požadavky: chce na publiku, aby se snažilo hře porozumět tak, jak ji on sám pojímá, aby mu svou bezprostřední reakcí na hru dosvědčilo životní oprávněnost uměleckého výtvaru. Jsou vlastně v Burianově divadle jen dvě strany: on sám a jeho obecenstvo. Všechno ostatní, co je mezi těmito dvěma stranami, je v jeho rukou, jeho nástrojem. Počínaje dramatickým textem, tedy podílem básnickovým, činí si Burian nárok na všechno v divadle: text upravuje (není-li sám jeho autorem), vládne netoliko souhrou herců, ale vytváří a propracovává do podrobností i kadlub jednotlivých hereckých výkonů; jevištní osvětlení donutil, aby přejalo úkol ukazujícího prstu, kterým režisér podtrhuje významné detaily scénického dění. A tak je jevištní systém Burianův zcela zaměřen k vášnivému rozhovoru režiséra s publikem.

Nebyl proto Burian překvapen požadavky, které na divadlo klade v přítomné chvíli rodící se socialistická společnost: nikdy předtím nechápal divadlo jinak než jako sílu společenskou a vždy očekával obnovu divadla od přímého styku s publikem. Dnes ovšem nejde již jen o okamžité, nahodilé publikum, ale o celou národní společnost: na společnost jako celek má divadlo působit, ke společnosti jako celku se má prostřednictvím publika obracet. Je zúčtováno se všemi odstíny subjektivismu; nejde již o rozhovor jedince se společností prostřednictvím publika, ale o rozhovor společnosti se sebou samou prostřednictvím umělcovým. Toto nové postavení umění žádá od poctivého uměleckého tvůrce, aby hledal ne již nové libovolné možnosti umění, jako činil donedávna, ale nové dobrovolně přijímané nutnosti. Vidíme-li dnes Buriana, jak s odvahou stejně uměleckou jako lidskou zkouší a sonduje, nespátřujeme v jeho počínání příznak nejistoty, nýbrž naopak tušení blízkosti se jistoty, tušení vedené stejně logikou skutečnosti jako uměleckou předvídavostí.

Umělecký měsíčník D⁴⁸, č. 10, 1948, str. 346—347.

I

Prof. O. Zich byl žákem O. Hostinského. Býti žákem neznamenovalo pro něj náhodu, ale vědomé a závažné rozhodnutí platící nejen učitelově osobnosti, ale i vědeckému učení jím zastávanému. Směr, kterým šel Hostinský a po něm O. Zich, pokládá — vymezíme-li jej co nejširše — za přední úkol estetiky porozumění výstavbě uměleckého díla: badatel má si být vědom, že zkoumá umělecké dílo vzhledem k specifické vlastnosti, která umění odlišuje od ostatních jevů. Kromě tohoto obecného zaměření měly názory Hostinského i konkrétní znaky vyplývající jednak ze soudobého stavu vědy, jednak z osobnosti původcovy. I z těch Zich vycházel a mnohé z nich přijímal. Mnoho však také, zejména během svého vývoje vlastního, na nich změnil. On, který byl — v duchu doby — svým učitelem habilitován na estetiku experimentální, určenou zejména zkoumáním vnějších, čistě formálních vlastností uměleckého díla, tj. vzájemných vztahů složek smysly vnímatelných, dospíval čím dále vědoměji ke zkoumání stránky významové v umění: uvědomuje si, že esteticky působí netoliko to, co z uměleckého díla je přístupno bezprostřednímu smyslovému vnímání, ale i to, co složky díla a dané jich spojení v mysli vnímajícího kolektiva znamenají. Jeho Estetika dramatického umění je plna tvrzení tohoto druhu; tak např. herec není Zichovi jen souhrn zrakových a akustických dojmů, nýbrž — jako složka dramatického díla — i mnohonásobně zvrstvený význam: každá ze složek hercovy osobnosti má netoliko obvyklou platnost charakterizační vzhledem k svému nositeli, ale nabývá také zvláštního osvětlení (významu) vlivem celkové výstavby dramatické, do které je vpjata; scénický prostor není jen výsek trojrozměrného prostoru, v kterém se pohybujeme a žijeme, ale je zároveň nositelem nehmotné dramatické dynamiky atd.

O. Zich nebyl tedy jen žákem svého učitele, ale i vědeckou osobností v plném toho slova smyslu, osobností rozvíjející se zákonně, bez eklektických skoků a neklidu. Nedovedl a nechtěl měnit svých názorů bez přísné kontroly. To se týká již netoliko jeho vlastní vědecké osobnosti a jejího vývoje, ale i poměru k žákům. Byl z těch vzácných učitelů, kteří dovedou netoliko připustiti samostatnou cizí myšlenku, ale vyžadují ji, kladouce jedinou podmínku: aby neskrývala nejmenší nepoctivosti vůči materiálu, z kterého vzešla, ani nejmenší logické nepřesnosti v postupu, kterým byla vyvozena. Materiál a abstraktní logické myšlení byly dva body, o které se současně opírala Zichova badatelská práce: Zich se stejně stranil nezávažné spekulace jako sběratelství nezvládnutých detailů. Úcta k materiálu byla dědictvím pozitivistického školení (Zich stál i osobně blízko nejvýraznějšímu z českých pozitivistických filosofů F. Krejčímu), snaha o myšlenkovou koncepci materiálu se zmocňující byla jeho vlastním přínosem; bylo jeho hrdostí — poznamenal kdysi v hovoru —, že dovede „myslit o věcech umění“.

Zobecnující tendence se v jeho díle projevila nejen studii věnovanými obecným otázkám filosofie umění (srv. studii o estetické hodnotě), ale i tím, že v úvahách věnovaných konkrétním vědám o jednotlivých uměních jeví stálý zřetel k obecným výsledkům, stálo s nahu dospět od singulárních a individuálních uměleckých jevů k závěrům aplikovatelným na široké oblasti. Odtud zvláštní ráz Zichových studií a knih: věty, formulované s přesností matematických pouček a koncizností sentencí, otvírají mnohdy širé průhledy do oblastí vzdálených vlastnímu tématu pojednání. Oscilace mezi snahou o obecné závěry i láskou ke konkrétnímu umění nebyla Zichovi, badateli vyrovnanému a soustavnému, zneklidňující polaritou; neznamenovala u něho kolísání mezi dvěma krajnostmi, ale

pevně dodržovanou výslednou směrnicí. Zichovo pole působnosti bylo hlavně v jednotlivých vědách o umění, z nichž pěstoval zejména vědu hudební, poetiku, teorii dramatu a výtvarných umění. Sestupoval takto ke konkrétnosti, jsa si dobře vědom, že bez přihlížení k specifickým vlastnostem materiálu, s kterým pracuje dané umění, není možno pojednávat ani o otázkách nejobecnějších; že v té věci šel opravdu do krajnosti, toho názorným dokladem jsou jeho studie o básnictví: zkoumaje podstatu básnického rytmu, napsal Zich, matematik školením, článek o českém přízvuku, citovaný podnes lingvisty pro originální postřehy a spolehlivé výsledky. Přístup k uměleckým materiálům (jako jsou slovo v básnictví, tónová výška, síla, barva a trvání v hudbě, plocha, linie a barevná skvrna v malířství) a cit pro ně zjednávalo mu jistě i jeho vlastní tvoření umělecké.

Přesto přese všechno si Zich uvědomoval, že zkoumání jdoucí do jednotlivostí a na jednotlivosti zaměřené není úkolem estetickým, nýbrž historiků jednotlivých umění; chápal, že estetika, i když sestoupí z oblastí čistě abstraktního filosofického myšlení, zůstává naukou filosofickou, jejímž úkolem je stavět cesty, po kterých půjde zkoumání historické. Proto byla mu estetika, byť ve formě vědy o umění, především noetikou umění, odhalující noetické rámce, dané jak bytostným určením umění vůbec, tak i osobitými vlastnostmi materiálu, s kterým pracuje každé z umění; i o tom zřetelně svědčí jeho nejsoustavnější kniha, Estetika dramatického umění, kde jevištní dílo je fenomenologicky rozebráno v jednotlivé složky, takže je připravena půda pro historika dramatu, aby ukázal, jak se sklad složek a jejich vzájemné působení během vývoje měnily. O. Zich, který počal vědeckou dráhu ve znamení estetiky psychologické, poznával čím dál tím jasněji, že objektivní vlastnosti uměleckého díla jsou na individuální psychologii nezávislé, a měnil se stále výrazněji v estetika strukturalistu. Vidět stavbu uměleckého díla, a to nikoli jako statický ornament (jak tomu rádi rozuměli herbartovci a s nimi do jisté míry i Zichův učitel Hostinský), ale jako dynamický celek plný stálého napětí, bylo mu touhou čím dále uvědomělejší (srv. na doklad pojednání o dramatickém prostoru v Estetice dramatického umění).

Teze, které jsme se pokusili naznačit, nebyly pro Zicha neměnnou a hotovou pravdou, kterou by byl od jiných přejal, ale předmětem i ziskem neustálého a úporného boje. Zich se vyvíjel do poslední chvíle svého tvoření, a nemůže být sporu o tom, že smrt nebyla přirozeným uzavřením jeho díla, nýbrž násilným a bolestným přerváním dráhy vzestupné. Je to zřejmo i z vnějších osudů jeho práce: jestliže donedávna měly Zichovy studie ráz obezřetných pokusných sond v nejrůznějších provinciích estetiky, přikročil v posledních letech k soustavnému budování, které smrt překazila v samých začátcích; spis o dramate měl být jen první ze spisů vyčerpávajících celou problematiku dané oblasti. Přesto však nezůstalo Zichovo dílo torzem: jeho jednota je zajištěna ústředním zaměřením na maximální objektivnost estetického zkoumání, nesoucím každý detail jeho prací. Česká estetika měla štěstí, že ve chvíli, kdy po celém světě teorie a filosofie umění zahajovaly nový postup, byla její vývojová linie v rukou badatele tak dynamického při vši vyrovnanosti. Srovnáme-li Zichovy práce se souběžnými výboji evropské vědy o umění, vidíme, že mnohdy Zich docházel vlastní cestou a na vlastní odpovědnost k závěrům, ke kterým současně dospívala věda cizí; připomínáme např. jeho pojednání O typech básnických (z r. 1917), které pro českou vědu literární mělo obdobně podnětný význam (zejména postranními perspektivami, které otvíralo) jako pro ruskou teorii literatury první pokusy školy formalistické.

Universita Karlova v Praze v roce 1933-34, Praha 1934.

Otakar Zich byl učencem i umělcem zároveň. Toto spojení není v dějinách české vědy výjimkou. Hned od začátků jejího novodobého vývoje vyskytují se jména, a to velika, která dosvědčovala, že věda a umění jsou dvě činnosti sobě blízké a navzájem se posilující. Tvůrce novočeské spisovné řeči nemohl být jen učencem. Bylo třeba, aby složení řeči dovedl vyhmatat jemnou rukou básníka — a J. Jungmann byl skutečně obojí. Zakladatel novodobého dějepisectví českého, F. Palacký, dal celému českému dějepisectví do vínku tradici velkého umění vypravěčského. Zich měl po této stránce veliký vzor ve svém předchůdci O. Hostinském, který se pokoušel v umění výtvarném, v hudbě i v básnictví.

Působilo nějak u Zicha jeho umělectví na činnost vědeckou, obráželo se v ní? Podíváme-li se na slohovou a skladebnou stránku jeho prací, zdá se nám, že nikoli. Zich nikdy neobtěžoval ani jediné slovo přesně vystihující pojem zřetelům slohového libozvuku. Řídicím principem skladebným byl u něho jen a jen úzkostlivě přesně dodržovaný logický řetěz. Bylo to proto, že Zich úzkostlivě dodržoval hranici mezi vědou a uměním, odlišoval odpovědnost vědeckou od umělecké. Bylo by lze na doklad uvést i přemnohé jeho výroky. Zato však nelze téměř dosti ocenit, co vše dal Zich umělec Zichovi estetikovi v neklamném a jenném citění materiálu. Kromě toho — a hlavně — zachránil Zich umělec Zicha učence před nebezpečími soudobého vývoje estetiky, nedopustil, aby se badatelův zřetel odvrátil od objektivního rozboru uměleckého díla do mlžin výrazové estetiky. O tom o všem ještě promluvíme. Chtěl bych však dříve upozornit ještě na jednu dvojitost vědecké Zichovy osobnosti. Můžeme ji označit slovy: empirik-filosof. Zich vyšel ze školy, která si empirismus estetikého zkoumání učinila základním heslem. Jeho učitel Hostinský šel v své lásce k čisté empirii i proti čistému herbartismu. V nekrologu Hostinského charakterizuje Z. Nejedlý Hostinského sklon k empirii asi takto: Pro Hostinského neexistovala estetiká hodnota konsonance jako pojem obecný, ale existovala jako vědecký problém toliko estetiká hodnota toho a toho akordu. Zcela stejně přísným empirikem zůstal po celou dobu své vědecké činnosti i autor Estetiky dramatického umění, spisu přeplněného konkrétními postřehy. A přece — kolik filosofického temperamentu bylo v učenci, který dovedl např. pochopit prostor dramatický jako jednotku významovou, který do něho dovedl postavit herce jako dynamický náboj sémantické energie, který dovedl jít tak hluboko pod viditelný a vůbec vnímatelný povrch věcí. Tento odpůrce spekulace v estetice byl samou svou podstatou filosof. Jestliže dnešní konkrétní vědy volají po obnovení styku s filosofií, tedy tento zapřísašlý empirik šel do té míry před svou dobou, že ho nikdy nepozbyl. Po konkrétní Teorii dramatu chystal — a bohužel nedopsal — velmi složitou noetiku hudby... A konečně třetí ještě dvojitost, která nás uvede již do samého jádra Zichova vědeckého vývoje. Jde o protiklad dvojího vědeckého zaměření: jednak k psychologii umění, jednak k dílu. Zich počal svou vědeckou dráhu ve chvíli, kdy estetika silně vplula do vod psychologických. Byla to přirozená reakce proti estetikám vpjatým do filosofických systémů a jimi předurčených, které pro hloubání de principiis ztrácely umění úplně z dohledu. Tato estetika „shora“, jejíž posledním velkým útvarem byla Hartmanova Filosofie krásna, dožila. Badatelé o umění byli uchvázeni konkrétností psychologie. Zdálo se také, že psychologie, vedená cestou pozorování, a dokonce experimentu, dovede vbrzku odhalit základní zákony duševního života lidského, zákony platné obecně pro všechny lidi. Nelze se tedy divit, že estetika byla dokonce chvílemi ochotna vzdát se své svébytnosti, být „ancilla psychologiae“. To dosvědčují některá díla, vznikající v prvních dvou desetiletích nového století, nazvaná „psychologie umění“, která si činí nárok nahradit to, čemu se říkalo dosud estetika. Je přirozené, že i mladý Zich, podporován v tom svým učitelem, šel cestou, která se mu jevila jako pokrok. Avšak umělec a filosof promlouvali do jeho vědeckého vývoje také své slovo: umělec bránil empirikovi, aby ztratil ze zřetele svůj vlastní materiál umění. A tak nikdy se nedostal Zich tam, aby místo umění si činil cílem zkoumání duševního života, jako např. německý badatel Müller-Freienfels, k jehož

spisům vyjadřoval vždy Zich, ač vyznáním rovněž psychologický estetik, krajní nedůvěru. Filosof pak mu empirika v Zichovi vždy udržoval při vědomí, že prostředky zpřesnění, jako statistika nebo pokus, jsou vždy při zkoumání umění toliko pomůckami řízenými cílevědomou myšlenkou a že nejsou také výsledky, ke kterým se pomocí jich dochází, vlastním cílem zkoumání, nýbrž že jich musí být užíváno k vyvození závěrů obecných. A tak se stalo, že uprostřed prudké krize své vědy se Zich sám vyvíjel vědecky bez krize zákonitě, mezi dvěma póly: estetikou psychologickou a strukturální estetikou, kterou v mnohých bodech anticipoval svým zkoumáním, stejně smělým jako obezřelým. Již první jeho krok na této dráze dosvědčoval tento základní vývojový postoj. Ve své velké práci o psychologii hudby z r. 1910 zvolil si Zich nikoli psychologii tvůrce uměleckého (ačkoli jím byl sám), nýbrž, zdánlivě sebezapíravě, psychologii estetického vnímání. Máme na mysli spis o estetickém vnímání hudby. To byl krok důležitý. Psychologie uměleckého tvoření je právě plná nebezpečí, poněvadž vede k maximálnímu individualizování. Psychologie vnímání, ač zdánlivě vzdálenější dílu, dávala možnost (ovšem toliko možnost, nikoli nutnost) neztratit ze zřetele dílo, jeho objektivní stavbu, která stmeluje při zkoumání uměleckého vnímání pestrost, až chaotickou, psychiky vnímajících jednotlivců. A pak šel vývoj zákonitě dál stále blíže k výstavbě uměleckého díla. Pohlédneme-li na poslední Zichovu velkou práci, Estetiku dramatického umění, je již zcela zřejmé, že psychologické termíny jako např. představa jsou tu zbaaveny své původní psychologické náplně. Představa, kterou Zich nazývá „obrazová“ a s kterou tolik v své knize pracuje, nemá na sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, semiologickým. Je však snad důležité připomenout, že silné náběhy k tomuto vývoji byly např. v knize o estetickém vnímání hudby, právě jmenované. Zich tam uvažuje o „obsahové“ stránce hudby a dochází výsledků krajně zajímavých, namnoze definitivních. Pracuje při tom s pojmem „významové představy“, tedy pojmem zřetelně nepsychologickým. Ukazuje složitou spekulaci noetickou, stále však dotvrzovanou empiricky, ba experimentálně, že jediný možný čistě hudební „obsah“ je dán tím, že opěťovaný např. úsek melodie při druhém vnímání vztahujeme k vnímání prvnímu — čímž spínáme skladbu ve významový celek, třebaže bez jakéhokoli obsahu konkrétního. Toto pojetí významu je tak překvapující v době, kdy Zich svou práci psal, že vzbuzuje naši bezvýhradnou úctu. To není u Zicha však případ nikterak ojedinělý. Mohl bych z vlastní zkušenosti citovat spoustu případů, kdy pojem, podle běžného mínění zcela nedávno vzniklý, lze shledat u Zicha v některé starší studii, kde žije v skrytu. Často věta, která pro celkový kontext studie byla pouhou poboční poznámkou, skrývá tušení objevu. Uvedu několik případů. Jeden z nejnápadnějších podává studie o dramatickém prostoru, otištěná r. 1923 v Moravskoslezské revui. Tam Zich poprvé vyslovil své pojetí dramatického prostoru jakožto nehmotného dynamického pole dramatických silokřivek. Vzpomeneme-li, že toto pojetí vyslovil skromný český učenec asi současně s dobou, kdy slavní ruští režiséři se pokoušeli o jeho scénickou realizaci, lze změřit bystrozrak Zichův. Nedávno, při prohlížení studie o estetické přípravě mysli, všiml jsem si poprvé slov (která necítuji pro jejich příliš odborný ráz), podávajících r. 1921 přesnou definici pojmu tzv. rytmického impulsu. Jde o pojetí rytmické řady jako celku, které Zich objevil pro sebe nezávisle na současných výzkumech metriky, zejména francouzské (Meillet) a ruské (formalisté). Takový způsob nepředvídaného, aspoň pro Zichova čtenáře, odhalování nových stránek věcí souvisel těsně se zvláštním způsobem Zichovy práce. Již ráz Zichova slohu je po této stránce charakteristický. Svrchované úsporný; podle vlastního doznání Zich stylisticky upravoval své věty tak, že v nich škrtal. Vznikl tak útvar podivný: na nejmenší rozloze co nejvíce obsahu. Následek byl ten, že mnohdy výsledek dlouhého uvažování zabral v díle jednu dvě věty, někdy také pouhou větnou vsuvku, kterou dovede odhalit jen velmi pozorný čtenář. Ale na to Zich nepomýšlel, aby čtenáři práci usnadnil. Mám podezření, že čtenář byl mu vůbec na samém okraji obzoru. Zichova vědecká práce byla tvrdošíjná diskuse se samým sebou, boj o každou píď. To, co napsal, byly zpravidla marginálie k tomu, co vskutku promyslel. Proto často

s úžasem zjišťujeme, že jistá myšlenka, vyslovená kdesi jako nahodilá poznámka, se pojednou v některé mnohem pozdější práci vrací jako důležitý člen důkazu atp. To je třeba chápat tak, že Zichovo přemýšlení bylo soustředné. Nikdy nemyslíl toliko na úsek, o kterém psal. Vždy měl na mysli celý systém své vědy, stále kontroloval niti, které spojují jednotlivé problémy. Byl sám se sebou důsledný: vyvíjeje se doplňoval se, ale nebyl se sebou v rozporech. Odtud silný dojem zákonitosti, který na nás vane ze Zichova díla. Jen tak bylo možno, aby vyrostl v zjev silný a v důležitý vývojový článek v době krize a přechodu.

1934.

Tištěno z rukopisu.

F. X. Šalda byl pro své vrstevníky v nejširším slova smyslu, tedy pro několik generací, zosobněním pojmu literární kritiky jakožto nejsilnější kritická osobnost tohoto dlouhého období. Z kritika vyrostl také, zejména pozdější svou činností, v jednoho z nejuznávanějších vůdců československého kulturního dění vůbec. Velmi závažnou složku jeho díla tvoří dále tvorba básnická skládající se z rozměrného románu, několika knih povídkových, několika dramát a obsáhlé lyrické žně.

Kolik místa však zbývalo v rozloze této mnohostranné osobnosti učenci? A jaký byl vztah Šaldy učence k ostatním složkám jeho činnosti? Ptáme-li se po vědeckých pracích Šaldových, je možno poukázat především k oněm, které byly zařaděny do knihy Duše a dílo a mají ráz detailních prací literárněhistorických řešících zároveň problémy obecné (otázka romantismu) i konkrétní (zkoumání jednotlivých děl a spisovatelů). Jsou však četné studie vědeckého rázu i v jiných knihách, např. ve svazku Juvenilii, který podává názorný obraz Šaldových vědeckých počátků; mnoho literárněhistorických prací Šaldových je také uloženo v heslech psaných pro Ottův Slovník naučný. I kritická praxe Šaldova vycházela neustále z jeho vědeckých názorů a vracela se k nim, podávajíc jednotlivé posuzované případy jako doklady k teoretickým závěrům; mnohdy se téma kritického článku začleněním do vědecké souvislosti neočekávaně rozšiřuje, tak např. článek o Překlada v národní literatuře (Juvenilie) vyústuje v úvahu o sociologii čtoucího publika a o sociálním rozvrstvení národního kolektiva. Třeba také vzpomenout Šaldova vlivu na vědeckou práci mladších generací: ve sborníku k Šaldovým pětadesátinám přihlásila se k němu řada vědeckých pracovníků nejrozmanitějších směrů jako k iniciátoru svého vědeckého snažení. Je málo jmen v naší vědě, kterých by se tak často dovolávaly vědecké práce literárněteoretické a literárněhistorické, jako jméno Šaldovo.

Šaldova vědecká osobnost je ovšem zvláštního typu, právě pro nerozlučné spojení činnosti vědecké s kritickou a básnickou; nejde zde o střídání trojí různé činnosti, ale o vzájemné prolínání se tří stránek činnosti jediné a jednotné. Charakteristická je příhoda ze samých začátků Šaldových, na kterou Šalda vzpomíná po letech v předmluvě k Juvenilii. Napsal tehdy povídku Analýza a tento pokus mladého básníka vyvolal prudké útoky kritiky; proti těm hájil se zásadní studií Syntetism v novém básnictví, otištěnou v Literárních listech r. 1892. Sám nazývá tento článek svou „první kritickou studií“; je však zároveň i první jeho vědeckou prací, o které praví: „Pojal jsem problém nejen esteticky, nýbrž i historicky a opřel jsem se o svědomité studium starší i novější poezie i estetiky světové.“ Splývají tedy všechny tři aspekty Šaldova tvoření již od začátku: studie o syntetismu v novém umění byla básnický, vědecký i kritický program mladého Šaldy.

Úzký vztah mezi vědou a uměleckým tvořením zůstal i nadále charakteristickou známkou Šaldy učence. Byl v té věci ostatně synem své doby a příslušníkem svého básnického pokolení: počínaje symbolismem stávají se denním zjevem teoretické projevy umělců. Ve vědeckém tvoření zdůrazňují se znaky, které je spojují s tvořením uměleckým, a v umění se naopak počíná klást důraz na metodu. Poslyšme samého Šaldy podávajícího charakteristiku H. Taina: „Taine byl vědec — ryzí vědec — ne učenec, ne filosof. Ale věda není možná bez metody, a umění, ať se mluví cokoli, také; v tom není mezi nimi rozdíl. Všichni velcí vědci jako umělci byli geniální stratégové: pod železnou svojí rukou, pod ocelovým bičem ženou srovnaná a sehnaná stáda ať fakt, ať dojmů a vznětů — v zděšeném, a přece

zákonem a matematickým chvatu stepí lidské duše.“ Bezprostřední styk s uměním měl veliký a plodný vliv na způsob, jakým Šalda učenec svůj umělecký materiál pojímal a s ním zacházel. Básnické dílo, ať kterékoli doby, jeví se mu jako výtvar živý a současný. U starších děl snaží se proto rekonstruovat postoj, s jakým k dílu přistupovali současníci a s jakým je vytvořil umělec. O díle Nerudově praví ve studii Alej snu a meditace ku hrobu Jana Nerudy: „Jsou v Nerudovi strofy a verše, které v době svého vzniku stály 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 jsme ztratili jejich silnou bezprostřednost a můžeme si ji představit jen v reflexi.“ Výroky toho druhu najdou se již v prvních pracích Šaldových; metodologický dosah tohoto postřehu zjevil se však plně až po letech, když moderní lingvistika přijala a odevzdala i literární vědě pojem synchronismu. Pak teprve bylo obecně uznáno mínění, že stejně projevu jazykovému jako dílu uměleckému lze porozumět teprve tehdy, vyjdeme-li ze současného cítění jazyka nebo umění a snažíme-li se při minulých vývojových fázích jazyka nebo při uměleckých dílech minulosti rekonstruovat subjektivní nastavení současníků, kteří danou řečí mluvili a dané umění vnímali. Rekonstrukce původního postoje, kterou Šalda letmo, ale zřetelně naznačil, stala se teprve o hodně později předmětem obsáhlých studií a metodologických úvah.

Ještě jiný vědecký klad je dán personální unií básníka s učenecem v Šaldovi: zájem o uměleckou výstavbu díla. Již od svých vědeckých a kritických počátků stavěl Šalda dílo do středu teoretického zájmu a podal během své činnosti celé množství konkrétních rozborů umělecké výstavby; nejklasičtější z nich je studie K. H. Mácha a jeho dědictví. Šaldův názor na zrod díla je ovšem, v soulase s dobou, poněkud jiný než dnešní: dílo je mu bezvýhradným výtvořem tvořícího subjektu; historickým faktem stává se teprve druhotně, když jeho forma je obecně přijata a schematizována, když individuální výraz ustne v obecně přístupnou formuli. V té chvíli nastává ovšem již i boj proti této petrifikaci, přichází nový tvůrce s novým, dosud nezobecněným způsobem výrazu. Rozdíl od dnešního pojmání je v tom, že sociální objektivizace v umění je Šaldovi ve srovnání s individuálním tvořením proces teprve druhotný, postrádající vlastní iniciativy, kdežto dnešní metodologické stanovisko uznává — jako činitele aspoň rovnocenného s iniciativou individuální — iniciativní sílu samotné vyvíjející se řady (imanentní vývoj). Zobecnění forem literárních, které bylo v očích Šaldových, aspoň zpočátku, pouhou záminkou ke vzpourám vždy nově přicházejících tvůrců, ukázalo se pozdějšímu zkoumání jako aktivní, ba směrodatný činitel vývoje. Šalda ovšem, jakožto tvořící umělec, nikdy zcela neupustil od předpokladu dominantní účasti individua na uměleckém tvoření, tím spíše, že jeho přirozený sklon splýval s dobovou reakcí proti odosobňujícímu tainismu vedenou zejména E. Hennequinem, jež mladý Šalda překládal a jehož slova o podřízené úloze obecnosti vzhledem k tvořícím umělcům se souhlasem citoval. Sblížil tedy umělecké dílo s osobností původcovou, avšak učinil to tak obezřetně, že se ještě dnes, kdy v změněné souvislosti vědeckého vývoje znovu vyvstává otázka vztahu mezi umělcem a dílem, kladená ovšem již za předpokladu svébytného vývoje literatury samé, obdivujeme bystrozraku, s nímž Šalda již v první své vědecké studii tento vztah formuloval. Nemluví — jako někteří pozdější — o díle jako přímém otisku původcovy osobnosti, ale jako o *znaku* jejím. Tuto formulaci lze i dnes přijmouti bez výhrad, neboť ponechává dosti místa pro případnou složitost, nepřímou a mnohoznačnost poměru mezi umělcem a dílem.

Takové jsou, stručně naznačeny, svazky spojující Šaldu básníka se Šaldou vědcem: umělecké tvoření zostrilo Šaldův smysl pro soudobost a jedinečnost uměleckého díla. Přístupme nyní ke vztahu mezi Šaldovou činností vědeckou a kritickou. Kdybychom doslova přijali výše citovaný výrok z předmluvy k *Juvenilím*, došli bychom snad k názoru, že kritické určení, Šaldovi nejvlastnější, bylo vyvoláno pouhou náhodou: bránil se proti útokům kritiky na svou povídku — a stal se mimoděk kritikem sám.

Subjektivně se ovšem běh věcí Šaldovi takto jevit mohl, ale objektivně je jasné, že náhoda zde toliko pomohla objevit bytostnou dispozici vyvěrající z téhož zdroje jako

Šaldovy sklony básnické. Kritika je proto Šaldovi síla, jež spolupracuje na budoucnosti básnictví; čteme o tom v předmluvě k *Juvenilím*: „[Kritiky z dob mládí] byly psány s plnou odpovědností a víc: s přesvědčením, že v nich pomáhám formovati něco, co bude mít největší dosah a vliv v době příští: tvořivou vůli nových generací.“ Kritik, jenž si činí nárok na zásahy do budoucího vývojového směřování literatury, musí ovšem rozumět směrnicím vývoje dosavadního; a tak se v osobnosti Šaldově slévá za příznivé vnější situace dvojí osudová dispozice, vědecká a kritická. Cíl Šaldovy činnosti kritické není přibližovat umělce obecnstvu: službu obecnému vkusu dokonce roztrpčeně odsuzoval. Nejde mu však v podstatě ani o umělce, který je právě kritizován: hrdina Šaldovy kritiky je umělec budoucí, nebo ještě spíše, budoucí dílo. Literatura a umění vůbec není Šaldovi souborem děl již vytvořených, ale jeví se mu jako tvořivý proces neustále obnovovaný.

A toto pojetí umění jako nepřetržitého dění tvoří právě most, který pro Šaldu spojoval kritiku zaměřenou k budoucnosti s literární historií jako naukou zabývající se minulostí literatury. Šalda tuto spojitost plně chápal: definoval-li svou pozici vědeckou, jako učinil několikrát v *Zápisníku*, mluvil o sobě jako o literárním *historiku*: kritik byl mu literárním historikem budoucnosti, literární historik kritikem minulosti. I básnický dnešek řadil se mu do historie: „Abys rozuměl dnešku, musíš znát věřejšek — o tuto samozřejmost jde a o nic jiného.“ Maje zrak zostřen činností kritikou, předjal Šalda jak teoretickými formulacemi, pronesenými leckdy na okraji kritik, tak i praktickými ukázkami mnohé věci z metodologie dnešního dějepisectví literatury. Přestože kladl důraz na svobodu tvořícího individua, uvědomoval si čím dále tím zřetelněji, že vlastní vývojové drama odehrává se v literatuře samé. Již stavba díla jediného jeví se mu jako souhra sil, jako spínání rozporů ve vyšší harmonii; pochopil proto, že vývoj umění pojatý jako nepřetržitý proces nemůže se jevit idylou: „Jest pravda, že umění nese se za harmonií a že harmonie jest konečným cílem jeho tvorby. Ale harmonie ta má cenu, jen pokud překonává a vykupuje disonance a rozpory, a čím hlubší a vášnivější jsou ty rozpory, tím větší její cena“ — praví ve *Volných směrech*. Přiznává dokonce, on, krajní individualista v názoru na umělecké tvoření, že chce nebo nechce, vpíná se svým dílem do objektivní řady vývojové: „Ať přibližuje se umělec některé umělecké minulosti a váže se s ní, ať se od ní odstřeďuje a vědomě od ní odlišuje, vždycky má k ní poměr a tento poměr rozhoduje vedle jiných činitelů o směru jeho tvořivé tendence, spolurozhoduje o jeho umělecké vůli.“ Je mu také jasné, že je-li složitá vnitřní výstavba básnického díla, je neméně složitý vzájemný poměr jednotlivých básnických děl současných. Vytýká přímo české kritice, že s oblibou prohlašuje jediného básníka za reprezentanta tvorby v jistém období a že nechápe, že vždy aspoň *dva* zjevy tvoří polaritu, jež oživuje literární dění a vede k dalšímu vývoji: „Kdy se konečně naučíme mysliti dualisticky, jak je to ve věcech literární tradice jedině možné? Ani ve své době není Vrchlický celým výrazem české tvořivé duše básnické a bude nutno doplnit ho hned druhým pólem a říkat buď Jaroslav Vrchlický a Jan Neruda, nebo Jaroslav Vrchlický a Julius Zeyer, nebo posléze Jaroslav Vrchlický a Otakar Březina — jedním dechem jako jednotný symbol literárněhistorický.“ Šalda takto literaturu cítí jako neustálé dění a jako napětí nikdy nepovolující; jsa kritikem, jenž byl zvyklý vidět literaturu ve varu, ví, že není nic neproměnného. Ani dílo jednou hotové a předávané dalším generacím netrvá beze změny, nýbrž žije svým životem. Šalda si uvědomuje netoliko, že dílo stárnouc pozbývá ostrých obrysů, které mělo při svém zrodu, ale naopak, že pozdější doba, nazírajíc na dílo v světle přítomné poezie, může v něm objevit stránky nepřístupné vrstevníkům autorovým: „Kdyby byl nepřišel poetism, nebyly nám některé stránky Máchova génia tak jasné, jako jsou nám jasné dnes. Přečtli jsme ho lépe až při plápolavé pochodni nebo při rozstříklých raketách poetismu, které zapálil až dnešek; v jeho osvětlení, z jeho perspektivy.“ Kritická činnost dala tedy Šaldovi literárnímu historiku schopnost vidět básnické dílo a básnický vývoj jako dění osnované na protikladech neustále vyrovnávaných, ale vždy znovu vznikajících.

Končíme stručný pokus o charakteristiku Šaldy učence, aniž jsme dosud přihlédlí ke konkrétním výtěžkům jeho práce a jejich významu pro dějiny české literatury; nebylo

možné zabývat se jejich podrobným rozbořem v krátké úvaze. Je však třeba připomenout aspoň narážkou, že mnohé zjevy literární ukázal v novém světle, jiné dokonce poprvé vědecky formuloval. Byly to zjevy z období nejrůznějších: nemůže se napříště literární historik zabývat českým barokem, českým romantismem — v něm zejména Máchou, školou májovou — v ní především Nerudou, školou lumírovskou — zejména Vrchlickým a Čechem, symbolisty — zvláště Březinou a Sovou, básnickou generací poválečnou, aniž přitom užije formulací Šaldových a zaujme k nim stanovisko. Není dokonce význačnějšího zjevu v celých dějinách novodobého českého písemnictví, jež by byl Šalda nezařadil, byť někdy jen krátkým článkem nebo aforistickou zmínkou, do svého pojetí dějin české literatury. I z tohoto důvodu bylo by nesprávné nevidět pro Šaldu básníka a kritika Šaldu literárního historika a teoretika básnictví. Věda o literatuře ve všech svých formách: jako filosofie básnictví, jako nauka o básnické technice i jako konkrétní zkoumání a historické zařadování materiálu byla Šaldovi mnohem víc než pouhá záležitost povolání: byla součástí jeho bytostného určení. I básník, i učenec byl Šalda, a proto kritik.

Universita Karlova v Praze v roce 1936-37, Praha 1937, str. 53—60.

Kniha, kterou těmito několika slovy uzavírám, vznikala během celé řady let, postupně, studie po studii. Sestavili ji a doprovodili předmluvou i doslovem doc. Květoslav Chvatík a prof. dr. Felix Vodička, člen-korespondent Československé akademie věd. Část studií v ní obsažených vyšla již jednou tiskem, většinou po časopisech, jen pojednání Estetická funkce, norma a hodnota knižně; jiné nebyly dosud vůbec otištěny. Sebrání, výběr i seřazení prací je zásluhou pořadatelů, a nemalou. Tištěné práce shledal po nejrůznějších časopisech a sbornících doc. Chvatík, jenž byl i editorem a uspořadatelem. Práce rukopisné, zapomenuté zčásti i samým autorem, vyhledal prostřednictvím časopiseckých referátů o přednáškách, které jim byly podkladem, v autorově kartotéce prof. Vodička. Habent sua fata libelli — zejména v dobách pohnutých. Smím-li vyjádřit své osobní pocity, chtěl bych upřímně poděkovat oběma soudruhům, z jejichž péče svazek vzešel. A potom ještě, v pořadí časovém na prvním místě, nakladatelství Odeon, jehož spontánní iniciativa dala knize vzniknout.

Je totiž pro autora radostné, sejdou-li se jeho práce vzniklé v různých dobách a z různých podnětů na nevelikém prostoru jediného svazku a ukáže-li se přitom, že toto setkání není nahodilé, ale prokazuje jejich vnitřní souvislost.

O té bych chtěl říci několik slov. Většina statí zde otištěných má přímý vztah k základním otázkám buď estetiky, nebo obecné teorie umění. V mnohých je tento vztah dán už samým tématem; tak je tomu při studiích o funkcích, normách a hodnotách v umění, při studiích o individu v umění a o záměrnosti v umění. Jiné statí se týkají jednotlivých umění, leč i ony jsou projevem snahy dobírat se základů. Proto i název Studie z estetiky.

Vlastní důvod vnitřní jednoty knihy však tkví hlouběji: kniha je výsledkem práce určované od etapy k etapě jednotným směřováním noetickým. Právě proto však, že jde o poznávací *proces*, o kladení otázek, které v době vznikání jednotlivých statí nebyly ve vědě o umění běžně kladeny, není to cesta jednoznačně přímá; nebylo také vše od začátku jednoznačně jasné. Na věci *předem* jasné by se nebylo třeba ptát; tato kniha je však klubkem otázek. Domnívá-li se kdo, že cesta vědeckého poznávání musí být jako přímá a hladká silnice, neví zřejmě nic o podstatě a podmínkách vědeckého myšlení. Cesta tedy nebyla dána předem, byly jen naléhavé a nevyhnutelné otázky, které se postupně vynořovaly, a autorovo přesvědčení o tom, že dialektická metoda myšlení otvírá bránu k marxistické estetice.

Autor usiloval domyslet některé ze základních otázek estetiky dialektickou metodou do důsledků, důkazem toho mohou být např. již zmíněné studie o záměrnosti a nezáměrnosti nebo o individu v umění. Také otázky znaku a významu byly autorovi otázkami dialektického vztahu mezi uměním a skutečností i uměním a subjektem. V tom spatřuje ospravedlnění své knihy pro sebe a snad i pro usilování dnešní estetiky.

Jan Mukařovský

Červen 1966

ESTETIKA JANA MUKAŘOVSKÉHO

KVĚTOSLAV CHVATÍK

Význam literárněvědného díla Jana Mukařovského je znám a obecně uznáván. V poslední době zastínil dokonce tu část jeho díla, která je věnována estetice a teorii umění. Jan Mukařovský se v posledních letech skutečně věnoval převážně otázkám literární historiografie a výchově nové generace literárních historiků. To však není v rozporu se skutečností, že svým dílem zasáhl neméně pronikavě a podstatně i do vývoje moderní české estetiky. Snad zde působí i ta okolnost, že na rozdíl od jeho literárněteoretických studií, které byly již několikrát shrnuty do knižních celků,¹ jeho práce z oblasti estetiky a teorie umění dosud souborně vydány nebyly.²

Teprve při přípravě tohoto svazku se ukázalo, kolik vědecky závažných Mukařovského prací z estetiky a teorie umění zůstávalo dosud roztroušeno po odborných časopisech, kolik jich bylo publikováno pouze francouzsky v aktech filosofických a estetických kongresů a kolik textů, koncipovaných jako veřejné a rozhlasové přednášky, nebylo dosud tištěno vůbec. Českou vědu o umění tedy čeká úkol pročistit znovu a důkladně Mukařovského estetické dílo, a to poprvé v jeho relativní celistvosti a skutečné mnohostrannosti. Nepochybuji o tom, že tato edice podstatně dokreslí nejen celkové obrysy Mukařovského uměnovědného díla, ale pomůže i osvětlit celou řadu otázek vývoje české estetiky a teorie umění třicátých a čtyřicátých let, otázek, které byly dosud nedostatečně prozkoumány nebo jednostranně, falešně interpretovány. Aktuálnost studia problematiky třicátých let a zvláště poválečného období 1945—1948 v souvislosti s překonáváním vážných deformací způsobených vlivem kultu osobnosti a s obnovováním kontinuity se všemi progresivními vědeckými a uměleckými tendencemi těchto období snad není třeba zdůrazňovat.

Z povahy přítomného souboru Mukařovského Studií z estetiky, soustředujícího ve výboru nejpodstatnější autorovy studie z třicátých a čtyřicátých let věnované otázkám obecné estetiky, srovnávací teorie umění a jednotlivým problémům a postavám moderního českého umění, lze předběžně vyvodit tyto závěry:

1. Mukařovského práce z estetiky nepředstavují nahodilý soubor dodatečně shromážděných textů o těch či oněch partikulárních otázkách umění, nýbrž tvoří organický, vnitřně spojitý celek, jeden z nejpromyšlenějších a pojmově nejpropracovanějších teoretických systémů novodobé české estetiky.

2. Nejedná se o abstraktní systém ve smyslu spekulativní estetiky, nýbrž o názorový celek, vyrůstající logicky z analýzy konkrétního materiálu, podrobující neustále svá noetická východiska i své teoretické závěry konfrontaci s rozlehlou oblastí živého uměleckého materiálu, čerpaného v neobyčejně širokém záběru z vývoje soudobé poezie, prózy, divadla, filmu, výtvarnictví i architektury. Mukařovského uměnovědné dílo tvoří myšlenkovou stavbu, opírající se o širokou základnu konkrétních analýz poetiky jednotlivých uměleckých děl, osobností a proudů, stoupající k zobecňujícím studiím srovnávací teorie umění,

¹ Jan Mukařovský, Kapitoly z české poetiky, sv. I—II, 1. vyd. Melantrich, Praha 1941, 2. vyd. sv. I—III, Svoboda, Praha 1948, Stranickost ve vědě a v umění, 1. vyd. Orbis, Praha 1949, 2. vyd. tamtéž 1950, Z české literatury, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1961.

² Knižně vyšla pouze studie Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty u Borového roku 1936.

zahrnující základy teorie literatury, divadla, filmu, výtvarného umění, architektury i folklóru a vrcholící promyšlením nejobecnějších kategorií estetiky, kategorií estetické funkce, normy, hodnoty, znaku a významu, osobnosti a díla.

3. Mukařovského estetika je opakem uzavřeného systému hotových tvrzení, nenabízí čtenáři ustrnulý soubor neměnných pouček, ale určité pracovní hypotézy, podněcující nová zkoumání a proměňující se v souladu s jejich výsledky. Vedle této vnitřní metodologické pružnosti se Mukařovského estetika vyznačuje značnou schopností reagovat na teoretické podněty zvenčí, na podněty soudobé lingvistiky, filosofie i na vývoj umění a společnosti. Mukařovského estetiku nelze proto redukovat na jednotlivé momenty jejího vývoje. Mukařovského uvažování o věcech umění tvoří živý, dynamický proces, který chce být pochopen ve svém celku, ve svém jednoznačném směřování od idealistických východisek k postupnému sblížení s principy materialistické dialektiky. Hovoříme-li o systému Mukařovského estetiky, musíme mít na paměti, že je řeč o systému dynamickém, neustále se vyvíjejícím, o typickém *otevřeném* systému.

Kritika, které byla Mukařovského estetika podrobena v padesátých letech, se omezovala obvykle na to, že dokazovala odlišnost jednotlivých tezí Mukařovského strukturalistického pojetí umění od pojetí marxistického, nebo přesněji od onoho modelu sovětské estetiky, který byl u nás tehdy popularizován překlady projevů Ždanovových a prací typu A. I. Soboleva, Leninská teorie odrazu a umění apod. I když ponecháme stranou vliv nepříznivé atmosféry ideologické kampaně, která byla v souvislosti se strukturalismem vyvolána namísto uvážení řešení složitých teoretických otázek vědecké estetiky, ukázal se tento přístup z několika důvodů jako neplodný a teoreticky nedomyšlený.

Odlišnost filosofických východisek českého strukturalismu v lingvistice, literární vědě a estetice v počáteční fázi jeho vývoje od východisek marxismu byla vždy známa a sami strukturalisté na ni často otevřeně poukazovali. Přes tuto odlišnost východisek usilovala většina českých strukturalistů — a Jan Mukařovský zvláště — o jejich překonání, o revizi imanentismu a idealistické noetiky a o sociologie a o postupné sblížení s hledisky dialektického a historického materialismu, přičemž hlavním pojítkem, umožňujícím tento přechod, se stala hegelovská dialektika. Tuto skutečnost postřehli marxističtí kritikové první vývojové fáze strukturalismu, Kurt Konrad a Bedřich Václavěk, již v polovině třicátých let a odlišovali zřetelné racionální jádro Mukařovského vědeckého přínosu od jeho idealistické interpretace. Konečně v určitém okamžiku historického vývoje, zhruba na sklonku čtyřicátých let, došlo k přechodu většiny českých strukturalistů na stanoviska dialektického a historického materialismu, v němž proces postupného sblížení logicky vyvrcholil. Dnes lze říci, že naprostá většina významných představitelů strukturalismu v lingvistice, literární vědě, muzikologii i estetice zůstala věrna logice svého politického a vědeckého vývoje a stojí v čele těchto vědeckých disciplín v socialistickém Československu, i když nepříznivá dogmatická atmosféra počátku padesátých let vážně ztížila jejich teoretický přerod a často na řadu let nepříznivě ovlivnila jejich vědecké dílo.

Skutečnost komplikovaných filosofických východisek počáteční etapy českého strukturalismu nedává ještě sama o sobě dostatečnou odpověď na otázku vědecké hodnoty strukturalistických prací z oboru lingvistiky, poetiky a estetiky. Nemám na mysli pouze obvykle uváděnou hodnotu faktických analýz, například Mukařovského rozborů českého verše nebo jeho zkoumání zvukové a významové stránky Máchova díla, kladenou zpravidla do příkrého rozporu s jejich teoretickými východisky. Tento protiklad je pouze relativní, neboť falešná teorie vede nutně k jednostrannému, zkreslujícímu osvětlení faktů a naopak pravdivé, objektivní pojetí faktů předpokládá jisté racionální jádro použité teorie.

Mezi mnoha vědeckými školami XX. století, které se dopracovaly strukturalního pojetí skutečnosti, představuje český strukturalismus nepochybně jednu z těch, které pojetí struktury domýšlely nejdůsledněji a významně přispěly k rozvoji dialektického myšlení a jeho vědeckého uplatnění při řešení specifických otázek jazyka, literatury a umění. V poslední době stoupá opět v marxistickém filosofickém prostředí zájem o pojem struktury jako důležitý konceptuální prostředek, uplatňovaný zvláště plodně v lingvistice,

biologii, sociologii a obecné metodologii věd.¹ Příklad kybernetiky, teorie informace, sémantiky a jiných vědních oborů a disciplín, jejichž počátky rovněž nebyly inspirovány marxistickou filosofií, a přesto hrají dnes důležitou roli ve vědě socialistických zemí, upozorňuje důrazně marxistické teoretiky na potřebu diferencovaného přístupu ke všem vědecky produktivním proudům vědy a filosofie XX. století. O potřebě dialogu s významnými nemarxistickými proudy soudobého myšlení, o potřebě plodné, kritické myšlenkové výměny pro překonání sektářských deformací marxismu a pro obnovu jeho integrujícího pojetí bylo již sneseno mnoho argumentů. Začíná-li se dnes i česká estetika seznamovat s výsledky světového estetického myšlení (se značným zpožděním, které nezávisí jen na jejich pracovnících) a začíná-li věnovat pozornost dlouho pomíjeným problémům, jako jsou otázky specifčnosti umění a specifické výstavby uměleckého díla, je dvojnásob naléhavé, aby neobjevovala pevniny dávno známé a zmapované. Je žádoucí, aby se nejprve vyrovnala s domácí myšlenkovou tradicí, která přispěla k rozvoji tak významných vědeckých kategorií, jako jsou pojmy struktury, hodnoty, funkce, znaku a významu v řadě kulturních věd, a postavila českou vědu v meziválečném období na jedno z čelných míst ve vývoji evropské lingvistiky, literární vědy a estetiky.

Je přirozené, že jakékoliv rozvíjení podnětů Mukařovského estetiky dnes, v polovině šedesátých let, předpokládá *kritické překonání* strukturalismu jako systému a metody a má naději na úspěch jen tehdy, bude-li vycházet z myšlenkových perspektiv, které otvírá soudobá etapa rozvoje marxistické filosofie. V žádném smyslu nemůže jít o mechanický návrat ke strukturalismu, jehož vývoj byl uzavřen již na konci čtyřicátých let. Vedl by pouze k neplodnému eklekticismu, podobnému tomu, jakého jsme dnes často svědky v poměru k rozmělněným a zbanalizovaným tezí starších psychologických teorií. Studium díla Jana Mukařovského může naopak významně přispět k překonání povrchního subjektivismu, který se dosud často uplatňuje v literární kritice, k soustředění zájmu na objektivní výstavbu, význam a hodnotu uměleckého díla.

Rozvíjení podnětů Mukařovského estetiky vyžaduje tedy, máme-li použít vžitě formulace, její dialektickou negaci: kritické využití všech jejích pravdivých poznatků a nové řešení těch problémů, které ve své době formulovala, na úrovni dnešního vědeckého myšlení.² V rámci našeho doslovu může jít pouze o stručný náčrt vývoje Mukařovského estetiky a o poznámky k několika jejím základním pojmům.

Nelze říci, že by se v naší a zvláště v zahraniční literatuře neobjevovaly čas od času zmínky o teorii a historii českého strukturalismu. V rámci oživeného zájmu o tzv. slovanský formalismus, pod kterýžto mnohoznačný pojem bývají zahrnovány proudy tak různé, jako jsou ruská formální škola, český strukturalismus a polská fenomenologická filosofie literatury, bývá často citováno i dílo Jana Mukařovského. Z jiného hlediska bývá jeho průkopnické dílo připomínáno v souvislosti se strukturalní lingvistikou a s vynikající rolí, kterou v jejím rozvoji sehrál Pražský lingvistický kroužek. Dochází však přitom často k nepřesnostem a posunům zhruba dvojího druhu. V prvním případě je český strukturalismus interpretován jako pouhé lineární pokračování názorů teoretiků ruské formální školy, jako další aplikace formální metody přenesené do Prahy Romanem Jakobsonem, jehož role při vzniku pražského strukturalismu je nekriticky zveličována.³ Takový přístup igno-

¹ Srovnej J. Kamarýt a J. Zeman, Otázky struktury v soudobé vědě a filosofii, Filosofický časopis XII, 1964, č. 5, J. Kamarýt a M. Rýdl, Pojetí struktury a funkce v klasické a molekulární genetice, Filosofický časopis XII, 1964, č. 6, I. Hrušavský, Struktura a dialektika, Filosofický časopis XIII, 1965, č. 2 aj.

² Z oblasti stylistiky a literární teorie mohou být jako příklad takového vztahu uvedeny práce L. Doležela, J. Levého, M. Červenky, M. Jankoviče a dalších.

³ Podobný přístup reprezentuje kniha Victora Erlicha, Russian Formalism, 1955, něm. vyd. Russischer Formalismus, C. Hanser, München 1964. Tato materiálově bohatá monografie, podávající přehled dějin a teorie ruského formalismu z hlediska západní literární vědy, redukuje v IX. kapitole I. části český strukturalismus na pouhou novou verzi ruského formalismu. Projevuje se to i v tom, že vývoj českého strukturalismu se považuje za ukončený Jakobsonovým odchodem z Prahy a ignoruje se neplodnější období strukturalismu se považuje za ukončený Jakobsonovým odchodem z Prahy a ignoruje se neplodnější období strukturalismu

atd., také hodnotu uměleckého ztvárnění.¹ Odlišení hodnoty uměleckého ztvárnění od úvah o krásnu jako *předmětu zobrazení* potvrdilo nutnost konkrétního zkoumání vnitřní výstavby uměleckých děl, jejich vnitřní dynamiky a skladby, zjednodušeně a nepřesně řečeno jejich formy (nepřesně proto, že vnitřní struktura díla je současně klíčem i k jeho struktuře významové, tedy i k jeho obsahu).

Ve svých důsledcích však vedlo toto odlišení krásy jako předmětu zobrazení od krásy jako hodnoty uměleckého ztvárnění i ke zcela novému pohledu na otázku vlastní estetické hodnoty umění, k pohledu vycházejícímu nikoliv z obecné spekulace o krásnu, nýbrž z výsledků konkrétního studia vnitřní struktury díla. Tato orientace na *umělecké dílo* jako základní danost má ve vývoji moderní estetiky význam zásadního obratu.

Mukařovského estetika, kladoucí od sklonku třicátých let z tohoto nového zorného úhlu opět na pořad dne klasické otázky estetické hodnoty a funkce, se proto jeví v určitém smyslu dovršením jedné etapy ve vývoji moderní evropské estetiky. Mukařovský vychází z destrukce staré, metafyzické filosofie krásna, rozvíjí linii uměnovědné, strukturní analýzy uměleckého díla a současně ji dovršuje i překonává návratem ke klasickým teoretickým otázkám obecné estetiky, které ovšem exponuje ve zcela novém, objeveném osvětlení. Tak dochází v Mukařovského uměnovědném díle k novému sjednocení estetiky a vědy o umění, které vždy považoval za „dvě odtržené větve téhož stromu“, abychom použili jeho metaforického výroku.

Na své cestě za konkrétností se věda o umění obracela pro příklad a podporu k nejrůznějším společenským a přírodním vědám, aby v nich získala protiváhu k filosofické spekulaci. Jednou to byla sociologie a historiografie, jindy psychologie, optika nebo akustika. Pro Mukařovského se stala touto inspirující vědou lingvistika.

Sám školením lingvista, žák prof. Zubatého a Hujera, stal se Mukařovský brzy jedním z nejinitiativnějších členů Pražského lingvistického kroužku, vědeckého sdružení, které významně zasáhlo do vývoje české jazykovědy. Duší Pražského lingvistického kroužku, jehož činnost se datuje od roku 1926, byl prof. Vilém Mathesius, vynikající český jazykovedec. Mezi čelné členy kroužku patřili B. Havránek, J. Mukařovský, R. Jakobson, B. Trnka, J. Rypka a další. Toto společenství badatelů, které u nás počalo uplatňovat nové formy vědecké spolupráce, otevřelo široké perspektivy vývoje jazykovědy. Proti převládajícím názorům školy mladogramatické s jejich popisným historismem postavili příslušníci Pražského lingvistického kroužku, vycházející z podnětů de Saussura a Baudouina de Courtenay, hledisko synchronické, hledisko dynamického, funkčního systému, sjednoceného živým předivem vnitřních vztahů. Východiskem se jim stalo funkční zkoumání současného jazyka. Zásady nové lingvistiky byly předloženy roku 1929 lingvistickému sjezdu v Haagu a 1. mezinárodnímu sjezdu slavistickému v Praze. Širší veřejnost se seznámila s názory lingvistů u příležitosti polemiky českých spisovatelů s J. Hallerem, redaktorem časopisu *Naše řeč*, do níž zasáhli členové Pražského lingvistického kroužku cyklem přednášek, vydaných ve sborníku *Spisovná čeština a jazyková kultura*.² Janu Mukařovskému připadl v tomto sdružení úkol domýšlet důsledky nového pojetí jazyka pro pracovní metody literární vědy a estetiky. Ve zmíněném sborníku se účastnil studií *Jazyk spisovný a jazyk básnický*, v níž ostře odlišil dvojí různou funkci jazyka jako nástroje dorozumění a prostředku k dosažení estetického účinku. Není bez zajímavosti, že tento sborník přivítal jako počátek nové etapy ve vývoji české lingvistiky i marxistický kritik B. Václavěk, i když současně upozornil na jednostrannost některých formulací Mukařovského příspěvku, absolutizujících příliš funkční protiklad jazyka spisovného a jazyka básnického.³

V prostředí Pražského lingvistického kroužku se Jan Mukařovský seznámil i s výsledky

¹ E. Utitz, *Grundlegungen der allgemeinen Kunstwissenschaft*, Band II, Stuttgart 1920, str. 154.

² *Spisovná čeština a jazyková kultura*, *Výhledy* sv. 14, Melantrich, Praha 1932.

³ Srovnej B. Václavěk, *Spisovná čeština a jazyková kultura*, *Levá fronta* III, 1932, str. 11—12.

ruské literárněvědné školy, seskupené kolem leningradského Opojazu a Moskevského lingvistického kroužku. Vznik této iniciativní, i když krajně jednostranné literárně-teoretické školy byl podmíněn toutéž krizí estetiky a ztrátou specifického předmětu literární historie, o nichž již byla řeč. Boris Ejchenbaum v článku *Teorie formální metody* právem zdůrazňuje, že tzv. „formální metoda“ nevznikla v důsledku vytvoření apriorního metodologického systému, nýbrž v průběhu hledání adekvátního pojetí předmětu literární vědy.¹ Předmětem literární vědy se v pojetí těchto radikálních specialistů stala „literárnost“, to, co dělá dílo literárním dílem, a hrdinou literární vědy se stal „tvárný postup“. Stejně mocným impulsem pro vznik formalismu se stalo setkání mladých ruských lingvistů s futuristickou poezií Majakovského, Chlebnikova a jejich druhů, s poezií potlačující komunikativní funkci básnického jazyka až k nulovému bodu „zaumu“.

„Proto, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, proto, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštňení“ věcí...; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“² Tyto a jiné provokativní formulace vpisoval do svých duchaplných knížek mladý Viktor Šklovskij. — Literární dílo jako „věc“ vedle jiných věcí, literární věda jako nauka o tom, jak je věc udělána, sestavena a jak jí lze rozebrat a znovu smontovat — není v tomto rouhačství proti genu, intuici a svatému tvůrcimu vnuknutí, v této téměř technologické věcnosti něco nesmírně příznačného pro dvacátá léta XX. století s jejich nadšením pro konstruktivismus, pro techniku i pro socialistickou výstavbu? Formalisté ovšem nebyli marxisty; souviselo s jejich nástrojným pojetím literárněvědné metody, že se zřídka vyslovovali k filosofickým otázkám, že se považovali za filosoficky neutrální, i když právě tím projevovali svou příbuznost s některými novopozitivistickými proudy. Jejich metoda se rychle vyvíjela v souvislosti s vývojem ruské revoluční literatury i v souvislosti s temperamentem a vědeckým zaměřením jednotlivých badatelů: dříve či později museli opustit extrémní formulace svých raných prací a vyrovnat se s faktem společenské vázanosti literatury.

Jan Mukařovský přijal v té době řadu podnětů z prací ruských badatelů, zvláště odlišení jazyka sdělného a básnického, princip imanentního vývoje literární řady, záležející v nahrazování opotřebované formy formou novou, esteticky ozvláštňenou, dvojicí obsah — forma nahradil dvojicí materiál — tvárný postup.³ Informativní přehled tezí formalistické poetiky podává Mukařovského přednáška *O současné poetice*.⁴ I v této přednášce, citující Šklovského, Tomaševského, Jakobsona, Tyňanova a Ejchenbauma, však Mukařovský uvádí své pojetí do souvislosti s tradicí jdoucí až od Aristotela a u nás od Hostinského, Zicha a Zubatého.

Realizaci principů formalistické poetiky je Mukařovského druhá knižní publikace, *Má chův Máj*, *Estetická studie*. Předmluva jasně stanoví cíl a metodu Mukařovského zkoumání: „Estetický rozbor uměleckého díla literárního má za úkol vyhledati v díle vlastnosti, které působí jeho estetickou účinnost. Za tím účelem je třeba učiniti středem zkoumání dílo samo jakožto jev *sui generis*, oproštěný ode všech vztahů, které jej spojují s jinými řadami jevů; takový je např. vztah uměleckého díla k tvůrci nebo vztah k vnější skutečnosti, která byla podnětem díla, popřípadě dodala i námět. Izolace díla však neznamená popření vztahů, od kterých abstrahujeme. Je toliko metodická: má původ v poznání, že příčiny estetické účinnosti je nutno hledati v díle samém.“⁵

Izolace díla od tvůrce i od společnosti je sice prohlášena pouze za metodickou, podmíně-

¹ Srovnej *Teoria literatury*, Výbor z „formálnej metody“, red. M. Bakoš, Trnava 1941, str. 13—47.

² V. Šklovskij, *Teorie prózy*, přel. B. Mathesius, *Výhledy* sv. 13, Praha 1933, str. 15.

³ Že jeho celková orientace na uměleckou výstavbu díla a na jazykovou stránku literárních děl je staršího data, dokazuje jeho první knižně publikovaná práce, *Příspěvek k estetice českého verše*, Praha 1923, napsaná ještě před seznámením se s pracemi ruských formalistů a odkazující na Zicha a Šaldu.

⁴ J. Mukařovský, *O současné poetice*, Plán I, 1929-30, str. 387—397.

⁵ J. Mukařovský, *Má chův Máj*, *Estetická studie*, Praha 1928. Přetištěno v *Kapitolách z české poetiky* díl III, str. 9.

nou, avšak formalistický omyl této abstrakce je zcela zřejmý: skutečná estetická účinnost díla může být pochopena a teoreticky vysvětlena nikoliv popřením mimoliterárních vztahů díla, ale právě jako konkrétní průsečík reálných lidských vztahů, jako výsledek tvůrčí činnosti, vyrůstající z určitého vztahu ke skutečnosti a ke společnosti.

Sepětí literární teorie s lingvistikou mělo tedy i své stinné stránky. Přineslo literární vědě řadu impulsů, umožnilo jí řešit otázky vnitřní výstavby díla s precizností a exaktností dosud nedosažitelnou. Současně však vedlo k vzniku nové „profesionální iluze“, k falešnému zobecnění dílčích poznatků. Z toho, že v literárním díle nelze nic realizovat mimo zákonitou skladbu jeho jazykového materiálu, se mylně usuzovalo, že jazykový materiál a jeho analýza může osvětlit literární dílo jako celek. Literární dílo má však řadu dalších vrstev, vrstev významových, ideových, existenciálních atp., které nelze postihnout pouhou lingvistickou analýzou. Navíc je literární dílo jako dílo umělecké útvar mnohem složitější a mnohostrannější, jeho vztahy ke skutečnosti, k tvůrci i ke společnosti jsou daleko bezprostřednější a mnohoznačnější nežli konvenční a abstraktně systemizované vztahy jazyka, aby bylo možno všechny lingvistické pojmy přenášet do oblasti literatury bez citelného zkreslení její povahy a smyslu. Analýza jedné vrstvy literárního díla, jeho vrstvy jazykové, může přinést cenné poznatky a objevy; nemůže však objasnit literární dílo jako celek. Čteme-li v Sklovského Teorii prózy i nejbystřejší postřehy o kompozici Tolstého povídek a románů, stále pocítujeme, že to hlavní v Tolstého próze, smysl jeho výpovědi o ruském člověku a o člověku vůbec, zůstává mimo dosah metody raně formalistických prací. Zachovává-li si Mukařovského rozbor Máchova Máje dosud svou aktuální cenu, je to i proto, že jeho autor si byl vědom hranic lingvistického přístupu a že od svých prvních prací usiloval o uchopení individuálního slohu, individuálního významového gesta každého studovaného autora, krátce, že od prvků formálních postupoval stále uvědoměleji a promyšleněji k prvkům významovým a obsahovým.

Ještě na jednu okolnost, motivující Mukařovského obrat k dílu a jeho vnitřní struktuře jako objektivní danosti, je nutno upozornit. Byl jí odpor k psychologismu, jak jej pěstovala literární kritika a teorie druhého a třetího řádu. Nezávazné řeči o zážitcích, prožitcích a prazážitcích, které byly nekontrolovatelně předpokládány za každou složkou díla, přivedly literární vědu do mělčí subjektivismu. Mukařovský stejně jako řada předních představitelů ostatních filosofických disciplín choval krajní nedůvěru k metodologické nejasnosti podobných psychologických přístupů. Nejjasněji ji vyjádřil v úvodu statí Umělcova osobnost v zrcadle díla, v níž se kriticky vyrovnal s monografií J. V. Sedláka o Petru Bezručovi:

„Jsou mezi teoretiky umění někteří, kdo se domnívají, že teorie umění je synonymem psychologie umění, a kdo zvláštním metodologickým zvratem místo (zcela oprávněné) psychologie tvůrce a uměleckého tvoření substituuji psychologií uměleckého díla. Je to *contradictio in adiecto*, neboť umělecké dílo, jednou dotvořené, přestává být pouhým výrazem duševního stavu svého tvůrce a stává se *znakem*, tj. *sui generis* faktem sociálním, sloužícím dorozumění nadindividuálnímu a odtrženým od subjektivní psychologie svého tvůrce. Ani duševní stav, který dílo vzbuzuje ve vnitřnímu, není v celém rozsahu faktem psychologie individuální, nýbrž má celou řadu rysů nadindividuálních, společných celému jistému sociálnímu prostředí (době, vrstvě atd.). Estetikové vytvořili pro nadindividuální strukturu tohoto duševního stavu označení „estetický předmět“ (der ästhetische Gegenstand), chtějíce tím naznačit nezávislost na psychologii vnímajícího individua.

Z toho je zřejmo, že i je-li zcela dobře možná psychologie jak uměleckého tvoření, tak i uměleckého vnímání (pokud je faktem individuálním), je metodologicky pochybená psychologie uměleckého díla. Pro psychologa má umělecké dílo platnost individuálního dokumentu jednoho mezi mnohými a k jeho estetické funkci, spjaté nutně s nadindividuální platností, přihlíží se teprve v druhé řadě, přihlíží-li se k ní ovšem vůbec; tak freudovci dokumentují své zvláštní pojetí podvědoma stejně uměleckými díly jako např. sny nebo blábolení šílenců. Pro teoretika umění je situace nutně jiná; pro něho je estetická funkce a s ní i nadindividuální platnost díla v samém středu zájmu; pozoruje dílo jakožto znak,

vytvořený proto, aby mu bylo (jako uměleckému dílu) rozuměno; zřetel k individuální psychologii tvůrce přichází v úvahu až v druhé řadě, a jen zcela fakultativně. To znamená: zdá-li se dílo nasvědčovat nějaké duševní dispozici tvůrce, popřípadě nějakému jeho duševnímu stavu, vzniká pokaždé znovu otázka, na základě samého díla neřešitelná, je-li dílo věrným a adekvátním obrazem psýchy svého tvůrce. V žádném případě však, i kdyby na základě jiných dokumentů byla tato otázka v jistém konkrétním případě rozřešena kladně, nesmí se teoretik umění, rozbírající *dílo* a nikoliv psychologii tvůrce, spokojit pro některou stránku díla vysvětlením psychologickým, a to právě proto, že korespondence díla s duševním stavem tvůrce není apriorně nutná a bezvýjimečná, nýbrž jen nahodilá. Musí pro každou vlastnost díla hledat zdůvodnění v struktuře jevu, který analyzuje, v uměleckém díle samém.

Odhodlá-li se však teoretik umění přesto k metodologickému „saut périlleux“, který jsme právě naznačili, a snaží se přesto o *psychologický* rozbor *díla*, vzniknou mu ihned nebezpečné pojmové komplikace. Není možno, aby si při minimu kritičnosti neuvědomil, že prvopočáteční duševní stav, ze kterého dílo vzešlo, je na hony vzdálen od onoho „duševního stavu“, který se zdá prosvítat dílem. Uchýlí se tedy k zoufalému zdvojení pojmu: to, co bylo podnětem k tvoření, nazve „zážitkem“, to, co se v díle obráží, „prožitkem“. Zážitek, to je cosi konkrétního, skutečný duševní stav, prožitek však je cosi iluzivního, pouhé zrcadlení bez podstaty. Psychický jev (neboť mezi prožitkem a zážitkem není rozdíl bytostného), který nemá konkrétního substrátu! Neděje se ve vědomí tvůrce, protože pak by z prožitku klesl znovu v „surový“, nešlechtěný zážitek, nýbrž visí na díle. Psychický jev bez vztahu k individuálnímu vědomí, toť vrchol bezradné a zoufalé abstrakce! Jinými slovy: „prožitek“ je pouhé slovo, kterému ve skutečnosti nic neodpovídá.

Nic nemůže zachránit reálnost prožitku. Ani to ne, usmyslí-li si teoretik, nepříliš silný v abstraktním myšlení, zachránit reálnost prožitku tím, že jej se zážitkem spojí mostem „prožívání“. Na cestě od umělcova zážitku k dílu existuje sice skutečný děj duševní; říká se mu obyčejně tvůrčí proces. Ale tvůrčí proces je akt složitý, který, promítán *postupně* a *přímo* do materiálu, dává vznik dílu. Mezi ním a dílem není místo pro fantom prožitku, a to tím spíše, že tvůrčí proces nemusí být nikterak jednotný, nýbrž může probíhat ve fázích, z nichž předcházející je popřípadě popřena fází následující. Zároveň s dokončením díla končí se i proces tvůrčí, je přetržen svazek díla s individualitou umělcova a je ztotožněn nemožno rekonstruovat proces tvůrčí v celé jeho složitosti a proměnlivosti na základě díla. Podlehne-li někdo klamu, že za dílem (nebo spíše skrze dílo) lze vidět duševní stav, jehož je dílo výrazem, popřípadě duševní děj, z něhož vzešlo, nečiní nic jiného, než že promítá do supponovaného vědomí umělcova stín toho, co je obsaženo v díle samém: jeho struktury. (Tím si také vysvětlíme, proč uměnovědní psychologové, ztotožňující mylně prožitek se strukturou díla, připisují neprávem prožitku a prožívání podstatný znak jednotnosti, jehož skutečný tvůrčí proces naprosto postrádá, jak bylo výše ukázáno.) V praxi znamená toto promítání, že teoretik bude nepřesně, protože metaforicky, používat terminologie psychologické k označení jevů vnější skutečnosti; zbytečná a nebezpečná to oklika místo přímého popisu a rozboru struktury samého díla.¹

Uvedl jsem tuto pasáž méně známého Mukařovského článku vcelku, neboť dobře objasňuje motivy jeho odporu proti psychologismu: byl to především požadavek metodologické důslednosti a čistoty vědecké práce, který ho vedl k odmítnutí konfuze používání psychologické terminologie při analýze díla. Nepopíral možnost a užitečnost studia psychologie tvůrčího procesu ani význam zážitku pro vznik díla; šlo mu však o rozlišení metod, jimiž lze tyto skutečnosti vědecky zkoumat. Sám se v té době soustředil na oblast poetiky, neboť soudobý rozvoj lingvistiky zde otvíral volné pole novým objevům. Tento objev nového badatelského pole nebyl prost jednostranností, což je ostatně přirozené a po-

¹ J. Mukařovský, Umělcova osobnost v zrcadle díla. (Několik kritických poznámek k uměnovědné teorii i praxi.) Akord IV, 1931, str. 253—263.

chopitelné; plodně se rozvíjející poetika se stala centrem celé literární vědy, její vědeckou laboratoří, vůči níž se ostatní složky literární vědy dostávaly do podřízeného postavení. Tato situace však netrvala dlouho. Jan Mukařovský si brzy uvědomil, že literární dílo nelze objasnit pouze z jeho jazykové stránky a v izolaci od ostatní kulturní a společenské skutečnosti. Dialektické napětí vnitřních složek díla a jejich skladby muselo být doplněno systémem vnějších vztahů díla. Tak se zrodil pojem *struktury*, který měl v dvojí projekci objasnit nejen vnitřní ustrojení díla, ale i dynamiku jeho vnějších vztahů.

Pojem struktury se u Mukařovského objevuje od přelomu dvacátých a třicátých let, teprve kolem roku 1934 však začíná krystalizovat v rozvinutý metodologický systém literární vědy. Požadavek imanentního zkoumání literárního díla a vnitřních předpokladů vývoje literární řady je v tomto systému rozšířen o svůj protiklad a „nutný doplněk“, o zkoumání mimoliterárních vztahů, o zkoumání vnějších kulturních a společenských aspektů literárního vývoje. Na základě dialektického principu struktury, tj. dynamického celku, vyvíjejícího se napětím a pohybem vnitřních protikladů, byla modelována nejen vnitřní výstavba literárního díla, ale i vztah jednotlivého díla k celku literárního vývoje a vztah literatury k ostatnímu umění, ke kultuře i ke společenské struktuře vcelku.

Samá o sobě nebyla snaha překonat formalistické soustředění na jazykovou stránku díla a překročit hranice čisté imanence literárního vývoje, krátce požadavek překonání extrémních tezí raného formalismu, ničím novým. I ve vývoji ruské formální metody nastala v druhé polovině dvacátých let, zvláště po kritice ze strany marxistických teoretiků, chvíle, kdy se stala zjevnou neudržitelnost izolace literárního vývoje od vývoje společnosti a formální metoda byla doplňována nejrůznějšími pokusy o zachycení sociologického aspektu literatury. Potíž spočívala v problematičnosti těchto sociologických exkursů bývalých formalistů. Ve statích Šklovského a Ejchenbauma¹ z konce dvacátých let byl sociologický moment chápán velmi úzce jako studium „provozních“ podmínek literární činnosti, to znamená, že byly kladeny otázky spisovatelova amatérismu nebo profesionalismu, otázky ekonomických pohnutek jeho činnosti, vlivu literárního trhu, časopisů, nakladatelských domů atd. I to bylo příznačné pro „technologický“ přístup k literatuře, pro snahu vyhnout se jak zastaralému tainovskému determinismu, tak i přímočaře třídní a ideologické interpretaci literatury, jak ji pěstovala po vzoru Plechanova škola Friče a Pereverzeva, kritizovaná později jako „vulgárně sociologická“. Ztroskotat i pokus Borise Arvatova, teoretika Lefu, o vytvoření formálně sociologické metody. Jeho pojetí uměleckého díla jako uměle vytvořeného objektu, jako „věci“, vedlo ve svém extrémním antipsychologismu a antiestetismu k ztotožnění umění s výrobou. Teoreticky daleko závažnější byly teze J. Tyňanova a R. Jakobsona, uveřejněné v Novém Lefu², obsahující ve zhuštěné podobě program zkoumání historického vývoje literární řady a jejích vztahů k ostatním historickým řadám. Tato souvztažnost, praví se tam, tvoří systém systémů a má své strukturální zákony, podléhající zkoumání. Tyňanovův a Jakobsonův článek však zůstal u pouhých tezí, u vytčení úkolů, které již na ruské půdě nebyly naplněny.

Vývoj Mukařovského strukturalistické teorie literatury začíná zhruba u oné problematiky, k níž dospěla ruská formální škola v poslední fázi svého vývoje. Odlišnost jeho pojetí však nespočívá pouze v pokusu o překonání protikladu imanence a kauzality, v promyšlení vztahu literatury k společenské struktuře jako celku. Kdyby se Mukařovský omezil jen na posilování sociologické motivace literárních faktů — jak to naznačují např. některé jeho zběžné formulace v recenzi českého překladu Šklovského *Teorie prózy*³, v nichž je strukturalismus nepřilíh štěstně charakterizován jako syntéza sociologického a formalistického

kého přístupu, jako překonání protikladu jen formálního a jen obsahového zkoumání literatury, pak by strukturalismus zůstal rovněž v půli cesty, u eklektického spojení formalismu se sociologismem.

Odlišnost nejlepších prací českého strukturalismu od ruského formalismu je však mnohem hlubší. Na rozdíl od ruského formalismu věnoval Jan Mukařovský od počátku soustavnou pozornost noetické problematice literatury a umění. Vývoj soudobé filosofie, logiky a lingvistiky mu poskytl v sémantice a semiologii, v pojmech znaku a významu důležité konceptuální pomůcky k zachycení složité tkáně vztahů, rozvíjející se mezi dílem a jeho tvůrcem, mezi dílem a jeho příjemci a konečně mezi dílem a celkem objektivní skutečnosti. Nejhlubší rozdíl mezi strukturalismem a ruským formalismem spočívá pak v tom, že zatímco ruští teoretikové se omezovali na funkční pojetí lingvistiky a poetiky a vystupovali jako zásadní odpůrci estetiky a filosofie umění, Mukařovský přikročil k soustavnému budování nové koncepce teorie umění a estetiky. Od druhé poloviny třicátých let si postupně kladl a nově zodpovídal téměř všechny klasické problémy estetiky.

Dříve než přikročil k úvahám o obecných kategoriích estetiky, uskutečnil Jan Mukařovský řadu konkrétních analýz mnoha významných uměleckých zjevů české literatury XIX. a XX. století, shrnutých později do třísvazkových *Kapitol z české poetiky*. Poprvé uplatnil strukturalistické principy v práci Polákova *Vznešenost přírody*.¹ Vedle pojmu struktury, který měl sloužit k pochopení vývoje básnictví v celé jeho šíři a zákonitosti, v jednotě vztahů vnitřních složek díla i jejich vnější motivace ze strany ostatních společenských struktur, jsou zde použity i další nové pojmy. Literární dílo je důsledně chápáno jako znak prostředkující mezi umělcem znak dávajícím a mezi společností znak přijímající. Vedle toho zavádí Mukařovský důležité rozlišení mezi hmotným, neproměnným nositelem díla, *artefaktem*, a mezi *estetickým objektem*, tj. nehmotnou strukturou, která je korelátom díla v povědomí společenského kolektiva, určeným aktuálním stavem estetické struktury, tj. umělecké tradice. Tento estetický objekt, který je výsledkem čtenářské konkretizace díla, se ovšem mění od epochy k epoše. V souvislosti s tímto rozlišením kladl Mukařovský nově i otázku *hodnocení* v dějepisě literatury. Rozlišuje dobové hodnocení díla současníky od dnešního aktuálního estetického hodnocení a odmítá obojí přijmout za směrodatné pro určení jeho historické hodnoty. Dobové kritické hodnocení bývá často neadekvátní a ovlivněno příliš mnoha nahodilostmi. Naproti tomu aktuální hodnocení, které hodnotí dílo minulosti z hlediska současných estetických norem, hodnotí vlastně již nový estetický objekt a je spíše svědectvím o současném stavu estetické struktury. Proto je podle Mukařovského pro literární historii rozhodující pouze vývojová dynamika díla, jeho historická iniciativa: nakolik přeskupilo uměleckou strukturu, zděděnou po předchozí historické epoše.

Tato nová hlediska plodně ovlivnila českou literární historii. Vyvolala ovšem i nesouhlas, živou diskusi a vyžádala si v mnoha směrech další teoretické domýšlení a v nejednom případě i přímou revizi.

Studie Jana Mukařovského vzbudily brzy pozornost pokrokové literární veřejnosti. Vítězslav Nezval napsal po letech o Mukařovského rozboru zvukosledu v *Máchově Máji*: „Takový rozbor říkal mi stokrát víc o podstatě poezie velkého básníka než pochybné rozborů spiritualistů...“² Nezval podobně jako Šalda, Olbracht, Vančura, Mathesius a jiní pokrokoví spisovatelé vystoupil proti kritické praxi Naší řeči a přivítal již roku 1932 sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura* v článku *S lingvisty proti brusičům*³, v němž sarkasticky kritizoval konzervativní stanovisko jazykových puristů. Také Vladislav Vančura uvítal s velkým nadšením Mukařovského studie, neboť to byl podle něho vedle Šaldy první

¹ Srovnej V. Šklovskij, V začátku sociologického metoda, *Novyj Lef*, 1927, B. Ejchenbaum, *Literatura i literaturnyj byt*, *Moj vremennik*, 1929 aj.

² J. Tyňanov a R. Jakobson, *Voprosy izučeniija literatury jazyka*, *Novyj Lef*, 1927, č. 12, přetištěno v *Teorii literatury*, *Prnava* 1941, str. 101—103.

³ J. Mukařovský, K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*, *Kapitoly z české poetiky*, díl I, str. 344—350.

¹ J. Mukařovský, *Polákova Vznešenost přírody*. Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury, *Sborník filologický*, sv. 10, Praha 1934, přetištěno v *Kapitolách z české poetiky*, díl II.

² V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1959, str. 159.

³ V. Nezval, *S lingvisty proti brusičům*, *Žijeme II*, 1932, str. 233—234.

universitní vědec, který se s porozuměním obracel k úsilí české básnické avantgardy. Postřehl již tehdy, že v Mukařovského estetice se připravuje velkorysá teoretická koncepce, zobecňující zkušenosti českého moderního umění: „Pro autory seskupené kolem Devětsilu znamená tato činnost klíč k poznání básnického jazyka a básnického umění...“¹ napsal tehdy Vančura.

V první fázi vývoje Mukařovského uměnovědného díla, v období jeho přechodu od formalismu ke strukturalismu, mu věnoval hlubokou kritickou studii Kurt Konrad. Konrad dokázal spojit kritiku idealistických filosofických východisek strukturalismu, zvláště abstraktního pojetí společenské totality, odtržené od prakticky činného člověka, a nedořešeného vztahu umění ke skutečnosti s pozitivním oceněním přínosu strukturalistických prací: „Skutečný přínos nového formalismu vidíme v precizní analýze zvláštních prostředků, kterými pracuje literární umění: jeho rozbor protiautomatické tendence jazyka, jeho objev básnického „ozvláštňení“, které ruší prozaický automatismus — to je vědecký počín, s nímž se dialektický materialismus může ztotožnit.“² Od vlastního formalismu odlišuje Konrad Mukařovského strukturalismus, jehož vznik považuje za výsledek „vlivu historického materialismu“. Když vyšla Mukařovského Polákova Vznešenost přírody, neváhal Konrad doplnit svou studii o dodatek, v němž označil novou Mukařovského práci za „vývojový krok strukturalismu směrem k dialektikomaterialistickému zkoumání literatury“.³ O rok později ve svém zásadním pojednání o socialistickém realismu potvrdil Konrad svůj postoj k vědeckému přínosu Mukařovského estetiky: „Mukařovského tvarové rozbor českého verše jsou vědeckým počínem, kterému i dialektikomaterialistická estetika musí věnovati svrchovanou pozornost. Jeho analýza zvukové formy, dynamiky a melodičky básnického jazyka a básnického díla jsou důležitým příspěvkem k vymezení tvárných kritérií umění vůbec.“⁴

Rovněž Bedřich Václavěk, který podrobil v Sociologické revui kritice Mukařovského pojetí antinomie znaku sdělovacího a znaku autonomního i abstraktnost jeho sociologického hlediska, hovoří v článku O teorii literatury u nás o postupném sblížení dvou nejvýznamnějších proudů tehdejší literární vědy, marxistické sociologie literatury a strukturalistické poetiky. Mluví o určité „dělbě práce“ mezi těmito proudy a o potřebě „úrodné syntézy, která sice ještě není hotova, ale připravuje se. Tato syntéza, k níž, jak se zdá, dojde, bude plodem pozitivního kritického vyrovnání obou směrů.“⁵

Předností Konradova a Václavkova přístupu bylo spolu s filosofičností jejich kritiky i to, že chápali marxistickou estetiku jako konkrétní jev se všemi jeho historickými zvláštnostmi, přednostmi i nedostatky. Marxistická estetika pro ně nebyla jakýmsi abstraktním, nadčasovým ideálem dokonalosti, vznášejícím se nad dějinami a lidmi, a tedy prakticky nedosažitelným. Podobné pojetí je nebezpečné tím, že proměňuje práce jednotlivých marxistických autorů v snůšku omylů a chyb a samo se omezuje na prázdné proklamace. Konrad a Václavěk viděli příčiny slabosti dosavadních etap vývoje marxistické estetiky v převážně sociologickém a ideologickém přístupu k umění. Cestu k jejich překonání spatřovali ve specifikaci a konkretizaci globálního marxistického přístupu, ve zkoumání zvláštních estetických kvalit umění a jeho výrazových prostředků, při němž mohl strukturalismus sehrát roli významného spojence. Proto usilovali o integraci výsledků strukturalistického bádání do celku marxistického myšlení. Tento přístup byl rozhodně

plodnější nežli paušální, neodůvodněná bagatelizace výsledků Mukařovského estetiky, která převládala v padesátých letech a vážně poškodila vědeckou úroveň naší estetiky.

Strukturalismu nevěnovali kritickou pozornost jenom marxisté; na daleko ostřejší odpor narážela jeho metodologická vyhraněnost u stoupců tradiční eklektické literární vědy psychologické a spiritualistické. Z poměrně věcných kritik jiného zaměření uvedme aspoň stanovisko René Welleka, obsahující zajímavé námitky proti redukci estetické hodnoty literárního díla na jeho vývojovou iniciativu a proti umístění estetického objektu do oblasti „kolektivního vědomí“. Wellek také upozornil, odvolává se na Romana Ingardena,¹ na nutnost domyslet otázku intencionální reality díla a otázku „hlubšího smyslu“ díla, umělecké interpretace světa, kterou podává, tedy určitého pojetí světa, rozumí se umělecky vyjádřeného: „Tato interpretace světa je v díle imanentní právě tak jako svět intencionálních skutečností a vztahů.“²

Nemíním přeceňovat bezprostřední vliv těchto kritik na Mukařovského estetiku. Je však skutečností, že její další vývoj vedl k prohlubování a domýšlení právě těch otázek, na jejichž spornost bylo v diskusích třicátých let poukazováno.

Velkou roli v tomto vývoji sehrálo prostředí Pražského lingvistického kroužku. Toto vědecké společenství si nesmíme představovat jako sdružení úzce orientovaných filologů ve starém slova smyslu. Lingvistika byla v tomto badatelském centru rozvíjena v těsné spolupráci s moderní filosofií, logikou, sémantikou a estetikou. Přednášky členů i hostů byly posuzovány odborníky různých kulturních oborů. Česká estetika zde získala řadu významných impulsů. V Pražském lingvistickém kroužku přednášeli filosofové E. Husserl o fenomenologii jazyka, R. Carnap o logické syntaxi, L. Landgrebe o pojmu významového pole, L. Rieger o poměru fenomenologie a strukturalismu, estetikové E. Utitz, F. X. Šalda, B. Tomaševskij i marxisté J. Honzl, B. Václavěk a pochopitelně členové kroužku, Mukařovský, Havránek, Hrabák, Vodička, Sychra a jiní.

Roku 1935 začal vycházet list Pražského lingvistického kroužku Slovo a slovesnost, v němž byla publikována většina Mukařovského studií, shrnutých později do Kapitol z české poetiky, této „čítanky českého strukturalismu“, jak je označil v nadpisu své recenze J. Hrabák.³ Program nové lingvistiky a literární vědy byl stručně formulován v Úvodu I. čísla Slova a slovesnosti. Je zajímavé, jak konkrétně je zde již kladena společenská problematika literatury:

„Studování básnictví předpokládá nezbytně také zřetel ke společnosti a její organizaci... Třebaže je umělecké dílo svět pro sebe (nebo právě proto), nemůže být pochopeno a zhodnoceno jinak než ve vztahu k systému hodnot platných pro dané kolektivum. Souvislost umění se společností je ovšem mnohotvárná a všechny druhy nepřímosti a anti-tetičnosti jsou tu možné. Kromě toho není společnost vzhledem k umění nerozlišeným homogenním celkem. Celá dynamika společenského vývoje, přeskupování a zápas jednotlivých vrstev i prostředí, boj třídní, národnostní, ideologický, vše to se intenzívně odráží v poměru mezi uměním a společností i ve vývoji umění samého...“

Zde jsme již značně vzdáleni od formalistické imanence; dokonce třídní boj a sociální objednávka jsou uznávány jako momenty literárního vývoje. Přesto se však významnějším nežli posilování sociologické motivace literatury ukázalo Mukařovského studium estetické funkce, normy a hodnoty jako společenských jevů sui generis.

Strukturalistické pojetí teorie umění se vyvíjelo v silokřivkách napětí dvou pólů: filosofických předpokladů na jedné straně a empirického zkoumání konkrétního uměleckého materiálu na straně druhé. Filosofickou výzbroj českého strukturalismu lze charakterizovat jako moderní *racionalismus*, jehož hlavním metodologickým principem je *dialektika*.

¹ R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Halle 1931.

² R. Wellek, „Dějiny českého verše“ a metody literární historie, Listy pro umění a kritiku II, 1934, str. 444.

³ J. Hrabák, Čítanka českého strukturalismu, Slovo a slovesnost VII, 1941, str. 203—208.

¹ V. Vančura, Poznámka ke sporu o básnický jazyk, Rozhledy po literatuře a umění I, 1932, str. 25—26.

² K. Konrad, Svár obsahu a formy, Středisko IV, 1934, č. 2, přetištěno v knize Ztvárněte skutečnost, Praha 1963, str. 64—87.

³ K. Konrad, Ještě jednou svár obsahu a formy, Středisko IV, 1934, č. 3, přetištěno v Ztvárněte skutečnost, str. 88—92.

⁴ K. Konrad, O socialistickém realismu, sborník Socialistický realismus, Praha 1935, přetištěno v knize Ztvárněte skutečnost, str. 93—133.

⁵ B. Václavěk, O teorii literatury u nás, Rozhledy po literatuře a umění IV, 1935, č. 1. — Podrobněji o vztahu marxistické kritiky k strukturalismu srovnej K. Chvatík, Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky, Praha 1962, a J. Brabec, předmluva ke knize K. Konrad, Ztvárněte skutečnost, Praha 1963.

Racionalistické a dialektické pojetí základních kategorií estetiky, neztrácející kontakt s živým uměleckým materiálem, je nepochybně nejpodstatnějším přínosem Mukařovského estetiky. Frank Wollman hovoří v této souvislosti dokonce o zvratu tradiční herbariovské základny české estetiky v hegelovskou a přisuzuje tento zvrát „vlivu dialektické metody leninismu“.¹ I Mukařovský označuje dialektické myšlení za hlavní rys strukturalistické metodologie, který umožnil přechod k dialektickému materialismu, a uvádí jako pramen svého pojetí dialektiky Hegela a německé vydání Leninova spisu *Aus dem philosophischen Nachlass*.² I když sporné pojetí některých noetických a sociologických východisek bránilo zpočátku strukturalismu překročit hranice idealistické a materialistické dialektiky, zůstává skutečností, že v strukturalistických pracích byla dialektika uplatněna soustavněji než v kterémkoliv jiném nemarxistickém myšlenkovém proudu té doby u nás.

Již v řešení výchozí otázky Mukařovského teorie literatury, v úsilí o překonání mechanicky kauzálního pojetí vztahu „prostředí“ a literatury ve starší literární historiografii se uplatnil dialektický přístup. Proti mechanické kauzalitě postavil Mukařovský pojem vzájemné souvislosti jevů, jejich vzájemného působení, tj. působení nejen společnosti na literaturu, ale i literatury na společnost. Toto pojetí, zahrnující i jednotu nutnosti a nahodilosti v literárním vývoji, i jednotu záměrnosti a nezáměrnosti v procesu vzniku a čtenářské konkretizace díla, vede ve svých důsledcích nikoli k odmítnutí kauzality vůbec, ale k nahrazení mechanického pojetí kauzality pojetím dialektickým.

I centrální pojem Mukařovského estetiky, pojem struktury, je příkladem dialektického pojetí par excellence. Mukařovský vždy podtrhoval vnitřní protikladnost strukturalního celku, jednotu celistvosti a vnitřní protikladnosti složek a odlišoval výrazně své pojetí od pojetí holistického, nadřazujícího celek částem: „Pojem struktury proti tomu je osnován na vnitřním sjednocení celku vzájemnými vztahy jeho složek, a to netoliko vztahy kladnými — shodami a soulady — ale i vztahy zápornými — rozpory a protiklady —; souvisí proto pojem struktury bytostně s myšlením dialektickým. Vztahy mezi složkami, právě proto, že dialektické, nemohou být dedukovány z pojmu celku; celek není vůči nim prius, ale posterius, a jejich zjišťování není proto záležitost abstraktní spekulace, nýbrž empirie.“³

Na všestranném uplatnění dialektického myšlení je založena i nejvýznamnější Mukařovského estetická práce, studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*.⁴ Tato práce je podle Mukařovského slov návratem ke klasickým, ale po jistou dobu přehlíženým problémům filosofie umění, k centrálním problémům hodnoty, funkce a normy jako trojího aspektu estetického. Výsledky analýzy konkrétního materiálu si vyžádaly i nové osvětlení výchozích pojmů estetiky. Mukařovský položil v této hutné studii základy nové, historické a dialektické *axiologie*, vědecké teorie uměleckých hodnot. Jako vztah dialektické antinomie je zde vymezen vztah oblasti estetické a mimoestetické: „Jakýkoliv předmět i jakékoliv dění... mohou se stát nositeli estetické funkce.“ Hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou jsou plynulé, historicky proměnné a obě oblasti „jsou ve stálém dynamickém vztahu, který lze charakterizovat jako dialektickou antinomií“. Podobně je pojato i dominantní postavení estetické funkce v uměleckém díle, určující specifickou umění vzhledem k oblasti mimoumělecké, avšak v praxi často porušované převahou mimoestetických funkcí v umění. I vztah estetické funkce k funkcím mimoestetickým a její centrální postavení v jejich hierarchii je chápáno jako dynamická, dialektická antinomie.

Na základě dialektické antinomie je řešen i rozpor mezi nárokem estetické normy na obecnou závaznost a jejím faktickým porušováním. Tomuto pojetí neporozuměl René Wellek, který ve své Teorii literatury uvádí Mukařovského stanovisko jako příklad relativismu: „Neexistuje žádná estetická norma, říká Mukařovský, neboť je podstatou estetické normy být porušována.“¹ Mukařovský však nepopírá existenci a orientační platnost estetických norem: „Umělecké dílo tedy normu estetickou, platnou pro daný okamžik vývoje, vždy do jisté, mnohdy značné míry porušuje. Avšak i v případech nejkrajnějších musí ji zároveň také dodržovat: jsou dokonce ve vývoji umění i období, kdy dodržování normy viditelně převažuje nad porušováním.“² Mukařovský velmi jemně analyzuje napětí mezi normou starou a normou novou, teprve se ustavující: „Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocitována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí.“³

Studie o estetické funkci, normě a hodnotě je tedy skutečnou „dialektickou estetickou“ a současně příspěvkem k jeho sociologii a noetice. Pozoruhodný je především důraz, jaký Mukařovský nyní klade na noetickou roli estetického: „Estetická funkce znamená tedy mnohem víc než pouhou pěnu na povrchu věcí a světa, za jakou bývá někdy pokládána. Zasahuje významně do života společnosti i jednotlivce, má podíl na řízení vztahu — nejen pasivního, nýbrž i aktivního — jedince i společnosti k realitě...“⁴

Podstata specifické povahy uměleckého znaku spočívá podle Mukařovského v jeho hodnotícím vztahu ke skutečnosti. Všechny složky umělecké struktury se stávají nositeli estetických a mimoestetických hodnot. Mukařovský vychází z dominance estetické hodnoty v uměleckém díle jako z rysu, který definuje umění a odlišuje je od ostatních oblastí lidské činnosti. Dominantní postavení estetického v umění neznamená jeho kvantitativní převládání nebo potlačování mimoestetických hodnot v umění a literatuře. Naopak; estetická hodnota v Mukařovského pojetí se stává průhlednou, přechází dialekticky v hodnoty mimoestetické a je vlastně úhrnným pojmenováním pro dialektickou jednotu složek poznávacích, zobrazovacích, komunikativních, etických aj. Její smysl spočívá v tom, udržovat živý celek těchto funkcí v jednotě a rovnováze, aby žádná z nich nepřevládla natolik, aby vychýlila umělecké dílo z oblasti jeho vlastní existence do oblasti mimoumělecké, charakterizované převahou některé z funkcí praktických nebo teoretických. — Zde lze postřehnout určitý vnitřní rozpor: estetická hodnota je pouze „bezpříznakovým polem antinomie“; je průhledná, bez vlastního obsahu a cíle; na druhé straně však právě tím, že organizuje dynamický celek díla, plní základní ozvláštňující funkci umění: „Umění... odhaluje každým jednotlivým výtvozem... vždy znovu a nově nevyčerpatelné bohatství možností, jež skutečnost nabízí lidskému jednání, vnímání i poznání. Úkol umění po stránce funkční... záleží tedy v tom, že uvolňuje lidskou schopnost objevitelskou od schematizujícího vlivu, kterým ji při každém kroku spoutává životní praxe; že člověka uvědomuje o nekonečné rozmanitosti postojů, které je vůči skutečnosti schopen zaujmout, i o nevyčerpatelné rozmanitosti samé reality.“⁵

Řešení tohoto rozporu naznačuje přístup, který Mukařovský rozvinul ve dvou dosud nepublikovaných přednáškách o úkolech a významu estetiky, v nichž rozlišuje důsledně čtverý postoj ke skutečnosti. Toto rozlišení různého základního postoje, „nastrojení“, intencionálního vztahu, který může člověk zaujímat ke světu — postoje praktického, teoretického, magického — náboženského a estetického — má základní metodologický význam.

¹ F. Wollman, *Věda o slovesnosti. Její vývoj a poměr k sousedním vědám. Slovo a slovesnost I*, 1935, str. 197.

² J. Mukařovský, *Kam směřuje dnešní teorie umění?* Slovo a slovesnost XI, 1948, str. 49—58. — Jde o německé vydání *Filosofických sešitů*.

³ J. Mukařovský, *K pojmosloví československé teorie umění, Kapitoly z české poetiky, díl I*, str. 29—30. Naše vyd. str. 117.

⁴ J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Úvahy a přednášky sv. 4*, Borový, Praha 1936. Naše vyd. str. 17.

¹ R. Wellek - A. Warren, *Theorie der Literatur*, Ullstein, Frankfurt/M. 1963, str. 218.

² J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936. Naše vyd. str. 31.

³ Tamtéž, 32.

⁴ Tamtéž, str. 26.

⁵ J. Mukařovský, *Umění, Ottův slovník naučný nové doby, Dodatky VI/2*, str. 1331—1336.

Nejpracovanější podoby nabyla tato problematika v závažné Mukařovského studii Místo estetické funkce mezi ostatními, v níž podává vedle pronikavé analýzy otázek mimouměleckého estetična i promyšlenou typologii funkcí, budovanou na fenomenologické základně. Mukařovský rozlišuje funkce bezprostřední a znakové; první dělí na praktické a teoretické, druhé na symbolické a estetické. Funkce estetická je v tomto pojetí funkcí znakovou, stavějící do popředí subjekt. Soustředění na subjekt neznamena ovšem citovou expresi, nýbrž okolnost, že skutečnost obražená jako celek je v estetickém znaku sjednocena podle obrazu jednoty subjektu. Uvedené pojetí má své důsledky i pro rozlišení skupiny znaků: při funkci teoretické je pozornost soustředěna na skutečnost, která je mimo znak, při funkci estetické upíná se pozornost ke znaku samému, jenž v sobě skutečnost jako celek zrcadlí — v tom spočívá tak často falešně interpretovaná „samoučelnost“ estetického znaku. Rozlišení různých postojů ke skutečnosti přispívá mimo jiné i k řešení po léta diskutované otázky tzv. specifčnosti umění, která byla bez valného úspěchu hledána jednou ve formách odrazu (v rozdílu obrazu a pojmu), jindy ve zvláštním předmětu odrazu, ale která zůstávala v rovině pouhého gnoseologického přístupu prakticky neřešitelná.¹

Povahu estetického postoje popisuje Mukařovský takto: „Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností. Podle způsobu, jakým člověk vnímá a cítí jistou danou skutečnost, ke které právě zaujal estetický postoj, může být vnímána a pocítována skutečnost jakákoliv, celé universum. Proto stává se jev, ke kterému zaujímáme estetický postoj, znakem, a to znakem sui generis: neboť právě vlastností znaku je poukazovat k něčemu mimo sebe. Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může zažít, k celému universu věcí a dějů. Způsob, jakým je utvářen předmět, jehož se estetický postoj zmocnil, předmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec.“ Proti pouhému nástrojnému, instrumentálnímu pojetí hodnoty v praktickém postoji soustřeďuje estetický postoj pozornost na vlastní vnitřní hodnotu věci samé. Umění pomáhá člověku tyto hodnoty objevovat; je založeno na schopnosti obnovovat původnost lidského vidění světa, na schopnosti destrukce zautomatizovaného, konvenčního postoje ke světu: „Jen estetická funkce dovede udržovat člověku vůči universu postavení cizince, jenž vždy znovu přichází do krajů neznámých s pozorností neotřelou a nastraženou, jenž vždy znovu uvědomuje si sebe tím, že se promítá do okolní skutečnosti, a okolní skutečnost tím, že ji měří sebou.“

V Mukařovského estetice jsou tak vytvořeny předpoklady k překonání pouze formálního i pouze gnoseologického pojetí estetické hodnoty. Nové vidění skutečnosti, její „ozvláštnění“, vytržení z automatismu každodennosti a orientaci lidského pojetí světa, imanentní uměleckou noetiku zbývá sjednotit s lidskou praxí, s aktivním, člověka přetvářejícím působením umění a estetična v dějinách.

Dialektika nebyla Mukařovskému pouze principem výstavby pojmového aparátu vědy, ale i metodou zkoumání a rozboru konkrétních uměleckých jevů. Příkladem mistrovské dialektické analýzy je jeho studie o rozporech v moderním umění. Nepřehlížel žádnou z krizových stránek moderního umění a pronikavě charakterizoval celou řadu vnitřních rozporů, které drammatizují existenci moderního umění; současně však chápal vývojové možnosti, které otvírá, chápal jeho vývojovou zákonitost a nutnost. Jádrem krizového charakteru moderního umění spatřoval v rozkladu noetické odpovědnosti tvůrčí osobnosti: „Společným znakem moderního umění je... potlačení osobnosti, zejména složité, a proto výrazně jedinečné osobnosti psychologické, která již svou přítomností zdůrazňuje jednotu díla. Za těchto okolností vystupuje před zraky vnímatelovy zřetelně objektivní umě-

¹ Srovnej mé kritické hodnocení reprezentativní práce tohoto směru, studie J. Volka, O specifčnosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti v článku Významný pokus o řešení noetické problematiky estetiky, Nová Mysl, 1958, č. 1.

lecká výstavba a s ní i četné dialektické rozpory, jimiž je protkána... Struktura se jeví osvobozena od závislosti na individuu i na materiální skutečnosti, ale tím je porušena i její rovnováha; antinomie, které vždy v umění skrytě působí, vystupují zřetelně na povrch. Umělecké dílo se objevuje jako soubor protikladů.“¹ Analyzuje konkrétně protiklady mezi uměním a společností, mezi uměním a psychickým životem tvůrce, mezi dílem jako znakem sdělovacím a autonomním, mezi materiálem a jeho užitím v díle, mezi funkcí estetickou a funkcemi mimoestetickými, mezi tendencí k čistotě uměleckých druhů a jejich syntézou. Uzavírá, že charakteristika moderního umění jako umění krize je oprávněná jen tehdy, „je-li provázána vědomím, kolik snahy o rekonstrukci světa hodnot je právě v umění moderním a jak silné je v jeho zdánlivém chaosu úsilí o řád, ovšem dynamický“.

Jestliže tedy u Konrada a jiných marxistů třicátých let zůstával jejich zájem o Hegelovu dialektiku u obecných, filosofických rysů této metody, podařilo se Mukařovskému použít dialektických principů k nejjemnějším analýzám vnitřní struktury uměleckých děl, antinomií estetické funkce, normy a hodnoty i specifické problematiky moderního umění. V tom je velký rozdíl i proti situaci po roce 1948, kdy dialektika poklesla často v pouhou sofistiku, v prázdnou hru s formulacemi typu „na jedné straně, na druhé straně...“

III

Často se zapomíná na to, že Mukařovského strukturalismus nebyl obecnou sociologickou nebo filosofickou teorií, nýbrž speciální estetickou naukou, která do značné míry odrážela faktickou strukturu moderní kultury a moderního umění. Dialektika společenského bytí a společenského vědomí nabývá v moderní společnosti nové podoby. Člověk se vždy realizoval v předmětném světě mnoha rozličnými způsoby: vyráběl praktické předměty, používal řeči, vytvářel umělecká díla, zakládal různé společenské instituce. V podmínkách rozvinuté dělné práce, kterou s sebou přinesl kapitalistický výrobní způsob, získalo toto zpředmětnění člověka zvláštní charakter. Produkty lidské činnosti mají tendenci odlučovat se od člověka a ustavovat se v samostatné vrstvy reality, nadané vlastním životem. Vzniká zvláštní svět lidských produktů, institucí a objektivních vztahů, který se oddělil od svého původce, společenského člověka, a rozvíjí se dále podle vlastních vnitřních zákonů. Tato druhá příroda zvěcnělých společenských vztahů nabývá v kapitalistické společnosti přízračné, hrozivé moci. Obrací se proti člověku jako všemocná, nezládnutelná, člověku odcizená moc, dezintegrující lidské vztahy a lidskou osobnost. Moderní literatura a umění vyjádřily odcizení a zvěcnění člověka neobyčejně sugestivním, strhujícím způsobem a často je proměnily ve své hlavní téma. Vliv těchto procesů však pronikl hluboko i do vnitřní struktury umění a poznamenal ji uvolněním a obnažením jednotlivých jejích složek.

Je však třeba rozlišovat. Zpředmětnění člověka neznamena nutně ještě jeho odcizení. Samo o sobě nemá ustavení objektivních, na svém původci nezávislých struktur jednoznačně negativní charakter. Lze dokonce říci, že člověk nemůže žít jako civilizovaná a kulturní bytost, aniž denně používá množství setrvačných struktur, aniž mezi sebe a svět vsouvá složitou hierarchii různých nadindividuálních autonomních útvarů. Teprve používání jazyka, vědy, techniky, průmyslu umožňuje člověku postoj distance mezi ním a přírodou a stále účinnější zásahy do přírodní skutečnosti. Setrvačnost, která se zrodila jako vedlejší produkt úsilí o organizaci a integraci lidských vztahů, se za určitých společenských podmínek vymyká lidské kontrole, začíná lidské vztahy dezintegrovat nebo integrovat na nelidské úrovni. Zvěcnělé a odcizené složky původní lidské totality začínají žít vlastním

¹ J. Mukařovský, Dialektické rozpory v moderním umění, Listy pro umění a kritiku III, 1935. Naše vyd. str. 257.

přizračným životem, životem upíra, jehož mechanismus analyzoval Marx v Kapitálu.

Problém českého strukturalismu tedy není v tom, že postřehl relativní autonomii a vnitřní vývojové zákonitosti jednotlivých kulturních řad, jazyka, literatury, umění, že začal jejich skladbu a vývoj modelovat na základě strukturních vztahů. Model struktury má totiž svůj reálný korelát v objektivní skutečnosti moderní civilizace. Tendence k autonomii, k čistotě a svébytnosti jednotlivých kulturních řad se stala ve XX. století neobyčejně výraznou. Omezenost a jednostrannost počáteční vývojové fáze strukturalistické teorie spočívá v tom, že ulpěla na exaktním popisu jejich jevové stránky a nepronikla k jejich společenské podstatě. Jedna stránka, jedna tendence společenské totality tak byla odtržena od konkrétní totality samotné. Společenská skutečnost byla nazírána pouze ve formě objektu, ve formě hotových artefaktů, nikoliv však subjektivně, jako předmětná lidská činnost. Nikoliv soubor autonomních struktur tvoří společnost, ale naopak společnost, přesněji konkrétní společenský člověk, jeho praktická činnost, je tvůrcem a iniciátorem struktur.

Je třeba rozlišovat mezi strukturalismem jako teoretickým systémem na jedné straně a mezi pojmem struktury a metodami strukturní analýzy na straně druhé, neboť ty mají své oprávnění z toho důvodu, že postihují důležitou vrstvu objektivní reality.

Jiný významný okruh problémů otevřel Mukařovský širokým použitím dvojice pojmů *znak* a *význam* v oblasti noetiky literatury a umění. Závažnost sémantické problematiky umění lze rovněž pochopit teprve na pozadí oněch procesů, které v moderní civilizaci, založené na širokém uplatnění nových technik informace, komunikace a spojů, vsouvají mezi člověka a přírodu, člověka a skutečnost stále složitější a odstupňovanější systémy prostředkujících článků — znaků. Problematika znaku a významu byla ve filosofii rozvíjena jednak proudy novopozitivistickými, jednak ve filosofii fenomenologické. Do českého strukturalismu však proniká především z lingvistiky, v níž patří k ústředním problémům. Z novějších autorů to byli zejména de Saussure a K. Bühler, na něž se čeští strukturalisté odvolávali. Významnou roli zde sehrál i vývoj moderního umění. V poezii, ve výtvarném umění i na divadle byl obrazný vztah uměleckého díla k realitě, reprodukcijí podrobně smyslovou podobu modelu, radikálně vytlačen vztahem znakovým a symbolickým, navracejícím se k příkladům předrenesančního umění nebo hledajícím nové cesty v oblasti metafory, metonymie aj.

Je pravda, že zjednodušující interpretace teze o „samoučelnosti“ estetického znaku zpočátku ztěžovala jednoznačné vymezení vztahu díla ke skutečnosti. Sémantika umění v českém strukturalismu však neztrácela nikdy kontakt se sémantikou jazykovědnou a nemohla proto považovat znak za něco, co by znamenalo sebe sama, i když nadměrně zdůrazňovala odlišnost autonomního uměleckého znaku od znaku sdělovacího. Mukařovský přejímal běžné definice znaku, podle nichž znak je „něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomu jinému poukazuje“,¹ znak je „skutečnost smysly vnímatelná, která se vztahuje k jiné skutečnosti“,² nebo znak je fakt sociální, „prostředkuje mezi dvěma stranami, subjektem znak dávajícím a subjektem znak přijímajícím jakožto členy jistého kolektiva“.³

Pojetí autonomního uměleckého znaku, soustřeďujícího pozornost na výstavbu díla, prodělalo od počátečního formalistického přístupu, vyjádřeného v Mukařovského studii *Jazyk spisovný a jazyk básnický*⁴ a právem kritizovaného Václavkem, podstatný vývoj. Důvodem příkrého rozlišení znaku sdělovacího a znaku estetického byla snaha čelit naivnímu noetickému realismu, který chápal dílo jako věrný, dokumentární obraz jistého

úseku skutečnosti a kladl na jeho složky, na věty, postavy a témata, požadavek shody se skutečností. Mukařovský takové pojetí právem odmítl a zdůraznil naopak fiktivnost reality uměleckého díla, neadekvátnost kritéria pravdivosti, vztahovaného na jednotlivé složky díla. Zpočátku však upadal do opačné krajnosti, do absolutizace autonomie estetiky díla. Poutajícího pozornost na vlastní výstavbu díla. Již roku 1934 v referátu *Umění jako semiologický fakt* (uveřejněném francouzsky v aktech VIII. mezinárodního filosofického kongresu) se však pokusil o pozitivní řešení vztahu uměleckého díla ke skutečnosti. V souladu s dělením umění na umění tematická a netematická rozlišil i znaky v umění na komunikativní a autonomní. Jejich vztah ke skutečnosti založil na dialektickém napětí mezi označením konkrétní skutečnosti u znaku komunikativního a mezi směřováním k celkovému kontextu společenských jevů příznačném pro znaky autonomní.

Další vývoj Mukařovského sémantiky umění vedl ke stále větší konkretizaci a specifikaci tohoto dvojího vztahu ke skutečnosti, vlastního uměleckým dílům. Proti tezi „vše v díle je forma“ byla stále soustavněji stavěna teze „vše v díle je význam“. Význam byl chápán jako stále konkrétnější prezentace skutečnosti: „Záležit samo určení významu v tom, aby poukazoval k oné skutečnosti, kterou znak míní.“⁴

Významová výstavba díla tak nabývala noetické, obsahové hodnoty. Postupně byla zdůrazňována významotvorná funkce básnického kontextu a zaveden pojem „úhrnného pojmenování“. „A právě toto pojmenování vyššího řádu, představované dílem jako celkem, vstupuje v silný vztah k realitě... Vztah poezie ke skutečnosti je tedy mohutný, a to právě proto, že dílo básnické nepoukazuje jen k určitým realitám, ale k veškeré skutečnosti obrazy se v povědomí jedince i kolektiva.“⁵ Konečně ve studii *K sémantice básnického obrazu*⁶ je učiněn krok k pojetí básnického pojmenování jako dialektické jednoty pojmenování obrazného a vlastního. Významným rysem strukturalistické sémantiky bylo konečně sepětí znaku s historickým procesem, konkrétní analýza *zrodu významu*.⁴

Má tedy pravdu Oleg Sus, napsal-li: „Strukturalistická sémantika byla od doby svých počátků vždy konkrétnější, hleděla k materiálu umění, byla analytická a méně (relativně méně) spekulativní, neporušila tradici českého estetického empirismu docela a zájmem o styk umění — znaku se skutečností — byl i nedotaženým a filosoficky velice sporným — se chránila aspoň v něčem před verdiktem, jež musel Rieser vyřknout nad americkou sémantickou estetikou obraňující bezpředmětnost...“⁵

V obsáhlé, dosud nepublikované studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* otevřel Mukařovský novou, další stránku problematiky uměleckého díla, když se pokusil sjednotit své pojetí díla jako znaku s pojetím díla jako věci. Tato ontologická dimenze problematiky mu umožnila postihnout řadu dosud opomíjených aspektů působení uměleckého díla na člověka. Mukařovský vychází z odlišení otázky záměrnosti a nezáměrnosti uměleckého díla od psychologické otázky vědomé nebo podvědomé povahy tvůrčího procesu a dospívá k pojetí záměrnosti jako kategorie *sémantické*. Toto významové sjednocení je záležitostí příjemce díla. Živé, pro vnímatele neautomatizované dílo vyvolává však nerozlučně s dojemem záměrnosti i bezprostřední dojem skutečnosti právě díky momentu nezáměrnosti, který je sblízuje s oblastí věcí. Chápe-li Mukařovský dílo jako věc, chce tím naznačit, že umělecké dílo vlivem toho, co je na něm nezáměrné, významově

¹ J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*, Kapitoly z české poetiky, díl I, str. 91.

² J. Mukařovský, *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka*, Kapitoly z české poetiky, díl I, str. 162—163.

³ J. Mukařovský, *K sémantice básnického obrazu*, Kapitoly z české poetiky, díl I, str. 164—169.

⁴ J. Mukařovský, *Genetika smyslu v Máchově poezii*, sborník *Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, str. 13—110.

⁵ O. Sus, *Sémantika umění v českém strukturalismu a problémy jejího hodnocení*, Slovenský filozofický časopis XV, 1960, str. 419.

¹ J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936. Naše vyd. str. 44.

² J. Mukařovský, *L'art comme fait sémiologique*, Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague 1934, Praha 1936, str. 1067.

³ J. Mukařovský, *Polákova Vzrušenost přírody*, Kapitoly z české poetiky, díl II, str. 92.

⁴ Sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura*, Praha 1934, str. 123—156.

nesjednocené, jeví se divákovi podobným *přírodnímú faktu*, a právě odtud čerpá svou bezprostřednost a naléhavost. Podle Mukařovského je významové sjednocení podkladem *znakového* působení díla; naopak to, co se tomuto sjednocení vzpírá, jinými slovy, co je pocitováno jako nezáměrné, nahodilé, je podkladem jeho „realnosti“, jeho bezprostřednosti, pramenem věčné obnovy pocitu skutečnosti, který nám dává velké umění, pocitované jako záležitost prvořadého *životního dosahu*. Mukařovský shrnuje: 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 živé zaujetí a pronikající svým působením až do nehlubších vrstev vnímatelovy osobnosti.

Zájem o vztah umění ke skutečnosti nebyl pro Mukařovského pouze teoretickým problémem. Vyrůstal především z jeho citlivého vztahu k vývoji moderního umění a poezie. V úvodu studie o Nezvalově Absolutním hrobaři napsal již roku 1938 tato často citovaná slova: „Přední úkol umění v dnešní době, která naplňuje člověka úzkostí z dravého proudu proměňující se skutečnosti jak hmotné (viz výboje moderní techniky a objevy přírodních věd o podstatě hmoty, kauzalitě atd.), tak sociální, hospodářské a politické, není ani poskytovat příjemně vzrušení, ani podávat vzory vyrovnané krásy, nýbrž orientovat člověka v tomto zdánlivém chaosu nezvykle zrychleného vývoje, uhadovat citlivým hmatem blízkost proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot. V popředí zájmu o umění a zájmu umělců samých nestojí dnes proto dokonalost detailu a hladké vypracování celku, nýbrž způsob, jakým se umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti.“ Obnovení vztahu moderního umění ke skutečnosti nechápal však Mukařovský zjednodušeně, jak k tomu později často docházelo: „Pohlédneme na přítomnou situaci poezie: minula doba, kdy se básnictví jevílo jako nezávažná rozkoš z nových kaleidoskopických kombinací tvárných prostředků; člověk počíná opět žádat na umění, aby upjalo zájem k svému nejvlastnějšímu úkolu, předjímat pasivní i aktivní postoj člověka ke skutečnosti. Tento nárok, vývojově nutný, bývá však nesprávně pojímán jako odvrát od ‚formalismu‘ moderního umění. Jaký omyl! Jako by umění mohlo vykonat svůj úkol jinak než právě svým tvárným úsilím, uvádějícím v pohyb všechny složky materiálu... Právě proto, že se od dnešní poezie žádá splnění úkolu nesmírně závažného pro orientaci člověka v přerostujícím se světě, nesmí se vzdávat své vlastní podstaty ve prospěch naplno vyslovené tendence, neboť takové řešení úkolu, jež doba klade, bylo by sice snadné, ale také zhoubné.“¹

Centrální otázkou pro Mukařovského je, *jaká je dnešní skutečnost*. Ukazuje celou složitost, mnohohrstevnost a mnohoznačnost skutečnosti XX. století i obtížnost cest k odhalení její povahy: „Koná-li umění odpovědně svůj úkol tykadla, kterým člověk vnímá přeměny skutečnosti, musí se vypořádat s *touto* realitou dnešní. Chce-li se však od umění, aby svět ukazovalo jako neporušenou časoprostorovou souvislost, ... je třeba se otázat, nežádá-li se tu pod záminkou shody s objektivní realitou, aby umění skutečnost, jaká je, zastíralo lidskému pohledu, sloužíc tak útěše, ale i oklamání člověka.“² Tato varovná slova pronesl Mukařovský při zahájení výstavy obrazů Štyrského a Toyen roku 1938.

V oné době rozšiřuje Mukařovský svůj zájem daleko za hranice literatury; věnuje pozornost malířskému dílu Zrzavého, Šimy, Štyrského a Toyen; řadu studií věnuje otázkám divadla, filmu a architektury. Tak vzniká mezi jeho poetikou a estetikou logický spojovací článek, srovnávací teorie umění. Pozornost, kterou věnoval soudobému umění a kterou osvědčil nejen v řadě studií o Vítězslavu Nezvalovi, Vladislavu Vančurovi a

Karlu Čapkovi, ale i v pohledech obzírajících celé úseky české umělecké kultury,¹ získala tak širokou teoretickou základnu.

Sledujeme-li vnitřní vývoj Mukařovského estetiky v rozpětí třicátých a čtyřicátých let, postřehneme brzy, že se dál postupným osvětlováním právě oněch aspektů, které byly v počátečné, formalistické etapě jeho poetiky přehlíženy nebo nedostatečně osvětleny. Z pevného středu své estetiky, který tvořilo soustředění na umělecké dílo a jeho objektivní strukturu, podnikal postupně sondy do oblastí stále širších a vzdálenějších původnímu lingvistickému východisku. Tak se jeho poetika měnila stále uvědoměleji v ucelenou estetiku a filosofii umění. Postupně se vyrovnával s problematikou vztahu díla ke skutečnosti i díla jako skutečnosti, jako věci, s otázkou objektivní platnosti estetické hodnoty, s rolí tvůrčí aktivity subjektu, s problematikou světového názoru a interpretace světa, obsažené v díle. Těmito *filosofickými* sondami překračoval poznáhnou hranice svého původního strukturalistického systému.

Studie nadepsaná otázkou *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* otevřela Mukařovského estetice — pro mnohé jistě překvapujícím způsobem — cesty k překonání dobového relativismu, položila otázku *antropologického* základu estetické hodnoty a stala se příznakem směřování k nové *ontologii* uměleckých hodnot. Podle Mukařovského závisí věc na tom, zachová-li si umělecké dílo, vzniknuvší v určité společenské situaci, svůj sémantický dosah a svou estetickou účinnost i v jiné historické situaci a epoše: pak „bude mít právo považovati to za záruku toho, že se neobrací pouze k osobnosti určené okamžitým stavem společnosti, nýbrž k tomu, co je v člověku obecně lidské: takové dílo dokazuje, že souvisí s antropologickou podstatou člověka. A právě v tom záleží univerzální hodnota uměleckého díla...“²

I otázka významu *osobnosti* v umění, dlouho zatlačovaná na okraj pozornosti uměnovědného strukturalismu, se ocitá postupně v centru Mukařovského zájmu. Poprvé přednáší na toto téma na II. mezinárodním kongresu pro estetiku v Paříži roku 1937.³ Později, zvláště za války a brzy po válce, se Mukařovský znovu a znovu vrací z různých stran k problému individua v umění, k vztahu básníka a díla, k dialektice individua a objektivních vývojových tendencí, k otázce struktury umělecké tvůrčí osobnosti. Je mu jasné, že obraz umění, vyvíjejícího se vlastní silou nebo abstraktní motivací vnějších strukturálních impulsů, je jednostranný a falešný. Domyslet zařazení osobnosti jako vývojového činitele literárního procesu znamená pro Mukařovského překonat do důsledků mechanické pojetí kauzality v literárním vývoji. Osobnost je poslední instance, ke které lze dojít, jde-li po stopách náhody ve vývoji. Jen osobnost jakožto jedinečná, neredukovatelná veličina je konec konců s to zasáhnout do vývoje jako náhoda. Iniciátorem všech změn v literárním procesu je konec konců tvůrčí osobnost. Z těchto úvah se zrodila celá řada Mukařovského rukopisů o individuu v umění i koncept universitních přednášek o roli osobnosti v dějinách umění. Z šesti dosud nepublikovaných rukopisů a náčrtů jsme zařadili do našeho souboru pouze dva nejucelenější: Individuum a literární vývoj a text přednášky *Osobnost v umění*, přednesené roku 1944 v Máněsu. Mukařovský v ní vyvedá roli subjektu jako vlastního principu umělecké jednoty díla a podtrhuje znovu jeho aktivní úlohu při tvorbě díla: „Je načase věnovat opět pozornost *aktivitě*, ať vědomé či podvědomé, již je dílo výsledkem, aktivitě, která... byla zcela jasná umělci renesančnímu a také renesanční teorii umění...“ Mezi tvůrcem a dílem je ovšem mezi-

¹ J. Mukařovský, *K umělecké situaci dnešního českého divadla, Otázky divadla a filmu I*, 1946. Naše vyd. str. 318—325. Zúčtování a výhledy, *Tvorba XV*, 1946, str. 408—411, knižně v *Kapitolách z české poetiky díl I*, str. 235—244 aj.

² J. Mukařovský, *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?* Česká mysl, XXXV, 1941. Naše vyd. str. 82—83.

³ J. Mukařovský, *L'individu dans l'art. Deuxième Congrès international d'Esthétique*, Paris 1937, Tome I, str. 349—354. Naše vyd. str. 223—225.

¹ J. Mukařovský, *Předmluva ke sborníku Torso a tajemství Máchova díla*, Praha 1938, str. 8—9.

² J. Mukařovský, *K noetice a poetice surrealismu v malířství*, Slovenské směry V, 1938. Naše vyd. str. 309.

článek živé umělecké tradice. Neznamená to popírání iniciativní role osobnosti v umění, spíše její zdůraznění proti různým formám sociologické redukce: „Osobnost není součet vlivů... a v tom a tím se umělcova osobnost... osvědčuje iniciativní silou.“ Toto zdůraznění aktivní tvůrčí role subjektu, iniciativní role umělecké osobnosti bylo novým významným rysem Mukařovského estetiky a nemělo by být přehlíženo.

Rozsáhlou studii věnoval Mukařovský vztahu umění a světového názoru. Rozlišuje pronikavě mezi noetickou základnou, z níž se člověk spontánně staví ke skutečnosti, mezi ideologií a mezi propracovaným filosofickým systémem. Řeší znovu noetický vztah uměleckého díla ke skutečnosti a shrnuje: „Světový názor není jen vně uměleckého díla jako něco jím vyjadřovaného, nýbrž se stává přímo principem jeho umělecké výstavby, působí... na celkový význam uměleckého znaku, kterým dílo je. Je tedy prvkem uměleckého díla, ale prvkem zvláštního druhu, který je zároveň uvnitř i vně, prvkem, který je... pojítkem umění s celou oblastí lidské kultury... a hmotné produkce.“ Mukařovský nepodléhá iluzi o tom, že by umění samo vytvářelo způsob vidění světa; rozpoznává nyní jasně význam lidské společenské výrobní praxe a určující roli ekonomiky ve společenské struktuře: „Není tedy umění bezvýhradným tvůrcem noetické základny, iniciátorem jejího pohybu; skutečná iniciativa leží zcela jinde, v mnohem bezprostředněji důsažných oblastech lidského konání. Správně poukazuje marxismus k výrobnímu procesu jako poslední a nejzákladnější instanci; výrobní proces, který slouží obhájení samé existence člověka a lidstva, jediný vykonává svými proměnami a zvraty skutečně iniciativní tlak na způsob, jakým se člověk ke skutečnosti staví.“¹

V tomto posledním, poválečném období vývoje Mukařovského estetiky je úsilí o sblížení s hledisky dialektického a historického materialismu nepopíratelné. Princip imanence je nahrazen hledisky historického materialismu a dialektika je doplňována noetickým materialismem. Vzdálenost, kterou urazil Mukařovského filosofický vývoj v poválečném období, lze nejlépe posoudit srovnáním článku Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře z roku 1940 s významnou studií K pojmosloví československé teorie umění, napsanou roku 1947 pro polský časopis *Mysł współczesna*. Dialektické pojetí struktury je zde výslovně spojováno s noetickým *materialismem*: „Je proto druhou bytostnou vlastností strukturního myšlení noetický materialismus, přesvědčení, že diferencovaná skutečnost existuje nezávisle na poznávajícím subjektu a že vztahy mezi složkami struktury mají platnost reálnou.“² Že se nejedná o pouhou abstraktní proklamaci, dokazuje například mnohem dřívější pasáž z úvahy K umělecké situaci dnešního českého divadla z roku 1945: „... neboť právě nevyčerpatelná různotvárnost vyznačuje skutečnost v nejvlastnějším slova smyslu, skutečnost materiální, existující před jakýmkoli lidským záměrem a nezávisle na něm. Jak se této skutečnosti dobrat v divadle, o tom mohou rozhodovat jen umělci, a ti nikoli teoretickou úvahou, nýbrž praxí svého tvoření.“³

Mukařovského studie z let 1945—1948 jsou dokladem pozoruhodné vývojové logiky vědeckého díla, jehož tvůrce se řešením konkrétních uměnovědných problémů zákonitě přibližoval hlediskům vědeckého světového názoru. Je politováníhodné, že tato skutečnost, která je nejlepším důkazem vědecké přitažlivosti marxismu, byla v posledních letech rozpačitě zamlčována, nebo dokonce záměrně zkreslována.

Sblížení s filosofickými hledisky marxismu neznamenal ještě revizi celkového pojmového systému strukturalismu. O takový celkový přerod své estetiky se Mukařovský pokusil teprve v přednášce Kam směřuje dnešní teorie umění?, kterou byl ukončen vývoj strukturalismu jako zvláštního názorového systému. Přikročil v ní k radikální revizi všech základních bodů strukturalistického pojmosloví z hledisek marxistické estetiky. Nelze pochybovat o upřímnosti této snahy; celková úroveň marxistické estetiky padesá-

tých let však způsobila, že konkrétní směr, jímž se Mukařovský tehdy dal, se dnes nutně jeví ve svém v podstatě mechanickomaterialistickém a sociologizujícím vyústění jako neplodný a bezvýhodný. Spolu s vědomím dialektického vývojového zvratu, který takový krok v jeho estetice znamená, byl tehdy Mukařovský přesvědčen, že „některé ze základních rysů metodologie strukturalismu, zejména dialektické myšlení aplikované na problematiku teorie umění úsilím patnácti let, byly plodnou přípravou k pojetí dialektickomaterialistickému.“⁴ Toto přesvědčení bylo později, v atmosféře počátku padesátých let, Mukařovským opuštěno (zvláště v sebekritické stati, otištěné v *Tvorbě* roku 1951). — Po tom, co jsme dosud uvedli, je snad dostatečně zřejmé, že ve srovnání se staršími pozitivistickými proudy literární vědy, úzce empiricky zaměřenými, i s proudy psychologické uměnovědy ovlivněnými německou iracionalistickou duchovnědou, znamenal český strukturalismus na poli literární vědy a estetiky skutečně významný krok směrem k vědecké estetice. Jan Mukařovský formuloval ve svém estetickém díle problematiku funkce a hodnoty, znaku a významu, osobnosti a díla, problematiku sémantickou i axiologickou způsobem, který je i dnes vědecky aktuální. Jeho dílo přineslo české vědě o umění nové, přesnější a hlubší poznání problémů umění a estetiky.

Strukturalismus jako systém vyžadoval filosofické překonání a strukturalistická estetika zákonitě směřovala k prohlubování ontologie umění i k posilování obsahové, společenské interpretace umění. Jan Mukařovský hledal řešení těchto problémů v přechodu na stanoviska marxistické filosofie. Bohužel celkový ideologický obzor počátku padesátých let nebyl příznivý dalšímu rozvíjení této náročné problematiky. V estetice tehdy převládla simplifikace a vulgarizace teoretické problematiky umění. Teprve v posledních letech vytváří oživený teoretický a filosofický ruch příznivé předpoklady pro soustavnější vědecké rozvíjení estetiky a teorie umění.

Umělecké dílo a umění jako společenskohistorický proces jsou jevy mnohostranné a mnohovrstevné; v souladu s touto skutečností nelze ani marxistickou estetiku a vědu o umění redukovat na jednu, sociologickou nebo ideologickou, dimenzi. Chce-li se zmocnit umění v celé jeho komplexnosti, musí vědecká estetika rozvinout všechny metody a přístupy od sociologického a kulturně historického až po analýzy strukturní, sémantické, jazykové a tvárné. V tomto směru může estetické dílo Jana Mukařovského poskytnout dnešní vědě o umění ne jeden cenný podnět. Pluralismus konkrétních badatelských postupů věd o umění je však podmíněn monistickým přístupem teoretickým, jednotným filosofickým východiskem, schopným uceleně interpretovat povahu existence uměleckého díla, jeho podstatu a smysl, jeho význam pro člověka.

Červen 1965

¹ J. Mukařovský, *Umění a světový názor, Slovo a slovesnost X*, 1947. Naše vyd. str. 248.

² J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky, díl I*. Naše vyd. str. 117.

³ J. Mukařovský, *K umělecké situaci dnešního českého divadla, Otázky divadla a filmu I*, 1946. Naše vyd. str. 324.

⁴ J. Mukařovský, *Kam směřuje dnešní teorie umění? Přednáška v T. Sv. Martině 13. 11. 1948, Slovo a slovesnost XI*, str. 58.

Na rozdíl od studií z poetiky a teorie literatury neshrnul dosud Jan Mukařovský své studie z estetiky a teorie umění do knižního celku. Původní návrh této edice měl odstranit zmíněný nedostatek, který se jevil z hlediska vývoje české estetiky stále závažnějším. Měl pouze shrnout Mukařovského publikované texty, přinést české znění jeho referátů z mezinárodních estetických a filosofických kongresů a zpřístupnit tak širší veřejnosti materiály dosud roztroušené po nesnadno dostupných pramenech. Není pochyb o tom, že i tento původní záměr by znamenal cenný ediční přínos. V průběhu jeho přípravy se však ukázalo, že na pracovním stole Jana Mukařovského zůstala řada dosud nepublikovaných studií ze čtyřicátých let, které umožňují daleko překročit hranice původního návrhu. Na základě informací o přednáškách pořádaných v Pražském lingvistickém kroužku, otiskovaných ve Slovu a slovesnosti, a na základě upozornění Mukařovského spolupracovníků, zvláště prof. Felixe Vodičky, byly postupně objeveny nové rukopisy závažných teoretických studií a referátů, které podstatně doplňují, upřesňují a rozvíjejí obraz Mukařovského estetiky. Nové rukopisné prameny, přednášky, rukopisy slovníkových hesel a příspěvků do nerealizovaných encyklopedií a sborníků umožnily koncipovat soubor Mukařovského studií z estetiky jako do značné míry rozvinutý a ucelený systém obecné estetiky. Vznikla kniha vnitřně jednotná, skutečná estetika, přinášející soustavný výklad téměř všech závažných otázek strukturalistické teorie umění. Hledisko vnitřního vývoje Mukařovského teoretického konceptu přitom nebylo zanedbáno, bylo však uplatněno uvnitř systematického uspořádání knihy.

Kniha je rozvržena do tří částí: do oddílů věnovaných otázkám obecné estetiky, teorie umění a studiím o moderním umění a umělcích. Jádrem prvního oddílu je rozsáhlejší pojednání Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, vydané knižně jako 4. sv. edice Úvahy a přednášky u Borového roku 1936. (Jeho první dvě kapitoly byly otištěny časopisecky v Sociálních problémech IV, 1935.) Pozdější pojetí této problematiky, a tedy jakousi knižně nerealizovanou paralelu Estetické funkce, normy a hodnoty přináší trojice studií: Místo estetické funkce mezi ostatními (1942), dosud nepublikovaná, Estetická norma (1937), publikovaná pouze francouzsky v aktech IX. filosofického kongresu v Paříži, a studie Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?, publikovaná francouzsky v Paříži roku 1939 a česky v České mysli XXV, 1941. Druhou skupinu tvoří závažné práce o sémantické a semiologické problematice umění, referát Umění jako semiologický fakt, přednesený na VIII. filosofickém kongresu v Praze 1934 a publikovaný pouze francouzsky v aktech kongresu roku 1936, a rukopis Záměrnost a nezáměrnost v umění z roku 1943, dosud nepublikovaný. První oddíl uzavírají souhrnné výklady o strukturalistické teorii umění, zachycující její postupné sblížení s hledisky materialistické dialektiky. Jsou to: přednáška O strukturalismu, přednesená v Paříži roku 1946, dosud nepublikovaná, a studie K pojmosloví československé teorie umění, psaná roku 1947 pro polskou filosofickou revue Myśl współczesna. Výchozí přehled, článek Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře z roku 1940, psaný pro Ottův slovník naučný nové doby a přetištěný v obou vydáních Kapitol z české poetiky, pro nedostatek místa již znovu nepřetiskujeme.

Druhý oddíl uvádí souhrnné heslo Umění, psané pro Ottův slovník naučný nové doby (Dodatky Díl VI, sv. 2, 1943), které zde otiskujeme v širší, rukopisné verzi. Následují

pojednání z teorie básnictví, divadelnictví, filmu, výtvarných umění a architektury, většinou dosud netištěná nebo publikovaná pouze příležitostně, která ve svém celku vytvářejí inspirativní východiska k vybudování srovnávací teorie umění. Nezařadili jsme sem spadající studii Mezi poezií a výtvarnictvím ze Slova a slovesnosti VII, 1941, přetištěnou již ve 2. vyd. Kapitol z české poetiky, sv. I. Následují tři z řady nepublikovaných rukopisných studií o významu osobnosti v umění, svědčící o rostoucí závažnosti, kterou Mukařovský této problematice ve 40. letech přikládal. Závěr druhého oddílu tvoří významná studie o vztahu umění a světového názoru ze Slova a slovesnosti X, 1947.

Třetí oddíl uvádí studie Dialektické rozpory v moderním umění z Listů pro umění a kritiku III, 1935, přetištěná v obojím vydání Kapitol z české poetiky a vydaná také samostatně slovensky 1941 v Bratislavě. Následují dvě studie o Nezvalovi, dvě studie o Vančurovi a soubor studií o moderním výtvarném umění, dokládající Mukařovského těsný vztah k české umělecké avantgardě. Problematice divadla na prahu nového společenského vývoje je věnována studie K umělecké situaci dnešního českého divadla (Otázky divadla a filmu I, 1946). Oddíl uzavírají portréty českých estetiků O. Zicha a F. X. Šaldy, k jejichž vědeckému dědictví se Mukařovský aktivně přihlásil svým teoretickým dílem. V případě Šaldově — stejně jako v případě Vančurově — dáváme přednost studiím dílčím, avšak dosud knižně nepublikovaným; souhrnná pojednání o obou osobnostech přináší 2. vyd. Kapitol z české poetiky.

Do tohoto knižního souboru nezařazujeme z důvodů vymezeného rozsahu některé další Mukařovského příspěvky, které se rovněž v té či oné míře dotýkají otázek estetiky. Srovnej např. polemickou recenzi knihy J. V. Sedláka o P. Bezručovi, Umělcova osobnost v zrcadle díla, Akord IV, 1931, příspěvek F. X. Šalda a teorie literatury ve sborníku F. X. Šaldovi k 22. XII. 1932, Praha 1932, recenzi knihy O. Zicha, Estetika dramatického umění, ČMF XX, 1933, článek Vztah mezi sovětskou a českou literární vědou, Země sovětů IV, 1935, úvahu Prameny poezie, Listy pro umění a kritiku IV, 1936, rozhovor Stav naší dnešní estetiky, Čin IX, 1937, rozhovor Strukturalismus pro každého, Čtete IV, 1942, hesla Krása, Komično a Tendenční umění z Ottova naučného slovníku nové doby, rukopis K metodologii literární vědy z roku 1944 aj. — Časově je soubor vymezen lety 1931—1948, a zahrnuje tedy práce z rozmezí téměř dvaceti let, která jsou lety Mukařovského nejintenzivnějšího zájmu o otázky estetiky a teorie umění. V letech předchozích i pozdějších přenáší Jan Mukařovský svůj zájem do oblasti teorie a historie literatury; práce z těchto oborů byly již většinou knižně publikovány.

Textově vycházíme z posledního časopiseckého nebo knižního otisku; přednášky a studie dosud nepublikované jsou otištěny z rukopisů. Referát Umění jako semiologický fakt přeložil z francouzštiny doc. Jan Patočka, ostatní francouzské texty přeložil autor. Ve studii Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty jsou otištěny na str. 29 dvě rukopisné poznámky, připravené autorem pro nové vydání knihy. Názvy studií Význam estetiky a Úkoly obecné estetiky byly doplněny až pro naše vydání, rukopis obou přednášek byl bez nadpisu. Heslo Umění je tištěno ze širší rukopisné verze. Předmluvě ke knize K. Honzika, Tvorba životního slohu, dal autor název Člověk ve světě funkcí. Chybějící úvodní strany rukopisné studie o folklóru autor pro toto vydání zformuloval znovu a dal stati název Detail jako základní sémantická jednotka v lidovém umění. U studie o Chaplinovi byl podtitul článku změněn v titul.

Textově připravila svazek k vydání Jiřina Zumrová.

Květoslav Chvatík

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Aleš M. 115
 Amicis E. de 83
 Arcimboldo G. 284
 Aristoteles 271
- Bab J. 167
 Baldensperger F. 232
 Bally Ch. 21, 155
 Bartoš F. 92, 211, 216
 Bartoš J. 321
 Bassermann A. 167
 Baudelaire Ch. 262, 307
 Baumgarten A. G. 27
 Behaghel O. 90
 Behne A. 261
 Bezruč P. 31, 59, 129, 142, 145, 146, 147
 Biebl K. 263
 Björnson B. 151
 Bofa G. 176
 Bogatyrev P. G. 26, 37, 38, 39, 120, 164, 169, 170, 206
 Boileau D. N. 98
 Breton A. 42, 259, 263
 Bringmeierová M. 209
 Brunetière F. 28
 Brušák K. 171
 Březina O. 41, 145, 146, 149, 246, 262, 263, 280, 335, 336
 Buffon G. L. 26
 Burian E. F. 164, 165, 166, 169, 171, 323, 326—327
 Burian V. 170
 Busse K. H. 188
 Bühler K. 85, 154, 156
 Byron 79, 269
- Carlyle T. 228
 Cézanne P. 305
 Clair R. 174
 Cocteau J. 38
 Coquelin C. 170
 Corbusier Le 24, 68, 191, 198, 205, 206
 Corneille P. 151
- Courbet G. 31, 50
 Craigh G. E. 165
 Crane W. 36
 Croce B. 60, 92, 233
- Čapek J. 20, 39, 148, 149, 262
 Čapek K. 39, 144, 148, 149, 151, 246, 262, 279, 290
 Čapek J. a K. 18, 147, 170, 180
 Čapek-Chod K. M. 145, 146
 Čapková H. 147
 Čech S. 145, 146, 149, 151, 160, 175, 286
 Čechov A. P. 168
 Čelakovský F. L. 145, 149, 150, 215
 Čermáková-Sluková A. 37
- Defoe D. 83, 205
 Delacroix E. 307
 Delacroix H. 47
 Delluc L. 175, 180
 Deri M. 31
 Dessoir M. 18, 19, 33, 66
 Diderot D. 169
 Dostojevskij F. M. 46, 156
 Drda J. 147
 Duhamel G. 170
 Durdík J. 60, 64
 Durkheim E. 38
 Dvořák A. 115
 Dvořák M. 134
 Dwelshauvers G. 90
 Dyk V. 133
- Ejchenbaum B. 149
 Ejzenštejn S. 22
 Endschmied K. 256
 Engels F. 117
 Engliš K. 30
 Epstein J. 174, 175
 Erben K. J. 149, 210, 213, 214, 215, 216, 220, 221, 231, 257
- Fechner G. T. 27, 83, 84, 85

Fiedler C. 127
 Flaubert G. 39, 289
 Frey D. 245
 Friedl A. 302
 Friedländer M. J. 43
 Furtenbach J. 322

Gallotti J. 206
 Gebauer J. 211, 212
 Gesemann G. 215
 Giorgione 236, 237
 Giotto 134
 Glunz H. H. 89
 Gobineau A. 142
 Goethe J. W. 90, 145, 151, 222, 315
 Gogol N. V. 148
 Golther W. 165
 Greco El 133
 Grillparzer F. 22
 Grund A. 257
 Guyau J. M. 19, 66, 67

Halas F. 147
 Hálek V. 37, 40, 111, 128, 149, 150, 151, 224, 231
 Hanka V. 222
 Hartmann E. von 330
 Hausenstein W. 256
 Havlíček K. 23, 111, 147
 Hegel G. F. W. 169, 202, 308
 Hennequin E. 136, 334
 Herder J. G. 65
 Heussler A. 216
 Heyduk A. 150, 224, 231
 Hilar K. H. 94, 184, 321, 326
 Hlaváček K. 28, 42, 151
 Hněvkovský Š. 230
 Homér 41
 Honzík K. 204—208
 Honzl J. 164, 169, 320, 324, 327
 Hora J. 146
 Hostinský O. 24, 32, 35, 60, 64, 92, 328, 329, 330
 Hussler E. 285
 Hynais V. 115
 Hýsek M. 31

Chapelain J. 28
 Chaplin Ch. 22, 173, 184—187, 259
 Chateaubriand F. R. 24, 58
 Chaucer G. 81, 241
 Chmelenský J. K. 42, 101, 102
 Chopin F. 46

Ibsen H. 168, 242

Jagoditsch R. 19
 Jakobson R. 37, 38, 145, 180, 228, 231, 260
 Janáček L. 326
 Janet P. 90
 Jirásek A. 151, 286
 Jungbauer G. 210, 216, 241
 Jungmann J. 135, 149, 330

Kadeřávek F. 283
 Kalina J. J. 150
 Kalista Z. 131, 133, 135
 Kampr J. 102, 103
 Kandinskij V. 48, 87, 263
 Kant I. 25, 81, 122, 191
 Karásek ze Lvovic J. 66
 Karcevskij S. 155
 Kekulé v. Stradonitz 58
 Kiesler F. 320
 Kohout E. 184
 Kolár J. J. 115, 149, 321
 Kollár J. 149, 230
 Kořínek J. 72
 Kouřil M. 169, 322
 Krejčí F. 328
 Kroha J. 199
 Kubín J. Š. 220, 221
 Kupka F. 263
 Kvapil J. 184, 242
 Kvapilová H. 149, 170, 242, 243, 321

Lalo Ch. 24, 61
 Langbehn J. 36
 Lange K. 46, 104
 Lanson G. 98
 Lautréamont J. D. de 257, 312
 Leonardo da Vinci 90, 189, 237, 238, 243, 300
 Lessing G. E. 114, 145, 172, 194
 Lévy-Brühl L. 38
 Liebermann M. 66
 Lisickij El 320
 Loos A. 23, 203
 Lützel H. 18, 49

Mach J. 135
 Mácha K. H. 17, 34, 37, 41, 42, 43, 52, 101, 102, 103, 106, 110, 119, 134, 137, 144, 145, 146, 148, 149, 151, 158, 227, 228, 230, 231, 238, 246, 250, 257, 308, 334, 335, 336
 Mallarmé S. 28, 38, 41, 159, 256, 259

Manet E. 31
 Mánes J. 250
 Mann T. 265
 Mantegna A. 99
 Marinetti F. T. 256, 259
 Maritain J. 44, 89
 Marx K. 117
 Matějček A. 111, 245
 Maupassant G. de 172, 289
 Meillet A. 331
 Melniková-Papoušková N. 92, 138, 219, 241
 Mencl V. 237
 Michelangelo 81, 92, 237
 Moholy-Nagy L. 261
 Molière 41, 53, 79, 81, 94
 Monet C. 120
 Morris W. 36
 Mozart W. A. 311
 Mrštík A. a V. 286
 Mrštík V. 111, 145
 Muther G. 99
 Müller-Freienfels R. 95, 96, 330
 Myslbek J. V. 115

Needham H. A. 18
 Nejedlý V. 230
 Nejedlý Z. 24, 330
 Němcová B. 45, 129, 145
 Neruda J. 37, 101, 102, 103, 115, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 231, 334, 336
 Nezval V. 148, 149, 150, 228, 260, 262, 263, 269—285
 Nohl H. 90, 99
 Novák A. 42, 43, 108, 144, 148, 212
 Novotný F. 89

Ohnet G. 289
 Olbracht I. 145
 Oliva V. 175, 176
 Ovidius 315

Palacký F. 26, 149, 330
 Paulhan F. 32, 46, 90, 104, 105
 Pečírka J. 134
 Perugino P. 93
 Pešánek Z. 129
 Petersen J. 145
 Piaget J. 72, 159
 Picasso P. 42
 Písek V. J. 150
 Platón 65, 89, 90
 Plicka K. 241

Poe E. A. 90
 Polák M. M. Z. 17, 30, 41, 44, 135, 147, 230, 280
 Polívka J. 220
 Potěbna A. 156
 Pravda F. 108
 Pražák V. 34
 Pražáková K. 169
 Pudovkin V. 22
 Puchmajer A. 250
 Puškin A. S. 151

Racine J. 98, 106, 151
 Raffael 41
 Rembrandt 36
 Ribot T. 90
 Richter J. 36
 Rimbaud J. A. 257
 Rodin A. 20
 Rostand E. 168
 Rotschild L. 26
 Rousseau H. 59, 97, 262
 Rovenský J. 90
 Rožec R. 34
 Rubens P. P. 41, 50
 Rubeš F. J. 147
 Ruskin J. 36, 65
 Rutte M. 94
 Rypka J. 90, 91

Sabina K. 102
 Sandová G. 96, 289
 Saussure F. de 85, 285
 Savonarola 58
 Semper G. 23, 29, 172
 Shakespeare 41, 53, 79, 128, 166, 168
 Schaber W. 265
 Schauer H. G. 33, 34
 Schelling F. W. J. 40
 Schiller F. 90, 167
 Schlegel F. 145
 Schlemmer O. 320
 Schmarsow A. 29
 Schmoranz G. 319, 324
 Schopenhauer A. 61, 246
 Schücking L. 35, 43, 94
 Sládek J. V. 151, 215
 Smetana B. 115, 137, 250
 Smuts J. C. 117, 118
 Sokrates 47, 89
 Sombart W. 33
 Soupault Ph. 315
 Sova A.

Spencer H. 131	Tyňanov J. 50, 142, 175, 182, 230
Springer A. 91	Utitz E. 18, 20, 26
Stanislavskij K. S. 167, 168, 323, 324	Vacek (Kamenický) F. J. 150
Stašek A. 145	Valéry P. 47, 152
Stendhal 94, 152	Vančura V. 159, 260, 286—295
Stiebitz F. 169	Vasari G. 92, 93, 236, 237
Sušil F. 211, 212, 215, 217, 218	Veltruský J. 167
Světlá K. 37, 144	Verlaine P. 228
Svobodová R. 146, 287	Vertov D. 22, 177
Swift J. 151	Vildrac Ch. 170
Šafařík P. J. 149	Vilikovský J. 106
Šalda F. X. 18, 31, 32, 64, 101, 102, 103, 145, 146, 149, 210, 239, 247, 248, 249, 250, 256, 257, 258, 309, 315, 333—336	Vlček J. 34, 250
Šeracký J. 29	Vodák J. 164, 242
Šíma J. 263, 304—308	Vojan E. 165, 184, 319, 321, 324
Šimáček M. A. 151	Vrchlická E. 149
Šklovskij V. 29, 52, 151, 172, 180	Vrchlický J. 134, 146, 147, 149, 160, 233, 284, 286, 335, 336
Šlejhar J. K. 151	Vyskočil A. 90
Šourek K. 106, 209, 210, 303	Waetzold S. 36
Šrámek F. 111, 286	Wagner R. 164, 265
Štyrský J. 263, 282, 283, 309—311, 312, 313, 315—317	Walzel O. 90
Taine H. 121, 238, 244, 333	Weinhandl F. 104
Tarde G. 35	Wilde O. 18, 44, 46, 47
Teige K. 24, 29, 42, 43, 201, 282, 303, 313	Winckelmann J. J. 129
Tille V. 164, 165, 166, 168, 220, 221, 323	Winkler E. 158
Tizian 236, 237	Winter Z. 286
Tolstoj L. N. 36, 151	Wipper K. 300
Toman K. 157	Witasek S. 104, 105
Tomaševskij B. 154, 276	Wohlbehrr T. 48
Tomíček J. S. 101	Zeyer J. 148, 149, 335
Toyen 263, 282, 283, 309—311, 312—314, 315, 317	Zíbrt Č. 48
Trubetzkoy N. S. 19	Zich O. 18, 46, 64, 95, 164, 167, 168, 169, 173, 320, 328—332
Tyl J. K. 133, 231	Zola E. 255, 289
	Zrzavý J. 296—303

FELIX VODIČKA: TVŮRČÍ PROCES V DÍLE MUKAŘOVSKÉHO	7
I. OBECNÁ ESTETIKA	15
ESTETICKÁ FUNKCE, NORMA A HODNOTA JAKO SOCIÁLNÍ FAKTY (1936)	17
VÝZNAM ESTETIKY (1942)	55
ÚKOLY OBECNÉ ESTETIKY (poč. 40. let)	62
MÍSTO ESTETICKÉ FUNKCE MEZI OSTATNÍMI (1942)	65
ESTETICKÁ NORMA (1937)	74
MŮŽE MÍTI ESTETICKÁ HODNOTA V UMĚNÍ PLATNOST VŠEOBECNOU? (1939)	78
UMĚNÍ JAKO SEMIOLOGICKÝ FAKT (1934)	85
ZÁMĚRNOST A NEZÁMĚRNOST V UMĚNÍ (1943)	89
O STRUKTURALISMU (1946)	109
K POJMOSLOVÍ ČESKOSLOVENSKÉ TEORIE UMĚNÍ (1947)	117
II. TEORIE UMĚNÍ	125
UMĚNÍ (1943)	127
BÁSNICKÉ DÍLO JAKO SOUBOR HODNOT (1932)	140
BÁSNÍK (1941);	144
DVĚ STUDIE O BÁSNICKÉM POJMENOVÁNÍ (1938, 1946)	153
JEVIŠTNÍ ŘEČ V AVANTGARDNÍM DIVADLE (1937)	161
K DNEŠNÍMU STAVU TEORIE DIVADLA (1941)	163
K ESTETICE FILMU (1933)	172
ČAS VE FILMU (2. pol. 30. let)	179
POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU (1931)	184
PODSTATA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ (1944)	188
K PROBLÉMU FUNKCÍ V ARCHITEKTUŘE (1937)	196
ČLOVĚK VE SVĚTĚ FUNKCÍ (1946)	204
DETAIL JAKO ZÁKLADNÍ SÉMANTICKÁ JEDNOTKA V LIDOVÉM UMĚNÍ (1942)	209
INDIVIDUUM V UMĚNÍ (1937)	223
INDIVIDUUM A LITERÁRNÍ VÝVOJ (1943—45)	226
OSOBNOST V UMĚNÍ (1944)	236
UMĚNÍ A SVĚTOVÝ NÁZOR (1947)	245
III. STUDIE O UMĚNÍ A UMĚLCÍCH	253
DIALEKTICKÉ ROZPORY V MODERNÍM UMĚNÍ (1935)	255
SITUACE MODERNÍHO UMĚNÍ (1938)	266
DVĚ STUDIE O VÍTĚZSLAVU NEZVALOVI	269
1. Několik poznámek k nové Nezvalově sbírce Shohem a šáteček (1934)	269
2. Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař (1938)	272
DVĚ STUDIE O VLADISLAVU VANČUROVI	286
1. Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury (1934)	286
2. Od básníka k dílu (1941)	291

POEZIE V MALÍŘSKÉM DÍLE JANA ZRZAVÉHO (1941)	296
JOSEF ŠÍMA (1936)	304
K NOETICE A POETICE SURREALISMU V MALÍŘSTVÍ (1938)	309
TOYEN ZA VÁLKY (1946)	312
JINDŘICH ŠTYRSKÝ (1946)	315
K UMĚLECKÉ SITUACI DNEŠNÍHO ČESKÉHO DIVADLA (1945)	318
D ^{na} — D ^{no} VE VÝVOJI ČESKÉHO DIVADLA (1948)	326
OTAKAR ZICH (1934)	328
F. X. ŠALDA (1937)	333
AUTORŮV DOVĚTEK	337
KVĚTOSLAV CHVATÍK: ESTETIKA JANA MUKAŘOVSKÉHO	339
EDIČNÍ POZNÁMKA	364
JMENNÝ REJSTŘÍK	367

ESTETICKÁ KNIHOVNA

SVAZEK TŘETÍ

ŘÍDÍ EDIČNÍ RADA: KVĚTOSLAV CHVATÍK, LUDVÍK SVOBODA, JIŘÍ TAUFER A JIŘINA ZUMROVÁ

JAN MUKAŘOVSKÝ

STUDIE Z ESTETIKY

Výbor z estetických prací Jana Mukařovského z let 1931—1948 uspořádal a závěrečnou studii napsal Květoslav Chvatík. Úvod napsal Felix Vodička. Jmenný rejstřík sestavil Květoslav Chvatík. Obálku, vazbu (s použitím obrazu Pieta Mondriana) a grafickou úpravu navrhl Jiří Balcar.

Vydal Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p., jako svou 2178. publikaci v redakci krásné literatury. Praha 1966. Odpovědná redaktorka Jiřina Zumrová.

Vytisklo Rudé právo, tiskárna ÚV KSČ, Praha. 38,29 autorských archů, 38,80 vydavatelských archů. D-04*60271. Vydání první. — Náklad 3500 výtisků.

09/1 — Cena váz. 37 Kčs/G

01 - 127 - 66