

K INTERPRETACI
uměleckého
literárního díla

1459

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU ČSAV

K INTERPRETACI
uměleckého
literárního díla

LITERÁRNĚVĚDNÉ PRÁCE

Svazek 7

Řídí

ZDENĚK PEŠAT s redakční radou

Redaktorka

MILADA CHLÍBCOVÁ

SYMPOSIUM

Ústavu

pro českou literaturu ČSAV

O METODOLOGICKÝCH
OTÁZKÁCH

Prosinec 1969

Redigoval MILAN JANKOVIČ

K INTERPRETACI uměleckého literárního díla

ÚSTAV PRO ČESKOU LITERATURU ČSAV

PRAHA 1970

V 1459



576014

Předkládáme materiály ze symposia věnovaného (ve dnech 16. a 17. prosince 1969 v Ústavu pro českou literaturu) obecným otázkám interpretace uměleckého literárního díla. Referáty se týkají tří problémových okruhů: otázek vnitřní výstavby díla a přístupu k ní v konkrétních (M.Jankovič, Perspektivy sémantického gesta - Z.Pešat, Výstavba díla a vnější kontext), dále vztahu autora a artefaktu (A.Haman, K otázce individuality v umění - R.Pytlík, Osobnost a dílo) a konečně některých aspektů díla, k nimž získáváme přístup jen s ohledem na aktivitu vnímajícího subjektu (P.Blažiček, Pokus o kritérium estetické hodnoty - M.Pávek, Tělesné perspektivy).

K vlastnímu obsahu referátů snad není třeba nic dodávat či předesílat. Prozrazují různé zaměření svých autorů, ale jsou též dokladem jisté chvíle společného hledání. Zhruba řečeno je pro tuto chvíli příznačné střetnutí dvojího zájmu: zájmu o aktivitu tvaru se zájmem o aktivitu subjektu, ať tvůrce či vnímatele. Cílem je zastihnout dílo ve výkonu, který je nezastupitelný a který je tudíž zdrojem jeho skutečného, nikoli jen povšechného smyslu. Víme ovšem, že k takovému cíli je možno pouze směřovat - ne proto, aby byl jednou dosážen, ale aby nás opětovně kladení otázek zdánlivě již mnohokrát zodpovězených vracelo na cestu k dílu.

VÝSTAVBA DÍLA A PŘÍSTUPY K NĚMU

- M. Jankovič - Perspektivy sémantického gesta
 Z. Pešat - Výstavba díla a vnější kontext

PERSPEKTIVY SÉMANTICKÉHO GESTA

Milan Jankovič

Na první pohled je všechno jednoduché. Sémantické gesto¹ může být pochopeno jako organizující p r i n c i p výstavy díla a jako takové si zachová nepochybnou, i když omezenou platnost. Ve strukturalistickém myšlení Mukařovského se ovšem musela záhy vynořit druhá stránka věci: důraz byl položen na to, že sám sjednocující ráz výstavby je povahy významové, že sémantické gesto lze považovat za sjednocující v ý z n a m o v o u i n t e n c i díla, byť obsahově neurčenou. Vysvětlující dodatek zaznamenává zvláštní okolnost, kterou nemáme ztratit ze zřetele, neměli se sám pojem sémantického gesta stát zbytečným: jde o významovost způsobu utváření, zřejmě odlišnou od povahy výsledných významů výpovědí, jednotlivých významových kontextů i celku díla; jde o významovost smyslutvorného procesu, vystaveného samoučelné pozornosti. V jistém ohledu lze mluvit o opozici významu v ý s l e d n é h o a významu r o z e h r a n é h o . Zhruba řečeno: v rovině výsledných významů sjednocuje dílo i d e a , v rovině rozehraných významů - s é m a n t i c k é g e s t o .

Domnívám se, že tímto rozlišením předjal Mukařovský celou řadu dnes živých, zdaleka ne jen strukturalistických otázek. Soustředění na vnitřní výstavbu díla, na jeho strukturní soudržnost zde znovu, jinak, netradičně otvírá pro-

blematiku "smyslu". Hledá totiž ve "způsobu udělání", přesněji řečeno v určitém rázu významového utváření, na němž záleží víc než na kterékoliv přímo vyslovitelné ideji díla, podstatnou, ač v poslední instanci nutně již netematizovatelnou, protože cele v tvořivé akci spočívající intenci.

Tím se celá problematika rázem zkomplikovala. Sémantické gesto se octlo na průsečíku nejrůznějších přístupů k dílu: jazykového, respektive sémantického, estetického, filosofického. Stalo se pojmem mnohoznačným, připouštějícím různé výklady i aplikace. Mohli bychom dokonce souhlasit s názorem, že se stalo pojmem přetíženým. Domnívám se přesto, že je to pojem užitečný. Uchovávat paměť o jisté problematice, která se nevyčerpala ani dnes, kdy v samotné umělecké tvorbě se dostávají do popředí projevy, které platnost sémantického gesta - alespoň v jistých aspektech - značně omezují, ne-li ruší; zakládají totiž svou akci na protistrukturálních momentech, rozrušujících tendence k tvarovému a významovému sjednocení.² Určitými svými aspekty míří sémantické gesto dál na něco, co zůstává základem umělecké tvorby a co souvisí právě s tou gestickou významovostí způsobu utváření či vůbec způsobu prezentace věci v umění.

Proberme si postupně nejdůležitější aspekty sémantického gesta v pracích Jana Mukařovského. Účelem není jejich úplný popis a utřídění, jak by to vyžadovala pojmoslovná analýza. Jde mi především o vyzdvižení několika základních rozporů v pojmu a pojetí sémantického gesta, které činí tento pojem stejně problematickým jako podněcujícím.

Musíme vzít v úvahu už ty projevy, ve kterých Muka-

řovský o sémantickém gestu ještě přímo nemluví, ale v nichž k němu již zřetelně směřuje. Myslím především na první mučkovskou studii z roku 1928.³ V předmluvě k ní vymezuje Mukařovský - s výslovným poukazem k podnětům ruské formální školy - svou metodu několika základními rozlišujícími pojmy. Připomeňme si je: prvky díla jsou v podstatě esteticky indiferentní, představují m a t e r i á l; proti němu stojí či uplatňuje se způsob, kterým prvky nabývají v díle estetické účinnosti, f o r m a. Její dva aspekty jsou: d e f o r m a c e a o r g a n i z a c e. S deformací souvisí ráz neobvyklosti uměleckého projevu (v porovnání s běžnou řečí sdělovací), první nezbytný předpoklad estetické účinnosti. Ten však sám o sobě nestačí; deformace se uplatňuje i v jiných než estetických projevech. Přistupuje organizace, která dává neobvyklostem v díle systematický ráz. První stupeň ustáleného způsobu deformace představují tvárné p r o s t ě d k y v jednotlivých plánech díla (ve složce jazykové, kompoziční, tematické). Druhý stupeň organizace představují k o r e s p o n d e n c e tvárných prostředků (a jednotlivých složek díla) mezi sebou navzájem. Působením obou stupňů organizace vzniká s t a v b a d í l a.

Základem estetické účinnosti zůstává deformace. Ta vždy znovu rozrušuje automatismus organizace. Obnovu formy lze studovat v postupných proměnách vývojových. Tomu se věnuje historická poetika. Právě na tomto místě se Mukařovský odvolává k podnětům ruské formální školy. Za svůj vlastní úkol považuje pozorovat systematické uplatnění deformace ve stavbě díla. Z této vyhraněné metodologické

orientace vyrůstá koncepce sémantického gesta. O deset let později je charakterizováno jako "jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek". Systémizace složek je tedy první z celého vě-
jíře aspektů tohoto pojmu.

Strohá koncepce jednotícího principu systematicky se uplatňujícího je už v první máchovské studii, v konkrétní analýze materiálu (zásadně ovšem nazíraného z hledisek uvedených v metodologické předmluvě) kontrolována jistými opravnými zřeteli. První z nich spočívá vlastně v důsledném domyšlení principu deformace či dezautomatizace. Mukařovský si uvědomuje, že organizace se může automatizovat nejen v řadě děl, ale i ve výstavbě díla jediného, jakmile se materiál plně poddává formujícím schématům. Jednotící systemizace složek, nezbytná k tomu, aby ve stavbě díla byl počítován jistý řád, má tedy též svůj půl ustrnutí, v němž estetická účinnost díla zaniká. Mukařovský proto bere v úvahu (nejdůležitější v rozboru zvukových osnov Máchova verše) výjimky a nepravidelnosti, které rozrušují stereotyp působícího principu. Vůbec v této studii Mukařovský přihlíží k různorodosti a mnohotvárnosti materiálu. Důraz je samozřejmě položen na jednotící ráz organizace. Analýza shledává souvislosti a obdoby, analogie jistého stavebního principu ve struktuře různých složek díla, a tak směřuje k postižení základního strukturního principu celé básně. Přitom se však krok za krokem dostáváme do styku s heterogeností materiálu. Průchod jednotlivými větvemi nepřináší jen opakování téhož

formálního schématu, ale poskytuje bohatě se rozrůznující obraz formující tendence v dotyku se svébytností materiálu. V tomto postupu, zejména v orientaci na momenty porušující monarchickou vládu principu, jako by prokmitávalo pozdější poznání, vyjádřené ve studii Záměrnost a nezáměrnost v umění (1943)⁴, že totiž odpory kladené nezáměrným materiálem (povahou díla jako věci) průběhu záměrného sjednocování v umělecký znak - zde již viděný především ze strany vnímatele - mohou teprve dát plný prožitek z utváření uměleckého znaku⁵, na němž záleží víc než na ustálení tohoto znaku samotného, pokud totiž má umění zůstat či stávat se "záležitostí životního dosahu".⁶

Vraťme se však k první máchovské studii Mukařovského. Krystalizuje v ní ještě jeden důležitý poznatek: že stačí, aby schéma, podle kterého se organizace děje, bylo v materiálu jen naznačeno.⁷ Je to poznatek ubírající se opět směrem, který jsme sledovali. Proti perfektnosti systému je postaven pouhý náznak, proti schematickému principu - princip v akci. Tyto implikace, jak se domnívám, nám umožňují pochopit, proč šlo Mukařovskému právě o "gesto", umožňují jistou interpretaci tohoto označení: gesto je naznačující pohyb. Gestické je však "sémantické gesto" - jak uvidíme - ještě v jiném ohledu.

Druhý opravný moment souvisí - už v této rané strukturalistické studii - s postřehem, že jednotící organizace tvárová má svou významovou stránku, patrnou nikoli snad jen ve významové výstavbě v užším slova smyslu (tj. v sémantice slov a jejich spojení), ale zjisti-
telnou v korespondencích všech složek. Mukařovského pátrá -

ní po vnitřních souvislostech objevuje a prokazuje rovnoběžnost nejen syntaktického, ale zároveň významového členění, které se odnáší ke společnému základu, vyvěrá ze společného zdroje, totiž z tvůrčí vůle básníkovy - jak to označuje sám Mukařovský.⁸ Zjevuje v obdobách strukturních touž v n i t ě n ě i n t e n c i, kterou, zřejmě pomocně, pro názornost představuje Mukařovský v této máchovské studii ve výslovné obsahovosti jednoho z klíčových reflexivních motivů Máje : hrůzy vězně z nekonečnosti. Jestliže k tomuto explicitnímu a určitému obsahu přiřazuje Mukařovský (v závěru kapitoly pojednávající o souvislostech zvukosledu s jinými složkami básně) paralely implicitní a neurčité obsahovosti významového členění, které zjišťuje ve stavbě syntagmat, vět, ve výstavbě dějových i reflexivních motivů, ale i v gramatických paralelismech, v organizaci verše a posléze ve zvukosledu samém - potom zajisté nejde o to, že by způsobu organizace materiálu chtěl přisoudit služebné postavení vůči tématu a onu významovost neurčitou (způsobu členění či formování) že by chtěl jednoznačně přiřadit k určitému, dokonce snad dílčímu významu (motivů).⁹ Dálek spíše jde o to - a následující vývoj takové pojetí potvrdil - , že si Mukařovský, zprvu bez ujasněných metodologických důsledků, prostě ve styku s materiálem uvědomuje aktivní, smyslutvorný ráz rozehrané umělecké formy. A to je rozhodující moment, který, ač je v první máchovské studii obsažen spíše jen potenciálně, povede Mukařovského myšlení dál. Vedle problematiky obnovy formy v historických proměnách a vedle otázek strukturní soudržnosti vnitřní výstavby objevuje se na obzoru další podstatný moment umělecké formy, její estetické účinnosti :

s m y s l u t v o r n á a k t i v i t a t v a r u. Ta je zřejmě něčím jiným než jen službou složek nesoucích smysl; je dějištěm, v němž vlastní obsah umění přichází přímo, gesticky, skrze formování samo a v něm ke slovu.

Pokusil jsem se vyznačit vymežující body celé problematiky sémantického gesta v explikaci první velké Mukařovského studie, v níž se s tímto pojmem samým ještě nesetkáváme. Doufám, že jsem tak učinil bez znásilnění vykládaného textu, jen s ohledem na horizont, který jednotlivým metodologickým náznakům v této studii obsaženým dává určitější smysl; je to horizont dalšího vývoje Mukařovského, jeho estetických názorů vůbec.

O deset let mladší Genetika smyslu v Máchově poezii, v níž je poprvé sémantické gesto (zde se zatím mluví jen o "gestu") charakterizováno jako jistý pojem, nástroj analýzy či přístupu k uměleckému dílu, postavila zcela do popředí významovost tvarové gestace a upozornila též na zvláštní povahu této významovosti. Proti tomu jsou ostatní zde připomenuté aspekty (které se ovšem z metodologie ani z praktické analýzy Mukařovského nevytrácejí) druhotné. Jde zejména o aspekt "systemizace složek" již dříve připomenutý, dále o aspekt dynamického pojetí jednoty díla, který umožňuje, aby sjednocující intence tvárná (a zároveň specificky významová) mohla být zastižena v kterémkoliv okamžiku utváření díla, třeba i v jeho úryvku, v torze. Ve středu pozornosti je teď sama významová povaha sémantického gesta. A to do té míry, že se nejprve za její charakteristikou původní aspekt tvarový zdánlivě ztrácí. Podle Mukařovského jde při rozboru díla o svedení všech složek "na společného jméno-

vatele, jímž je význam". Teprve z vysvětlujícího dodatku se dovidáme, že je zde míněn zvláštní význam "významu". Praví se: "Nejde o zkoumání obsahu, jak by mohl termín význam naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filosofického dosahu básnického díla Máchova," nýbrž jde o "rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tom smyslu - chceme-li - formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu." 10

Vystoupil protiklad oné implicitní významovosti, spjaté přímo se způsobem utváření - a významů výsledných. Jde o gesto obsahově nespecifikované, a přece, jak je z teoretické formulace i z praktické analýzy jasné, významovost díla zakládající. Abychom to mohli správně pochopit, musíme se odvolat k Mukařovského estetickým názorům. V nich už před Genetikou smyslu uzrává představa, podle níž je umělecké dílo schopno o r i e n t o v a t č l o v ě k a v e s v ě t ě, tedy mít pro něho podstatný smysl už v tom, že objevuje člověku vždy znovu a jinak skutečnost - především z á s a - h e m d o m o ž n o s t í v ý r a z o v ý c h, do způsobu prezentace věcí a možností pohledu na ně v jejich bezúčelovém, neslužebném zjevování. Už v této rovině (estetického vztahování k světu, tj. v upoutání samoučelné pozornosti na věc samu či na znak sám, na jeho utváření) může umění účinně zasahovat náš svět hodnot i náš celkový obraz světa, který je konec konců povahy významové. Mukařovský si mohl dovolit tvrdit například, že "umělecké dílo na rozdíl od jiných druhů znaků ... klade především důraz nikoli na výsled-

ný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká" 11 (rozumí se v tvorbě díla i při jeho vnímání), protože právě v tomto přenesení těžiště z výsledku na proces utváření nacházel příležitost umění navozovat c e l k o v ý p o s t o j člověka ke skutečnosti; postoj specifický v tom, že je navozován p ř í m o, způsobem utváření, ve významovosti "rozehrané" (možno snad říci) v a k t u t v o r b y. Je to postoj, který lze těžko převést na nějaký výsledný, z této akce již vydělený význam. (Proto též uvažuje Mukařovský o "nepřeložitelnosti" toho, oč v básni, v uměleckém díle skutečně jde.) 12 Tím se nevylučují možnosti překladu, a tedy interpretace vůbec, poukazuje se pouze na meze těchto možností. Adekvátní překlad by měl nahradit svými ekvivalenty nejen globální významy výsledné, als i významovost rozehranou, v níž si dobývá estetická tvorba své možnosti jmenování i otvírání světa.)

Názory, jichž jsem se dotkl (které jsou koncipovány například už ve spise Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty z roku 1936, v rozvinuté podobě pak třeba ve stati O strukturalismu z roku 1946 i jinde 13), nejsou neznámé. Připomínám je, abychom neztratili ze zřetele základní problematiku, k níž míří i sémantické gesto. Nejde při něm prostě jen o to, že tvarové zvláštnosti mají významový dosah, ač i takové zjištění má svou důležitost. Za důležitější považují objev či zdůraznění i n i c i a č n í p o v a h y složek nesoucích význam, p r o c e s u u t v á ř e n í a vyvstávání smyslu. Domnívám se, že zde byla - ovšemže na ose předchozí tradice, jejíž počátek bych viděl u Kants - podstatně specifikována estetická struktura vůbec, její progresivní

možnosti v umělecké tvorbě pak zvláště. A domnívám se, že koncepce sémantického gesta k této obecné problematice vydatně přispěla. Vyhnula se úžinám izolovaného a statického zkoumání estetických "poměrů" (formy ve smyslu herbartovském), od něhož stěží vede nějaká cesta ke konkrétní působnosti díla. Vztáhla fakt tvarového citění radikálně k pohybu významovému a hodnotovému. Připomněla především, že i n t e n - c e s m ě ř u j í c í k h o d n o t á m nalézá v umění svou řeč přímo v e v ý r a z o v ý c h f o r m á c h a v jejich přetváření.

Vztah tvaru k hodnotám (a k proměnlivým hodnotovému citění, které by byly ve shodě s historickým sebeuvědomováním člověka) je sám povahy významové, ač, jak jsme naznačili, jde zde teprve o iniciaci významu. Zdá se, že pouze v ní, v tvorbě znaku, která obrací opětovně pozornost ke své nesamozřejmosti, je sdělitelný onen podivuhodný prožitek světa, který nám - vždy znovu a jinak - nabízí umění: prožitek "počátku" a "uchopení"; obojí je ovšem možné právě jen na půdě lidského, svou originalitu obnovujícího hodnotového pocítování. Jeho pozorování v díle nezabraňuje klást si otázku, jak tato významotvorná iniciace zasahuje celé soubory nespécifických významů dílem nesených nebo k němu přiřazovaných; spíše k takové otázce vybízí. Na druhé straně však učinila koncepce sémantického gesta, ukazující k řečené problematice iniciativy tvaru, nutný krok k odlišení té významovosti zvláště - "gestické" též v tom slova smyslu: v ý m l u v n é , a č v l a s t n ě j e š t ě n ě m é. (Bylo by lépe říci: ač vlastně ještě tělesné. Zdá se, že jen takovou gestací lze zprostředkovávat ty akty vědomí, které se rodí z původní zku-

šenosti a teprve se stávají řečí - jak o tom píše M. Merleau-Ponty v knize Signes, 1960, zvláště ve stati Le langage indirect et les voix du silence.)

Budeme muset hledat další cesty, abychom dovedli zastihnout smyslutvorné impulsy, ty intence k hodnotám, v projevech ještě elementárnějších, než jakou je jednota tvarového sjednocení představená Mukařovského pojmem sémantického gesta. Abychom dovedli pozorovat celé dějiště rozehraného smyslu, té skutečně tvorby smyslu, které se člověk odvažuje bez záruky smyslu své tvorby; dějiště smyslu (i tvaru!) vystávajícího z prvotního rozlišení v materiálu naspohled nezáměrném.

Předjal jsem teď poněkud a pokusil se též svým způsobem domyslet problematiku sémantického gesta, jak se postupně rozvířala v následujících pracích Jana Mukařovského. Jde především o stati: Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař" (z roku 1938), Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka (z roku 1939), O jazyce básnickém (z roku 1940)¹⁴ a konečně již jmenovaná stať Záměrnost a nezáměrnost v umění (z roku 1943). Mohli bychom ovšem zaznamenat další práce spjaté s koncepcí sémantického gesta, ve kterých se tento pojem přímo neobjevuje; tak třeba Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury (Konec starých časů) už z roku 1934,¹⁵ stati založené rovněž na sledování základní sémantické tendence, sledované již v iniciativě tvaru. Kromě problematiky mnohou vyzdvížené uplatňuje se ovšem v uvedených pracích celá řada aspektů dalších, které problematiku sémantického gesta komplikují. Pokusím se zaznamenat nejdůležitější z nich.

Tak hned v poslední jmenované práci, v poznámkách o Vančurově románu *Konec starých časů*, se ukazuje jisté nebezpečí, že tvarová iniciativa, zastížená v díle, bude příliš přímočaře vztažena ke své sociální determinaci; kromě toho hrozí příliš všeobecné výsledné jmenování té významovosti, která je ve svém rozehrání postřehnuta zcela konkrétně. Je jisté možné se ptát po sociální motivaci Vančurova sklonu "k významovým přelomům a proměnlivému hodnocení",¹⁶ ale zdá se mi, že v takto položené otázce se už scházejí dvě všeobecniny, velmi vzdálené původní akci. Sociologická interpretace může dozajista navazovat tam, kde přestala speciální, imanentní analýza strukturní; ale mezi tím obojím je zřejmě ještě propast. Přílišný spěch k podobným zvnějšňujícím (sociologickým, noetickým, ideologickým) závěrům není na místě.¹⁷ Dílo je akt tvorby riskující ve své samostatnosti všechnu svou platnost; a teprve potom a odtud je - či může být - zásahem do našeho světa v nejrůznějších dimenzích. Energie díla živelně prostupuje (a je zároveň v našich interpretacích vědomě integrována) do vnějších okruhů kultury a společenského života. Dílo bez životní naléhavosti bylo by dílem beze smyslu. Avšak právě "mysl", jak jsem se pokusil ukázat, je též výkonem díla, není jen přiznáním platnosti dílu zvenčí. V těch vnějších okruzích (výsledného smyslu díla proměnlivě aktualizovaného) jsme významotvorní především my sami. V tomto vnějším okruhu (původní intence k hodnotám vyjadřované či rozžívající se ve výrazovosti forem) je významotvorné především dílo. Vnější přístupy k němu mají vždy tendenci tuto vlastní - byť nutně jen potenciální a na

náš významňující akt čekající - významovost přehlédnout. Na druhé straně je ovšem třeba říci: interní vyšetření díla, pokud chce být důsledné, nekončí zjištěním metodického principu výstavby. Zakládá na jeho pozorování hlubší, smyslu se dohadující reflexi. Vyděluje u c h o p i t e l n ý smysl díla vždy znovu z i n t i m n í h o n a p ě t í onoho "co" a "jak". Jen tak je právo vlastního života díla, neboť to, co dílo pro nás může znamenat, ukazuje se spíše n a c e s t ě než na jejím konci.

Aktivní stránku utváření uměleckého znaku z hlediska sociální reality vyzdvihla stať o Nezvalově Absolutním hrobaři. V úvodu k ní, kde je též znovu charakterizováno sémantické gesto, se přímo mluví o možnosti, ba poslání umělecké tvorby orientovat svým způsobem člověka ve skutečnosti, totiž "uhadovat citlivým hmatem blízkosti se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot."¹⁸ Zde se nepochybně mluví o onom hodnotovém počítování tvarových možností (vyplývá to ostatně z následující analýzy Nezvalovy surrealistické poezie) Ani zde se však Mukařovský, jak se domnívám, zcela nevyhnul deterministické formulaci. Mluví o "přizpůsobivosti básnické metody k proměně skutečnosti" přece jen tak, že do jisté míry stírá iniciační a riskující ráz básnického činu (který sám na jiném místě vyzvedá), činu spoluvytvářejícího i předznamenávajícího lidskou skutečnost podílem své tvárné - a v tom bezprostředně hodnotové či hodnototvorné - intence.

Ještě jeden problém sémantického gesta se zde vynořil. Již v Genetice smyslu měl Mukařovský na mysli sémantické ge-

sto celé řady děl, básnickovy tvorby jako celku, nikoli jen jediného díla. Podobně v rozboru Nezvalovy poezie se zaměřuje na sémantickou techniku, básnickou metodu celého úseku tvorby a výslovně dodává, že tento postup dost dobře neumožňuje klást si otázku hodnoty určitého díla. Takový pracovní postup je nepochybně možný; rozhodující aspekt sémantického gesta v něm však, po mém soudu, nemůže přijít plně ke slovu. Hrozí zvnějšnění zjišťovaných výsledků, technicizace, vyprázdnění původně intencionálního "gesta".) Navíc je třeba zastavit se nad formulací, z níž vyplývá, že bychom při zkoumání jediného díla případně mohli uvažovat o "dokonalosti naplnění" zvolené básnické metody.¹⁹ Co zde máme tou dokonalostí rozumět? Myslím, že v otázce hodnoty končí všechna mechanická kritéria a zůstává kritérium jediné: p l a t n o s t p r o č l o v ě k a . To se vztahuje i na výkon t v a r o v é i n i c i a c e²⁰ - a jen v tomto směru (nikoli tedy ve směru perfektní realizace systému) jsem schopen si představit "dokonalost naplnění" určité básnické metody. Mukařovský ostatně nechává svou úvahu na toto téma otevřenou.

Sémantická technika, metoda, styl autora jsou ovšem kategorie, které se sémantickým gestem souvisejí jako jeho sedimenty; přesněji řečeno jsou to sedimenty našeho pozorování té aktivity díla, kterou nejprve bezprostředně prožíváme a kterou potom reflektujeme a snažíme se postihnout pod pojmem "sémantického gesta". Považuji za nejplodnější ty Mukařovského rozboru, v nichž je přes sémantickou techniku díla vidět na jeho tvárnou a smyslutvornou akci. Tak jsou například postiženy některé podstatné momenty v tvorbě

Karla Čapka.²¹ Vrcholy těch analýz vidím tam, kde je jasné, že to, oč jde, na čem záleží a co nás z tvorby původně oslovuje (dokonce opakovaně, při návratech k témuž dílu), není bez dané sémantické techniky myslitelné, rodí se doslova z ní. Zatímco na druhé straně je jasné, že sama sémantická technika může být pouhou manipulací - a pouhou manipulací může být i její analýza. Pro takové rozlišení nám pozorování techniky, stylu, metody celé řady děl v rovině již zveřejněných znaků - žádnou půdu nedává. Orientace na jednotlivé dílo není ovšem sama zárukou, že tuto hrozící vnějškovost výzkumu básnické techniky překonáme. (Přece se však zdá, že hodnotový aspekt se při analýze jediného díla, jeho sémantického gesta vnucuje naléhavěji. Byť i na druhé straně je pravdou, že vztažený bod tvůrčí aktivity zpravidla přesahuje jedno jediné dílo, profiluje celé úseky básnickovy tvorby, ba může být jejím nikdy nedosaženým horizontem. Toho se konec konců dohadujeme při analýze díla jediného i v rozboru autorovy tvorby jako celku.)

V sémantickém gestu, jak lze z Čapkovských studií dobře odvodit, nejde ani o pouhou individualitu stylu. Mukařovský rozbírá také individuální styl Masarykův, filosofický a publicistický. Jeho charakteristické zvláštnosti se však nepředstavují jako š t ě p n é j á d r o s m y s l u , zůstávají pouhými p r o s t ě d k y , vlastní (obsahové) sdělení nanejvýš osobitě zabarvujícími. Charakteristické tvárné zvláštnosti Čapkovy projevu nelze naproti tomu beze zbytku vztáhnout k žádnému určitému obsahu, ani k dosti již specifickým, ale přece jen stále lokálním významům či významovým komplexům, jako je třeba pocit trapnosti v raných

povídkách Čapkových nebo atmosféra záračnosti a noetické ne-
jistoty v jeho povídkách pozdějších. Za tím vším jsou ještě
nesnadněji jmenovatelné, o to však určitěji působící smyslu-
tvorné komponenty. Je nějaká zdrojová sémantická gestace dí-
la, z níž lze odvozovat mnohé významy, která však také všech-
ny tyto významy poznamenává, nasycuje přítomností p ů v o -
d u .²² V každém jiném než uměleckém projevu může tento
vztah hrát nanejvýš úlohu individuálního "zabarvení". V pro-
jevu uměleckém se však stává rozhodujícím obsahem; ten máme
na mysli, mluvíme-li o sémantickém gestu. Tím se zároveň
z určité strany objasňuje jeho nutná obsahová neurčitost či
spíše neredukovatelnost na běžné významy.

Zdá se, že problematikým zůstává vždy převod konkré-
tního pozorování tvarové a v tom i smyslutvorné aktivity díla
(jak je Mukařovský prokázal v rozboru zvukové i kompoziční
výstavby Čapkových próz) v zevšeobecnující výslednou chara-
kteristiku. V ní bývá pojmenování významotvorného principu
určitého díla (nebo autora) často dost abstraktní. Musíme
si prostě uvědomit meze tohoto badatelského přístupu. Prav-
děpodobně nebude postačující všude tam, kde půjde o víceméně
jednoznačnou, k výsledným významům orientovanou charaktri-
stiku noetického či ideového postoje, ale též individuality
autora nebo totožnosti díla - pokud ovšem nebudeme tuto in-
dividualitu hledat v tom nejméně jednoznačně uchopitelném,
totiž v oblasti významů rozehraných tvořivou akcí. Tento roz-
por lze vycítit ze závěru Čapkovských studií, v němž je pří-
značně odsunut důslednější rozbor Čapkovského světového názoru
a konstatován vlastní zorný úhel Mukařovského přístupu k umě-
leckému dílu: "Ú k o l b á s n i c t v í n e n í u v á d ě t

v e š k e r e n s t v o v s y s t é m , a l e o d h a -
l o v a t ě l o v ě k u v ě d y n o v ě s k u t e ě -
n o s t ."²³ Z tohoto hlediska si uchovává zásadní důleži-
tost badatelské orientace na "významotvorný proces, kterým
dílo vzniklo a jejíž četba v čtenáři znovu navozuje."²⁴ Dílo
umělecké je zřejmě živé potud, pokud má sílu vracet nás -
vždy znovu - do tohoto utvářeného (a utvářejícího) napětí,
stavět do něho náš svět tak, jako filosofická koncepce sta-
ví a vtahuje náš svět do své otázky. Noetický dosah umělec-
kého způsobu otvírání světa, o němž se Mukařovský v závěru
Čapkovských studií zmiňuje, je v každém případě již aspekt
nařbudovaný.

Ve studii O jazyce básnickém se o sémantickém gestu
pojednává v kapitole věnované významové dynamice kontextu.
Je vysloven předpoklad, který opakuje s svým způsobem ovšem
i rozvíjí původní tezi o systemizaci složek, totiž pracovní
předpoklad, že postupně známých z analýzy významové výstavby
větné lze použít i v rozboru vyšších významových jednotek,
než je věta, například kompozice. To je pokyn k propracová-
ní rozlišujících kritérií, na jejichž pozadí může být pozoro-
vána významová dynamika ne už jen jako j a z y k o v ý ,
ale též e s t e t i c k ý jev, totiž jako samostatně plat-
ná aktivita utváření - a to ve všech složkách a rovinách dí-
la. Vrací se formulace sémantického gesta jako určující,
ale kvalitativně (obsahově) neurčené významové intence. Je
výslovně naznačeno přesahování této intence z okruhu vlast-
ní (tvárné) aktivity do okruhů externích; významová povaha
"sémantického gesta" umožňuje určování jeho souvislosti
s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi

kultury. Zároveň je však v této studii důrazně připomenuta i m a n e n t n í i n i c i a t i v a v ý z n a m u vůbec. Význam nejví se zde Mukařovskému jen iluzivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie. Podobně - dodejme - může být významovost díla otevřena vůči i n i c i a t i v ě t v a r u , počínající před každým ustáleným významem. "Právě pro svou estetickou samoučelnost," praví se v téže studii, "je básnický jazyk nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti, aby neustále nově odhaloval vnitřní složení jazykového znaku a ukazoval nové možnosti jeho užití." ²⁵

Konečně stojíme před studií Záměrnost a nezáměrnost v umění. ²⁶ Její problematiku není zde možno probrat ani náznakem. Je ve svých podnětech, na první pohled rozporných či ne zcela jasných, docela novou kapitolou, již by bylo třeba věnovat samostatnou pozornost. Jak už bylo připomenuto, ²⁷ předjela tato studie, byť v podobě nedořešené, celou řadu teoretických momentů, před které postavil uměnovědu vývoj současného umění. Především postavila do ostrého světla rozpor mezi povahou díla jako znaku a díla jako věci. Dále pak otřásla do té doby dost samozřejmou jistotou o tom, jak vůbec můžeme umělecké dílo v jeho tvárné aktivitě zastihnout. Je-li záměrnost, kterou se k nám dílo obrací jakožto znak, něčím proměnným, závislým na přístupu vnímatele (který přistupuje k dílu s předpokladem, že jde o projev jednotného smyslu), potom ovšem je proměnná nejen idea, ale i sémantické gesto, mění se nejen výsledné významy, ale i způsob prožívání tvarové gestace díla, její hodnotové aspekty (vzhledem k vnějším kontextům estetického očekávání, norem apod.; přitom nové

konkretizace mohou odhalovat další skryté potence díla): Pro nás je důležité, že i tvarová gestace sama může či má vystupovat, vyvstávat v díle z něčeho původnějšího, ne-tvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o "tvaru". Posun toho napětí, o němž v díle jde, v němž máme být osloveni aktem tvorby smyslu, posun před hotový, průhledný, evidentní tvar (obdobně jsme v díle stavění před hotový, průhledný, evidentní význam!), je, domnívám se, rozhodujícím krokem na cestě od někdejší formalistické představy, podle níž estetickou účinnost dílu zajišťovala již sama systematicky uplatňovaná deformace, k pojetí díla jako iniciačního výkonu, samoučelného rozehrání smyslu v maximálním napětí k tomu, co jej nepředpokládá. Je to posun k plnějšímu pojetí tvorby - ač jménem toho posunu je, paradoxně, n e z á m ě r n o s t , síla vzdorující apriorní dohodě pravidlům té hry na smysl, síla vracející této hře životní neléhavost a nepředvídatelnou možnost výhry. Tím směrem se posunula i koncepce sémantického gesta. Nebo snad v tomto okamžiku jeho platnost končí? Snažil jsem se, jak to bylo v mezích zvoleného způsobu sledování dané problematiky možné, ukázat, že některými svými podněty sémantické gesto svou klasickou strukturalistickou základnu přerůstá; může tedy přežít i její soudobé otřesy. Přestane být možná zajímavé (i když si v tom nepochybně uchová svou platnost) jako metodický princip výstavby a počne nás zajímat svým ukazováním do větší hloubky, do napětí, o které pořád jde: zpátky k věcem před koncepty (jak to vyjádřil M. Merleau-Ponty), do p r o c e s ů , v n i c h ž s e p r o n á s v š e m u s í z r o d i t z n o v u ,

i věci, i tvary, i jejich lidský smysl. Sdělovat o tom - takové je paradoxní poslání uměleckého znaku. Myslím si, že sémantické gesto - s naše interpretace s ním - mohou dít mířit do ohniska řečeného napětí, jestliže si uvědomíme, že jde vždy spíše, prvotněji o u t v á ř e n í takového znaku než o s n a k o v o s t jeho utváření.

- 1 Navazují zde na svou starší studii K pojetí sémantického gesta, Česká literatura 1965, č.4.
- 2 Jiz O.Sus, O struktuře, Česká literatura 1968, č.6.
- 3 Máchův Máj, estetické studie, v knize J.Mukařovského Kapitoly z české poetiky III, 1948.
- 4 J.Mukařovský, Studie z estetiky, 1966, str.105.
- 5 O samostatně platném prožitku utváření či ztvárnění (Gestaltung) se uvažuje v estetice i mimo strukturalismus nebo formalismus, například v díle E.Utitzte Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II, 1920, s.154. Tradici je též problematika "jednoty v rozmanitosti", o níž zajímavě pojednává například Th.Lipps v Grundlegung der Ästhetik I, 1923); našeho problému se přímo týká strana 65 cit.díla.
- 6 Záměrnost a nezáměrnost v umění, Studie z estetiky, 1966, strana 105.
- 7 Kapitoly z české poetiky (dále jenom Kapitoly) III, 1948, strana 98.
- 8 Kapitoly III, strana 151.
- 9 První i druhá část Mukařovského máchovské studie končí "důkazem, že motivická ('obeshová') složka básnického

- díla není nad ostatními složkami básně, nýbrž vedle nich, jsouc s nimi rovnoběžná", přičemž určitý ráz výstavby všech složek je p ř í m ý m projevem "tvůrčí vůle básnickovy" (Kapitoly III, strana 109, 150, 151).
- 10 Genetika smyslu v Máchově poezii, Kapitoly III, strana 239. O "gestu" se zde mluví již v tom smyslu, v jakém je později (ve studii O jazyce básnickém) charakterizováno výslovně "sémantické gesto" : jde o organizující, třebaže kvalitativně neurčenou významovou intenci.Srov. Kapitoly I, str.120. (Všude odkazují k vydání z roku 1948.)
 - 11 O strukturalismu, Studie z estetiky, 1966, str.111.
 - 12 Genetika smyslu v Máchově poezii, Kapitoly III, str.267.
 - 13 Studie z estetiky, 1966, část Obecná estetika.
 - 14 Studie o Nezvalovi a Čapkovi viz Kapitoly II; O jazyce básnickém viz Kapitoly I.
 - 15 Studie z estetiky, 1966, str. 286 n.
 - 16 Tamtéž, str. 290.
 - 17 O tom pojednávám podrobněji v uvedeném článku K pojetí sémantického gesta.
 - 18 Kapitoly II, str.269. Úvodní odstavec Mukařovského rozboru Nezvalova Absolutního hrobaře pojednává opět o problematice sémantického gesta; "metodický princip" významové výstavby či "základní významotvorný princip" klade se přímo do souvislosti s tím, jak se "umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti".
 - 19 Kapitoly II, str. 269.
 - 20 Této problematice jsem se věnoval ve studii Ohlédnutí ke Kantovi, Orientace 1969, č.1.

- 21 Trojice studií o K. Čapkově, Kapitoly II.
- 22 Nejde ani tak o "původce" jako o zpřítomnělý (znakově zprostředkovaný) okamžik tvorby jakožto "původ". K němu jsme navraceni (a na něm máme vzít podíl) v prožitku té "nadbytkové" sémantické energie díla, neredukovatelné na žádný určitý význam.
- 23 Kapitoly II, str. 400.
- 24 Sémantické gesto je znovu charakterizováno v úvodu ke studii Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka, Kapitoly II, str. 374.
- 25 Kapitoly II, str. 82. V téže studii (na str. 84) je poznámka o "významu" hudební melodie jakožto "intenci bez určité kvality", která nám opět jistým způsobem objasňuje obsahovou neurčitost sémantického gestu.
- 26 Sémantické gesto je zde specifikováno zvláště ve vztahu k "ideji" díla na str. 99 - 100 Studii z estetiky, 1966.
- 27 O. Sus v uvedené stati o struktuře.

V Ý S T A V B A D Í L A A V N Ě J Š Í K O N T E X T

Zdeněk Pešat

V posledních desetiletích stále výrazněji vystupuje do popředí při studiu struktury uměleckého díla a jeho konkretizací úloha vnějšího kontextu. Rozumím jim v duchu Vodičkovy formulace v práci Problematika ohlasu Nerudova díla "soubor souvislostí umožňujících esteticky vnímat a hodnotit dané dílo".¹ Jak známo, pojem konkretizace má původ ve fenomenologii, razil ho první Roman Ingarden v práci Das literarische Kunstwerk z roku 1931 a pak v dalších pracích, mj. v knize O poznawaniu dzieła literackiego z roku 1937 a v dvoudílném souboru Studia z estetyki (1966). Ingarden přísně rozlišuje samo literární dílo a jeho konkretizace. Literární dílo chápe jako neměnné a schematické, ale zároveň právě pro tuto schematicnost schopné vytvářet předpoklady pro proměny svých konkretizací. Jeví se mu z tohoto hlediska jako "rezervoár určitých energií a jako zdroj možného působení na čtenáře, vedoucí ... k vytvoření takových nebo jiných konkretizací daného díla".² Neboť ve svých schematických částech má literární dílo takzvaná místa nedokreslenosti nebo nedourčenosti, tj. místa, o nichž "na základě textu není známo, jaký daný předmět je"³, která vytvářejí - různě doplňována při čtenářském obcování s dílem - jeho různorodé konkretizace. Přitom, i když Ingarden v knize O pozná-

vání literárního díla a zejména v jeho Dodatku konstatuje, že čtenář je rovněž podmíněn mnoha proměnlivými činiteli, například literární atmosférou doby, a tedy na konkretizaci díla v určité epoše má vliv i tato atmosféra, i když v práci Das literarische Kunstwerk (poslední autorizované vydání v polštině O dzieła literackim je z roku 1960) uvádí celou kapitolu věnovanou životu literárního díla, v níž uvazuje o dobové podmíněnosti konkretizace, přitom všem hlavní příčinu rozličných konkretizací autor spatřuje v kvalitě četby, v individuální schopnosti čtoucího, v míře, v jaké je čtenář s to adekvátně si doplnit nedokreslená, nedourčená schematická místa díla.

Čtenářská dispozice jistě ovlivňuje podobu individuálních konkretizací. Ale pro jejich studium jsou mnohem podstatnější proměny, které nastávají s proměnami kontextu, tj. ve vztahu k takzvané aktuální literární tradici a k proměnlivým literárním normám, tedy proměny konkretizací probíhající v čase. Právě z tohoto hlediska podává strukturalistickou kritiku Ingardenova pojetí uměleckého díla a jeho konkretizací Felix Vodička, a to jednak v práci Literární historie, její problémy a úkoly⁴ a zejména ve studii Problematika ohlasu Nerudova díla.⁵ Tuto kritiku můžeme shrnout do tří bodů:

1. Ingarden chápe literární dílo izolovaně a staticky bez zřetele k dynamice nadřazené vývojové struktury literární, tj. kontextu, jímž je dobová literární norma.

2. Při přihlédnutí ke kontextu, zejména k měnící se literární normě, podléhají neustálým změnám nejen místa nedokreslená, zatímco by si jiná uchovávala svou identitu, ale

estetická účinnost celého díla. "Jakmile je dílo při vnímání zapojeno do nových souvislostí (změněný stav jazykový, jiné literární postuláty, změněná struktura společenská, nová soustava duchovních i praktických hodnot atd.), mohou být v díle pocíťovány jako esteticky účinné právě ty vlastnosti, které dříve v díle jako esteticky účinné pocíťovány nebyly, takže kladné hodnocení může být opřeno o důvody zcela protichůdné."⁶

3. Vycházejí ze znakové povahy literárního díla, strukturalismus na rozdíl od Ingardena chápe tento kontext (strukturu umělecké tradice a panující literární normy) jako organizujícího činitele estetické působnosti díla, stává-li se estetickým objektem. Proto také proti Ingardenovi, který činí estetickou hodnotu nezávislou na vývoji dobové normy a předpokládá tedy možnost ideálně adekvátní konkretizace díla, strukturalismus zdůrazňuje, že estetická hodnota nemá platnost absolutní. Vodička pak přejímá Ingardenův pojem konkretizace, ale přikládá mu jiný význam, pojímá ho jako odraz díla v povědomí těch, pro něž je estetickým objektem.

K této principiální kritice, dotýkající se klíčových rozdílů mezi fenomenologickým pojetím literárního díla a pojetím strukturalistickým, bych rád připejil několik poznámek. Ingarden je velice důsledný. Metodicky přísně odděluje literární dílo od jeho konkretizací jako estetických předmětů. Zatímco literární dílo je intersubjektivní, je konkretizace monosubjektivní. Proto v Dodatku ke studii O poznávání literárního díla, který z dosti nepochopitelných důvodů není připojen k nedávnému českému vydání toho-

to díla, vyřazuje poznání estetických konkretizací díla z takzvané vědecké charakterologie literární, která se zabývá poznáváním literárního díla, popisem jeho znaků a složek, a odkazuje toto poznání do kompetence literární kritiky. Přitom tuto vědeckou charakterologii literárního díla považuje za hlavní oblast vědy o literatuře, bez níž neexistuje žádné zásadní bádání o literárním díle. Považuje ji za východisko, dodávající sdostatek materiálu pro všechny další okruhy, pro charakterologii vyššího řádu i pro bádání literárně historické. To však předpokládá, že badatel vyloučí ze svého zorného úhlu všechno, co nepatří ke zkoumanému dílu, stejně jako se vystříhá všech vlivů, které by mohly působit na jeho percepci díla. Patří sem různé informace o autorovi právě tak jako subjektivní vlastnosti badatelovy a ovšem i kontext badatelův i díla. "Literární dílo je nazíráno ve své čisté objektivní struktuře, je-li jakoby vyjmuté z historického procesu. Teprve při jeho nejvíce předmětném nastavení, při usilovné péči o zachování charakteristických rysů díla v popisu, získáme odpověď na otázku, jaké je dané individuální dílo ve své skutečné stavbě," praví tam Ingarden ⁷.

Ingardenovská fenomenologie a literárněvědný strukturalismus se scházejí v jednom rysu: v reakci na pozitivistickou literární vědu z jedné strany a na různé duchovědné nebo subjektivistické systémy z druhé strany položily důraz na literární dílo jako základní východisko literární vědy. Zatímco však Ingarden tím, že od sebe ostře odlišil výzkum literárního díla a výzkum jeho konkretizací, oddělil od sebe též oblast literární teorie a historie, strukturalismu se podařilo spojit nejen teoretický výzkum díla s výzkumem hi-

storickým, ale bezděčně, aniž by si to v dané chvíli výrazně uvědomoval, vytvořil i předpoklady pro sjednocující pojetí literárního díla, estetického objektu a jeho konkretizaci. Tmelem této jednoty se stalo znakové pojetí literárního díla. Umožňuje totiž pojímat dílo jako polysémantickou a polyfunkční strukturu, která může být zároveň relativně neměnným artefaktem, významově se proměňujícím estetickým předmětem i individuální konkretizací, která však ve vztahu k normě může nabýt intersubjektivní dosah. Identita díla je pak dána relativně stabilní vnitřní výstavbou díla, jeho skladbou, zatímco jeho proměnlivost pramení z měnicích se významů této skladby.

Ingarden, stojící před skutečností rozličných konkretizací, hledá rovněž příčiny jejich proměny v specifické pozici literárního díla. Nikoliv však v oscilaci nositele významu a významu, nýbrž v různorodosti složek, které dílo utvářejí. Rozděluje pak dílo na složky stálé, jejichž identita se nemění ani v konkretizacích, a na složky, které se proměňují, tj. zejména vrstva představených předmětů a vrstva schematických aspektů, které obsahují místa nedourčenosti, jež se při konkretizacích různě dokreslují. Prakticky se jedná hlavně o místa popisu a o způsob, jakým jsou v díle vybavována. V knize *O díle literackém* Ingarden uvádí i příklady jednoduchých nominálních pojmů, jako je například stůl nebo člověk. Je-li někdo označen jako člověk a tak je také v díle vykreslen, zůstává mnoho z jeho rysů a vlastností nedokresleno. Podobně u slova stůl zůstává nejasné, je-li ze dřeva nebo ze železa, má-li tři nebo čtyři nohy. Zbývá tu velká oblast možností, jak dokreslit tyto předměty, při-

čezť toho není možné dosáhnout na základě daného textu s vyčerpávací úplností.⁸ Podobně v knize O poznávání literárního díla Ingarden uvádí příklad postavy pana Tadeáše. Nedourčenost této Mickiewiczovy postavy spočívá mimo jiné i v barvě jeho vlasů. Přitom možnost dourčení je tu několikerá - právě ona je podle Ingardena příčinou rozličných konkretizací díla. Avšak právě zde vznikají základní pochybnosti. Jistěže míra estetického vnímání literárního díla je v jistém vztahu k představivosti čtenáře, spočívá v jeho schopnosti doplňovat a domýšlet intence díla. Nicméně: jsou právě tato místa popisu a jejich dokreslování rozhodující pro rozdílné estetické vnímání díla? Je například barva vlasů pana Tadeáše vůbec relevantní pro tiskový akt? A lze obecně tato a podobná místa svazovat s estetickými kvalitami díla? Jestliže ano, pak by to znamenalo, že díla schematická by poskytovala nejvíce plochy pro percepční dokreslování, pro estetickou konkretizaci. Avšak zkušenost literární historie hovoří o pravém opaku. Ingardenbo rozdělení složek díla na identická a nedokreslená se proto jeví spíše jako východisko z nouze. Jen tak může Ingarden uchovat strnulou neměnnost své abstrakce literárního díla v konfrontaci s evidentní skutečností, že literární dílo jako estetický předmět doznává v čase se změněným kontextem výrazných proměn.

Když Ingarden uvažuje o možnostech různého doplňování určitého místa nedourčenosti, přiznává každému z těchto dokreslení, pokud je v souladu s textem, rovnocennost. Nicméně zdůrazňuje, že různá doplňování mohou mít rovněž vliv na to, jak v dané konkretizaci díla vystoupí jeho estetické

hodnoty. Existují tedy konkretizace, které jsou "vzdálenější a jiné bližší 'intencím' nebo 'stylu' daného díla"⁹, přičemž může být ještě mnoho konkretizací stejně blízkých dané intenci, ale navzájem se lišících. V práci O díle literárním hevoří také o takzvané ideální konkretizaci, "o ideálním případě, kdy literární dílo dosahuje adekvátní realizace, kdy se všechny jeho kvality plně uskuteční, stanou se zjevnými".¹⁰ Ingarden tedy rozeznává širokou škálu konkretizací, od těch, které jsou adekvátním výrazem díla a které v ničem nevybočují z toho, co dílo samo v sobě obsahuje, až po konkretizace falešné, zkreslující dílo tím, že porušují jeho intence. Představa ideální konkretizace nebo alespoň její potenciální možnosti souvisí přímo s pojetím konkretizace jako kvality četby a s vyloučením vnějšího kontextu při motivaci proměny konkretizací. Předpokládá tedy i ideální možnost trvalého definitivního poznání estetických kvalit díla. Uzavírá ho, nepočítá s jeho otevřeností vůči času. A konečně přisuzuje neměnnou estetickou hodnotu taktéž uzavřenému dílu. Historický pohled naopak nepřipouští ani potenciální možnost obecně platného poznání estetických hodnot díla a tudíž ani ideální konkretizaci. Svazuje dokonce i všeobecnou hodnotu díla s jeho schopností neustále se jako estetický předmět v čase proměňovat, s jeho schopností stále nových konfrontací s novými literárními normami, vůči nimž stále znovu a znovu obstává. To je velice důležité i pro běžnou literárně kritickou a vůbec interpretační praxi. Neboť se nezdá, že by se vyskytují tendence chápat určitou konkretizaci jako jedinou správnou (spor však může pokračovat dál, zda za jedinou správnou konkretizaci z hlediska intencí

autora nebo intence textu). Z takových výkladů se již apriori vytrácí povědomí o polysemantičnosti a polyfunkčnosti díla. Krajním případem těchto tendencí se stávají situace, kdy žijící autor v zájmu odhadované "ideální" konkretizace znovu upravuje své starší dílo, jak jsme toho byli svědky v padesátých letech u Nezvala, Majerové a jiných. Přitom dobová podmíněnost a tedy i přechodnost těchto řešení v zájmu "ideální" konkretizace je zpravidla již po několika letech zcela zřejmá. Od těchto evidentních případů je ovšem třeba odlišovat postup, kdy autor i po vydání díla dále na něm pracuje, rozvíjí a zpřesňuje svou představu, odstraňuje určité rušivé momenty, kazy apod.

Konkretizace se nerealizuje dokreslováním prázdných míst díla, neuskutečňuje se však ani tak, že by ignorovala závazné směrnice, které poskytuje vnitřní výstavba díla. Ingardenova intencionalita tu platí v plném rozsahu. Nelze proto konkretizaci chápat tak, že každá doba nezávazně a nezávisle na intenci díla si z něho vybírá, co se jí hodí. V takovém případě máme plně oprávnění hovořit s Ingardenem o falešné konkretizaci nebo lépe o konkretizaci nesadekvátní. Nevyžaduje si však existence falešné konkretizace svůj protilehlý pól, konkretizaci ideální? Nikoliv, neboť falešné konkretizace mohou existovat v čase a vlastně i ony potvrzují proměnlivost díla jako estetického objektu, kdežto ideální konkretizace by učinila z díla předmět poznání, uzavřený, neschopný proměny. Znamenala by jeho smrt. Neexistuje totiž důvod, proč by se vnímatel měl vracet k dílu, jehož jediné možné významy už nemůže nově vnímat, jsou mu již předem dány a uzavřeny.

I falešné konkretizace se stávají předmětem literárněvědného studia. V každém případě je však třeba odlišit je od těch, které mají věcnou oporu v díle. Je to důležité zejména z hlediska účelu studia konkretizací.

Jaký je tedy literárněvědný smysl studia ohlasů literárních děl? Jeho podstatné rysy vyznačil již Vodička ve zmíněné studii Problematika ohlasu Nerudova díla. Vytvářejí ho dějiny díla jako estetického objektu, dějiny jeho proměn a jeho životnosti. Tyto dějiny nelze však vysledovat jinak, než že se současně stanou i dějinami proměn aktuální literární tradice a panujících literárních norem a dějinami fungování estetického předmětu v nich. Při takto zaměřené práci hraje svou důležitou roli i studium takzvaných falešných konkretizací. Neboť i ony patří do dějin díla, i do dějin literárních norem, na jejichž pozadí se dílo konkretizuje. Patří sem například jako doklady nepochopení díla v určitém období, přechodného rozchodu díla s dobovými normami nebo i jako doklady zneužití díla k mimoliterárním zájmům určité společenské vrstvy, třídy apod. Existuje však také výzkum, při němž falešné konkretizace ztrácejí svou funkci studijního materiálu, historického dokladu, stávají se pro tento výzkum irelevantní. Jestliže totiž platí, že literární dílo je soubor znaků uspořádaný s jistou závazností a že tudíž existuje při vši proměnlivosti zároveň určitá identita mezi artefaktem, estetickým objektem a jeho konkretizacemi, pak také platí, že každá konkretizace přispívá svým podílem k poznání samotné vnitřní výstavby díla, k poznání struktury jeho závazných intencí. Jen tak si můžeme vysvětlit skutečnost, že zvláště literární historie,

ale přechásto i literární kritika, usilují-li o objektivnější interpretaci starších děl, analyzují také jejich ohlas, aniž by přitom zamýšlely vytvořit dějiny jejich konkretizací. Toto studium jim slouží nejen jako prostředník k poznání již uskutečněných existenčních možností interpretovaného díla, k pochopení šíře jeho polysémantičnosti a polyfunkčnosti, ale také jako vodítko pro hlubší poznání samotné jeho struktury. Poznání složek struktury díla se při studiu konkretizací neskládá dohromady, nepřičítá jedno k druhému, aby například v určitém momentu složily jednotlivé poznatky komplementárně všeobecné platné poznání díla - vedlo by to nakonec opět jen k ideální konkretizaci. Poznání se jistým způsobem vrší, ale také navzájem překonává, nikdy však nemůže být konečné. Proces poznávání určitého díla, právě díky konkretizacím, probíhá tak dlouho, pokud žije dílo samo, a ani potom nekončí; v podobě vývojové hodnoty se stává předmětem zkoumání literární historie. Jakkoliv navzájem odlišné, konkretizace nemohou tedy odloučit estetický předmět od díla, nemohou ani přetrhnout závazné vazby se svým východiskem.

Konečně studium ohlasů děl má svůj dosah i pro zjišťování všeobecné hodnoty literárních děl. Jejich konkretizace se stávají vlastně jediným empiricky ověřitelným dokladem, potvrzujícím dlouhodobou životnost děl. Nebudu tuto otázku šíře rozvádět, odkáži zde jen na svou práci K teorii a metodologii literárního vývoje (v Čsl. přednáškách pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, 1968, str. 311-322). Zde všude má svou důležitost odlišení estetické konkretizace díla od takzvaných konkretizací falešných.

Vnější kontext, který má tvořit osnovné téma této práce, se v ní prozatím objevil v rozlišující funkci mezi Ingardenovým pojetím literárního díla na jedné straně a pojetím strukturalistickým (a obecně historickým) na straně druhé. Vystupoval v ní zejména v podobě aktuální literární tradice a literární normy, tedy ve své základní funkci ve vztahu k literárnímu dílu, neboť právě v této funkci umožňuje "esteticky vnímat a hodnotit dané dílo". Zavedení aktuální literární tradice a literární normy do otázek estetické konkretizace literárního díla se kritiky i vykladači strukturalismu dosti obecně posuzovalo jako jistý kompromis se sociologickým pojetím literárního díla. Pokusil jsem se však ukázat, že literární norma nemá v tomto pojetí působit jen jako prostředek poznávání sociálního života díla, respektive jeho dějin v rámci sociálně motivovaných proměn norm, ale také jako prostředek poznávání díla a jeho všeobecné estetické hodnoty, tedy zdalška ne jen ve své sociologické funkci.

Existují však ještě jiné formy vnějšího kontextu, jež by byly relevantní pro estetickou kvalitu literárního díla? Pozoruhodný námět k zamýšlení nad touto otázkou podává Vodička ve zmíněné již studii Problematika ohlasu Nerudova díla,¹¹ když cituje úryvek z Arne Novákovy interpretace Balad a romancí, konkrétně Balady staré - staré. Citují Novákovův úryvek: "Zastřené podává sebeobviňující lyrik lásky zrazené před naplněním a zavražděné zbabělým chláchem v Baladě staré-staré tragicky uzrálou, do příšerných důsledků domyšlenou metastázi erotického svého románu." Vodička citát uvádí tímto komentářem: "Kontext vede také k tomu, že

významová interpretace daného díla se přesouvá do zcela nového významového plánu, ačkoliv k tomu sám text podnět nadává. Tak pro A. Nováka, který vkládal do vnímaného díla neustále osobnost, přijímají i Balady a romance významy, jež nemají se sdělovací náplní jazykového projevu dané básně nic společného." Z obou citátů je patrné, že tu není myšlena osobnost jako "hypotetický původce díla, subjekt předpokládaných aktů volby znaků a jejich kombinace, potenciálně obsažený ve výsledku těchto aktů",¹² nýbrž skutečná psychofyzická osobnost autora díla. V tomto pojetí tato psychofyzická osobnost, autor díla, vystupuje rovněž v roli kontextu, ovšem kontextu, který vede k tomu, že v díle jsou "vkládány významy, jež nemají se sdělovací náplní jazykového projevu dané básně nic společného". Konkretizace díla se odehrává spíše v rovině psychogenetické než v rovině estetické a klade metodicky nepřipustnou paralelu mezi dílem a životními osudy autora, je proto konkretizací neadekvátní, patří mezi takzvané konkretizace falešné. Ale platí to obecně? Otázka by pak musela znít, zda znalost životních osudů autora napomáhá esteticky konkretizovat jeho dílo. Ingarden tuto možnost v Dodatku ke knize O poznávání literárního díla na příkladu Danta jednoznačně odmítá¹³ a je třeba mu dát za pravdu, neboť musíme vždy odlišit studium otázek genetických a otázek biografických, a to i ve smyslu, jak autorskou biografii pojímal Mukařovský, totiž jako "zápas básníka se setrvačností básnické struktury",¹⁴ kde tato znalost má svou funkci, od otázek estetické konkretizace. To ovšem znamená, že autor právě tak jako hypotetický původce díla nepatří do vnějšího kontextu díla při jeho

konkretizaci, i když každý z jiných důvodů. Hypotetický původce proto, že tvoří součást díla, je přítomen ve výsledku tvůrčího aktu, autor jako psychofyzická osoba pak proto, že znalost jeho osudů není relevantní pro estetické vnímání díla a naopak může dokonce za jistých okolností vytvářet kontexty nepravé, které mohou negativně ovlivnit estetické vnímání díla. Může se tak stát například ve chvíli, kdy vnímatel cítí nesoulad mezi autorovými osobními názory a názory obsaženými v díle nebo když vnímatelovy osobní, ideologické nebo politické názory jsou protichůdné názorům autorovým a bezděčně nebo i vědomě brání estetickému vnímání díla apod.

Ukazuje se tedy, že vnější kontext literárního díla není stálý, neproměnný. Jeho proměnlivost je závislá na jeho funkci ve vztahu k literárnímu dílu. Jinou podobu nabývá při studiu ohlasu literárního díla jako jeho dějin, opět jinou při studiu estetických konkretizací díla jako prostředku poznávání díla a jeho všeobecné hodnoty. A opět jinak funguje při studiu otázek genetických. Jestliže přijmeme Wellkovo pojetí literárního díla, jež se v mnohém opírá o Ingardena, ale které na rozdíl od něho charakterizuje literární dílo jako systém norem, pak je zřejmé, že prvořadý význam zde nabývá opět literární norma. Nikoliv ovšem v úloze "souhrnu souvislostí umožňujících esteticky vnímat a hodnotit dané dílo", nýbrž jako repertoár možností, které poskytuje k pozitivnímu nebo negativnímu uplatnění v díle. Vnější kontext se tu vtěluje v kód, který při genezi díla a jeho okamžitým zveřejnění je společný pro původce i vnímatel. Zároveň s normou však do popředí vystupuje i autor, a to jako subjekt volby z nabízeného repertoáru. Tato volba je zá-

vislá na řadě subjektivních dispozic, a proto také při studiu geneze díla autor tvoří významnou součást vnějšího kontextu.

Rozlišení rozličných funkcí vnějšího kontextu při studiu literárního díla není podle mého názoru otázkou formální. Uplatněno v praxi literární historie může zabránit mnoha nedorozuměním vyplývajícím ze směšování těchto rozmanitých funkcí.

-
- 1 Struktura vývoje, 1968, str. 207.
 - 2 O poznávání literárního díla, 1967, str.190.
 - 3 Tamtéž, str. 46.
 - 4 Struktura vývoje, str. 41.
 - 5 Tamtéž, str. 198-9.
 - 6 Tamtéž, str. 41.
 - 7 Studia z estetyki I, 1966, str. 252.
 - 8 O dziele literackim, 1960, str. 319-20.
 - 9 O poznávání literárního díla, str.48.
 - 10 O dziele literackim, str. 457.
 - 11 Struktura vývoje, str. 209.
 - 12 M.Červenka, teze dosud nepublikované práce Významová výstavba literárního díla.
 - 13 Studia z estetyki I, str. 249-51.
 - 14 Studie z estetiky, 1966, str. 228.

II

KE VZTAHU AUTORA A ARTEFAKTU

- A. Haman - K otázce individuality v umění
R. Pytlík - Osobnost a dílo

K OTÁZCE INDIVIDUALITY V UMĚNÍ

Aleš Haman

K důležitým otázkám teorie umění patří problematika vztahu autora a artefaktu a jejich významových korelátů estetického subjektu a estetického objektu. V zásadě se tu můžeme setkat s dvojitou krajností při chápání a řešení této otázky. Na jedné straně jde o přístup psychologický, jenž hledí na umělecké dílo jako na "zhmotnění" autorových zážitků. To má své důsledky pro celou metodiku přístupu k uměleckému dílu: hledá se biografická motivace, korespondence životních fakt a uměleckého obrazu - ve smyslu goethovské korelace *Dichtung und Wahrheit*, hledá se životní korelát uměleckého objektu (takový přístup zvolil například V. Černý ve své knížce o Babičce, 1963).

Podstatným rysem tohoto přístupu je, že sémantizuje umělecký artefakt biograficky (hledá životopisnou korelaci uměleckého významu). Umělecký objekt se stává jakousi ilustrací života autora (eventuelně jeho doby), životopisným dokumentem. Tak jako jiné přístupy, pro něž se umělecké dílo stává dokumentem aspektů mimouměleckých (jazykovědného, psychologického, sociologického atd.), redukuje umělecký význam díla na dílčí obsahový aspekt, tak i přístup ztotožňující estetický objekt se zážitky autora, nahrazuje hledání jeho celkového smyslu výkladem geneze díla z biografie. To bývá pak spojeno s psychologizující klasifikací autorovo-

vy emocionality, eventuálně její patologické odchylky. Umělecký význam a specifický smysl tu však zůstávají stranou zájmu.

Proti tomuto psychologickému pojetí vystává pojetí opačné, "objektivistické", charakterizované například ruským formalismem, u nás určitou tendencí v strukturalismu. Pro tu je příznačný výrok z Mukařovského stati *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, kde se praví: "Co se týče vztahu mezi individuem tvořícím a nadosobním vývojem umění, je tento vztah, právě proto, že svou podstatou je funkční, do značné míry předurčen (podtrhl A.H.) kvalitativně vývojem předchozím; jistý vývojový stav struktury vyžaduje si totiž k svému přetvoření individuá tak a tak uzpůsobených a individua jinak uzpůsobená nejsou v dané chvíli ve vývoji žádoucí; bývají proto odsunuta mimo cestu vývoje." I když zde Mukařovský již cítí složitost fenoménu vzdorujících strukturálnímu schématu (což dokládá na "prokletých" umělcích XIX. století), přece jen v protikladu k psychologickému přístupu prohlašuje, že "umělecká vloha není jen záležitost samotného individua, ale souvisí s funkcí, která je individuu přiřká zánas (podtrhl A.H.) objektivním vývojem struktury. Pojetí uměleckého díla jako znaku právě tím, že dílo uvolňuje o jednoznačné závislosti na osobnosti původcově (podtrhl A.H.), otvírá tedy estetice široký výhled do problematiky individua v umění." ¹ Individualitu chápe ovšem nejen jako osobnost autorovu, nýbrž přibírá k ní také vnímatele (publikum), eventuálně zprostředkovatele jako předmětné součásti uměleckého individua.

Tím dospívá k postoji, který má svůj líc i rub. Na jedné straně totiž oddělení díla od "jednoznačné závislosti na osobnosti původcově" umožňuje osvobodit se od psychologické, biografické sémantizace obsahu, uvědomit si konstitutivní problematiku uměleckého objektu jako takového, a tedy proniknout do jeho "vnitřní" struktury. Na druhé straně však (jak na to poukázal už Kurt Konrad) odtržení díla od původce nese s sebou nebezpečí fetišizace a zvnějšnění. Dílo odtržené od autora se stává elementem ve struktuře vnějších vztahů a ztrácí svůj vnitřní smysl. Jinými slovy - dílo je redukováno na produkt, žijící po dokončení svým vlastním životem, nezávisle na autorovi a jeho záměru.²

Dílo se tak stává předmětem a jako takové logickým podmětem různých možností historicky konkrétních sémantizací (Ingarden by patrně použil termínu "objektivace", respektive "konkretizace"). Právě v této schopnosti být různě objektivováno (konkretizováno, sémantizováno), tedy vlastně v jeho sémantické mnohoznačnosti (srov. například S. Langerová a její "nevyplněný symbol"), umožňující, aby si "každý přišel na své", je spatřován zdroj umělecké aktivity díla, respektive jeho aktualizací potence, pramenící ze znepokojivé neurčitosti jeho významu a smyslu.³

Hledisko významové neurčitosti vyhovuje sice situaci moderního umění, ale nepostačuje pravděpodobně postihnout smysl umění jako takového. Důsledně vzato vedlo by toto hledisko k interpretační libovůli, kdy "každý má svou pravdu". Avšak prostá zkušenost nás učí, že umění nemá libovolný význam a že v řadě historických sémantizací (konkretizací) se i jeho smysl v podstatě zachovává i když se ovšem prohlubuje;

například umělecký význam Máchovy poezie zůstává - přes nepochopení těch jeho současníků, kteří ovládali kritickou tribunu a vytvářeli určitou strukturu estetických norem - tž, jenom se prohlubuje chápání jeho smyslu s tím, jak se tento smysl vždy konkrétně aktualizuje. Dalo by se to říci také tak, že každá konkretizace, které jde o interpretaci vlastního smyslu Máchovy poezie, "zdokonaluje" interpretační schopnosti, a neopak zdokonalení interpretačních schopností umožňuje hlouběji postihnout smysl.

Povšimněme si ještě třetího, dialekticky fundovaného pokusu o řešení otázky uměleckého objektu a subjektu, který podal ve své knize Základy obecné teorie umění (1968) Jaroslav Volek. Hovoří o uměleckém objektu a subjektu v podstatě jako o záležitosti "obrazu" a "výrazu". Výraz ve Volkově pojetí bychom mohli definovat jako "vyjádření subjektivního v uměleckém díle" (přičemž pod subjektivním se rozumí "individuální vědomí, vědomé si samo sebe", které se vytváří na základě vztahu k objektivní realitě). Ovšem potíží je v tom, že Volek zachovává při vši dialektice objektální přístup k umění jako své východisko: umění chápe jako předmět (logický podmět výroků), na němž lze teprve rozlišit stránku subjektivní a objektivní. To pak vede k rozlišení umění zobrazivých a nezobrazivých, jímž se podle Volka jeví dialektika v předmětu umění: "V 'zobrazivých' uměních je objektivní realita jádrem - relativně stabilním a konkrétním -, k němuž se upíná 'obal' subjektivních vztahů. V 'nezobrazivých' uměních je spíše základem subjektivní, jež pak, aby se mohlo stát předmětem umění a aby mohl vzniknout obraz (s nezbytným vedle výrazu zobrazením), 'nasává', 'obaluje se', spojuje

se (promítá, zde je nesnadné vyjádřit se přesně) a objektivním." - Podle tohoto pojetí spočívá tedy dialektika objektivního a subjektivního v umění v tom, že subjekt je jednou "obalem" (tedy formou?) objektivního obrazu, podruhé je základem (tedy obsahem?), který se "obaluje" objektem. Co však tento objekt jako "obal" je? Je to snad sama objektivní realita nebo její "odraz" ve vědomí? A jestliže jde o odraz, tedy vlastně o obraz (podle Volka), jaký potom je rozdíl mezi subjektivací obrazu ve "zobrazivých" uměních, která Volkovi splyvá s typizací, a mezi "zobrazením" subjektu v uměních "nezobrazivých"? Jak může být subjekt jednou "obalem" (tedy snad formou), podruhé "základem" (snad tedy obsahem)? - Z takových a podobných otázek, které vyvstávají nad Volkovým pokusem řešit vztah subjektu a objektu na p ř e d m ě t u umění, vysvítá, že i zde vznikají obtíže.

Plodnější se nám jeví přístup k dialektické souvztažnosti subjektu a objektu v pozdějších studiích Mukařovského, kde celý problém je transponován do vztahu struktury a individua, přičemž individuum, osobnost, je přisouzena funkce stimulantu, který oživuje setrvačnou strukturu, úloha "síly, které nepřetržitě uvádí vývoj literatury (zde ovšem můžeme dosadit pojem umění vůbec, A.H.) v pohyb".⁴ Jde tedy o jakéhosi hybatele, oživujícího strukturu. Jinými slovy jde o "nezávislou proměnnou", o funkci vnášející zvenčí pohyb do systému, do "nitra" struktury; tato funkce nemůže být tímto systémem určena, leda negativně.⁵ V tomto smyslu můžeme mluvit o funkci jako o aktivitě s u b j e k t u, jejímž p ř e d m ě t e m (předmětem jejíhož působení) je struktura. Dialektika jejich vztahu se pak promítá v proti-

kladu literatury jako imanentní struktury a osobnosti jako zdroje změny, od níž "vychází popření totožnosti literatury, tendence k její změně v něco jiného, než čím byla dosud".⁶ Co je však tato literatura (umění) jako imanentní struktura?

Nezůstaneme snad vzdáleni skutečnosti, když za tuto literární (uměleckou) strukturu budeme pokládat souhrn literárních (uměleckých) děl, artefaktů jistého období a jím příslušných estetických objektů, vymezených synchronickou sondou. Za individualitu pak můžeme považovat souhrn funkčních zdrojů (autorů) a jím příslušných uměleckých subjektů (viz dále), vztahujících se k této struktuře. Tento vztah nemusí ovšem být, jak se původně domníval Mukařovský a jak na tuto jednostrannost kriticky upozornil Wellek⁷ pouze vztahem antitetickým, tj. oním vztahem struktury a "hybatele", který ji přetvří. Můžeme naopak předpokládat jako prvotní vztah tetický, strukturotvorný, respektive strukturu stabilizující, při níž se funkční zdroj stává tematickou konstituentou struktury, jejím imanentním smyslem.

Totéž, co lze říci o vztahu individua a umění, lze ovšem říci i o vztahu artefaktu a autora, neboť artefakt je součástí literární struktury jako souboru vymezeného synchronickou sondou. Autor pak je zdrojem individuální funkce "ztělesněné" v artefaktu. Opačně můžeme chápat artefakt jako strukturu estetických vlastností, jejímž funkčním zdrojem je autor. Tato struktura funguje tak, že odkazuje na svého původce, jeví se jako jeho "ztělesnění".

Mukařovského studie věnovaná otázkám uměleckého individua, konkrétně básníka⁸, však přinášejí podnět ještě k jinému metodickému poznatku, totiž podnět k rozlišení autora

a uměleckého subjektu. Už v Kapitolách z české poetiky můžeme v již citované studii Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře číst: "Ani 'já' subjekt, který se nejrůznějšími sice způsoby, ale v každém umění a v každém díle nějak projevuje, není totožný s nijakým konkrétním psychofyzickým individuem, ani ne s autorovým. Je to bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímatelská, jako autorská ('prožívání' díla vnímatelem)". Ve studii o Básníkovi je tato teze ještě rozvedena: "K otázkám vztahu mezi básníkem a dílem řadí se i otázka subjektu díla, totiž onoho 'já', od kterého básnické dílo jako jazykový projev vychází a které je považováno jako nejvlastnější nositel všech citů, myšlenek atd. v díle obsažených; subjekt je bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka ke čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní 'já' a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou... Subjekt tedy nemůže být ztotožněn a priori s básníkem, a to i tehdy, zdá-li se dílo vyjadřovat přímo básníkovy city, jeho poměr k světu a skutečnosti." ⁹

Tento postřeh umožňuje dospět v souvislosti s dalšími k závěru: korelace subjektu a objektu v umění existuje ve dvou základních rovinách - v rovině individuálního, tj. fenomenálního vztahu artefakt - autor a v rovině transcendentálního vztahu estetického objektu a estetického subjektu. (Transcendentální je zde míněno ve směru "vertikálním", tj. jako vztah jevu a podstaty; "vertikální" transcendenci

chápeme totiž jako teoreticky reflexivní vztah. Vedle toho rozlišujeme ještě transcendenci "horizontální", chápanou jako vztah části a celku, vztah totalizace, tedy jako vztah historický.¹⁰

Dosud jsme na základě teze Mukařovského dospěli k rozlišení autora a estetického subjektu. Obdobné hledisko však u něho nalezneme i pro rozlišení artefaktu a estetického objektu. Například v práci Estetická norma, funkce a hodnota (1936) se praví: "... přímým předmětem aktuálního estetického hodnocení není materiální artefakt, nýbrž 'estetický objekt', který je jeho odrazem a korelátem ve vnímatelově povědomí." Ponecháme-li stranou poněkud neurčitou formulaci o odrazu a korelátu (což není totéž), zůstává pro nás důležité rozlišení artefaktu a estetického objektu. Toto rozlišení lze totiž uvést do souvislosti s rozlišením autora a estetického subjektu.

Mukařovský se ovšem po rozlišení artefaktu a estetického objektu obrátil k artefaktu jako nositeli potenciální estetické hodnoty estetického objektu. V jeho práci je to vyjádřeno poněkud nejasnými slovy: "Přesto však musí být objektivní (tj. nezávislá a trvalá) estetická hodnota, existuje-li, hledána v materiálním artefaktu, který jedině beze změny trvá (Podtrhl A.H.), kdežto estetický objekt je proměnlivý, jsa určován netoliko ustrojením a vlastnostmi materiálního artefaktu, ale zároveň i příslušným vývojovým stadiem nehmotné umělecké struktury." Není tu místa na to, abychom rozvinuli polemiku s touto tezí, domníváme se však, že tu došlo ke kontaminaci fenomenologického konceptu "díla" jako

ontologického invariantu konkretizací¹¹ a gnosologického přístupu k individuálnímu artefaktu jako struktury materiálních prvků, které jsou nositeli estetických významů.

Estetický objekt pak je chápán jako seskupení vlastnostikonstituujících "obsah" díla z mimoestetických hodnot (jichž jsou vlastnosti nositelkami), které vytvářejí dynamický celek shod a rozdílů. "Obsah" díla zakládá tedy estetický objekt jako dynamickou strukturu hodnot, kterou by bylo možno chápat jako proměnlivý "význam" artefaktu, význam, který se mění, i když artefakt zůstává týž. Odtud je pak již velmi blízko k výše zmíněnému pojetí díla jako znaku o neurčitém významu, který je zdrojem jeho aktualizací potence.

Paralela vztahu autor - estetický subjekt a artefakt - estetický objekt umožňuje zvolit takový přístup, který směřuje k stanovení podstatného významu a smyslu umění. Ten je implikován ve fenomenologické redukci artefaktu na jeho podstatný, estetický význam, na jehož základě pak můžeme uvažovat o specifickém smyslu umění.

Rovinu vztahu artefakt - autor chápeme potom jako rovinu fenomenální, v níž se individualizuje vztah estetického objektu a estetického subjektu. Estetický objekt je podstatným významovým horizontem uměleckého artefaktu, estetický subjekt je reflexivně transcendentálním subjektem autora, směrodatnou estetickou perspektivou. Tento korelát ovšem, ve shodě se Sartrem¹² je původně ne-estetický, netematizovaný, nonpozitivní (a tedy i n e u r č i t ý), je to sebevědomí aktu estetické reflexe (estetického citění), které není předmětné. Jako protějšek pozitivního předmětného vědomí bychom

je mohli nazvat estetickou dispozicí, tedy, jak ukazuje etymologie slova, vlastně estetickým "naladěním".

Řekli jsme, že redukcí individuálního uměleckého artefaktu dospíváme k významové podstatě: co však je touto podstatou uměleckého artefaktu? Odpověď je známa už od nejstarších dob (byť se její význam různí) - podstatou uměleckého artefaktu je hodnota krásy. Potíž ovšem nastává, když máme vymezit, co to krásy je. Nasadíme nyní "do hry" zjištění, že podstatný význam uměleckého artefaktu je estetickým objektem, který má svůj subjektivní korelát (naladění) v reflexivně transcendentálním, původně netematizovaném subjektu.

Jako v rovině fenomenální je "autor" (tj. původce, který je prvním vnímatelem, i vnímatel, já, který jsem "spoluautorem")¹³ zdrojem funkce, která se individuálně předmětně "ztělesňuje" v artefaktu, tak i estetický subjekt jako reflexivně transcendentální, estetický subjekt je možno považovat za zdrojové estetické "naladění", naladění, z něhož vyrůstá intence toužící zpředmětnit se, kladně se tematizovat v hodnotě krásy, tj. v podstatném významu uměleckého artefaktu. Můžeme mluvit o intenci "naladění" ke krásě. Dojde-li estetická intence naplnění, je krásy jako významová podstata uměleckého artefaktu pozicí estetického subjektu, je jeho tématem (chápeme-li téma jako výslednici činnosti obsažené v slovesu tithémi-kladu, tedy jako to, co bylo položeno). Tímto tématem se estetický subjekt (naladění) naplňuje, pozitivně klade.

Naladění touhy zpředmětnit se v krásě je zdrojem estetické intence (v rovině reflexivně transcendentální, transcendentující individuální fenomenalitu artefaktu a "autora").

Vzniká nyní otázka, v čem tato intence spočívá. Pro odpověď, respektive pro inspiraci k odpovědi na tuto otázku se můžeme obrátit opět k Mukařovskému, přesněji k jeho "antropologickému" období, kdy se táže po podstatě estetické funkce a nalézá odpověď na ni v totalizaci: "Uplatňujíc se jako funkce specifická, pomáhá estetická funkce člověku překonávat jednostrannost specializace..."¹⁴ Na jiném místě pak toto pojetí ještě upřesňuje: "... teoretická funkce usiluje o úhrnání a jednotící o b r a z skutečnosti, kdežto estetická navozuje jednotící postoj k ní"¹⁵ Estetická intence k totalitě zároveň souhlasí s chápáním historické transcendentce jako směřování od části k celku (ve výše uvedeném smyslu slova).

Estetická intence je tedy intencí totalizující (tam, kde Mukařovský mluví o funkci, přidržujeme se husserlovského pojetí intence), která se tematizuje v estetickém objektu (kráse) jako významové podstatě uměleckého artefaktu. Tematičnost krásy znamená původně její kladnost, tj. její založenost na něčem, co ji umožňuje klást jako krásu, rozestřít ji, rozložit a vystavit na odiv. Půda, na které tato tematická krása spočívá, je půdou individuální tělesné zkušenosti, vnímání.¹⁶ Krása se prostírá na půdě (femenálně individuální) tělesné zkušenosti; vnímání (které ovšem, jak dokazuje Gestalt-psychologie, je původně aktivním vnímáním t v a r ů, syntézou jevových forem). Představa jejího naplnění, úplnosti, je představou d o k o n a l o s t i, podstaty. Představa dokonalé tělesné zkušenosti tvaru a krása spolu podstatně souvisejí. Krása jako pozitivní téma totalizující estetické intence je pro

estetický subjekt představou dokonalé zkušenosti tvaru. Krásou se sám sobě představuje, tj. doslova staví před sebe, zpředmětňuje se pro sebe jako dokonalá totalita.

Jakožto dokonalá je tato významová podstata artefaktu uzavřeným, totálním estetickým objektem, v němž se estetický subjekt (naladění) nalézá, představuje sám pro sebe jako krása. Dosadíme-li nyní tuto tezi do descartovského konceptu objektivit jako extensivity a subjektivit jako (časového) proudu, získáváme pozitivní představu krásy jako dokonalé extenzivity (tedy věčnosti) objektivující dokonalou (dovršenou) temporalitu, jinými slovy jako imanentní horizont, v němž se "zastavil" čas, který trvá ve své dokonalosti. Významová podstata uměleckého tvaru, tematická představa krásy není pak pro estetické naladění ničím jiným než představou esteticky dovršené historie, dokonalé totality, která trvá mimo čas a pohyb, je věčná - a tím popírá historickou transcendentci. Krása jako imanentní téma estetické intence je p o z i t i v n í m o d i f i k a c í estetického objektu, je paradigmatickým významem. Jako taková souvisí krása podstatně s mýtem (sartrovsky řečeno jde o "mauvaise foi", falešné vědomí, o estetický význam dokonalé totalizované historie, historie dokonalé esteticky extendované).¹⁷

Paradigmatická krása jako představa extenzivní estetické dokonalosti, spočívající na půdě tělesné zkušenosti tvaru, je ovšem - a to je třeba mít stále na paměti - jen jednou modifikací estetického objektu, totiž modifikací pozitivní. Protějškem této pozitivní, paradigmatické představy krásy je krása "negativní", či přesněji krása v de-

deficientním modu. Jestliže pozitivní modifikace krásy, krásná představa, se tematizovala v uzavřeném horizontu, objektivujícím estetické naladění k totalitě, pak nonpozitivní modifikace krásy je představou nedokonalou, představou krásy jako nedokonalosti, otevřenosti horizontu, respektive neurčitosti. Nejde tu o extenzitu, nýbrž o intenzitu, přičemž intenzitou rozumíme protějšek extenzity, rozprostraněnosti, šířky, tj. hloubku.¹⁸

Intenzivní kráska je kráska netematizovaná, ne-tetická, anti-tetická. Je to kráska e n i g m a t i c k á (od a inigma-hádanka, nezřetelný obraz), kráska skrytá v hlubinách času, které jsou temné a závratné; závratnost enigmatické krásy spočívá právě v nedostatku extenzity, v nedostatku pevného horizontu estetické představy.¹⁹ Kráska enigmatická je závratná svou ne-představitelností. Mohli bychom mluvit též o krásce tušené a v tomto tušení nejasné, tajemné. Ve své nepředstavitelnosti je enigmatická kráska záhadná, "nenalézající se" v žádném horizontu, kráska jen tušená, kráska pouhého estetického naladění, pouhé estetické touhy, tákající neurčitě a bez smyslu za hranicemi tělesné zkušenosti.

Jestliže u pozitivní modifikace krásy jsme mohli mluvit o představě uzavřeného horizontu, v němž se dovršil čas, tedy o mytické představě věčného kosmu strukturovaného antropomorfně, tak říkajíc člověku "na tělo", pak u krásy enigmatické můžeme mluvit o deficientní představě totálního horizontu, kosmické věčnosti. Tato anti-tetická modifikace krásy znamená antimýtus, popírající antropomorfní kosmos krásy, pozitivní krásu jako horizont dokonalosti. Tak jako

se negativní modifikace krásy neobejde bez krásy pozitivní, kterou popírá a rozrušuje, tak ani pozitivní kráska se neobejde bez své antiteze, implikuje ji v sobě jako "vadu, chybu krásy".

Mezi tyto dvě krajnosti, mezi dva póly krásy se pak vsouvá modifikace třetí, kráska p r o b l e m a t i c k á, kráska na rozhraní mezi "věčností" a "časností", dokonalostí a nedokonalostí, kráska aktuálního rizika volby mezi představou a nepředstavitelností, rozhodování mezi pravostí a klamností krásy. Je to kráska aktuálního napětí mezi objektivní představou a subjektivní nepředstavitelností, kráska sporu mezi řádem a chaosem.

Vraťme se ještě k otázce představitelnosti a nepředstavitelnosti krásy. Řekli jsme, že tematická modifikace krásy, její pozitivní představa je založena na tělesné zkušenosti tvaru, která je individuální. Odtud pak plyne, že transcendentální (ve směru vertikálním) představa krásy, založená na této individuální zkušenosti, je představa obrazná, imaginární, imaginárně transcendentující individuální tělesnou zkušenost představou zkušenosti dokonalé a totální v její plné intenzitě. Oním podstatně významným horizontem uměleckého artefaktu, oním dokonale uzavřeným "prostorem", v němž se tematizuje estetický subjekt (naladění), je pak krásný o b r a z . Tematizovaná (paradigmatická) kráska jako významová podstata umělecké formy je kráska obrazná. Fenomenální individualita formy představuje jako svůj význam podobu, a n a l o g o n historické totality (věčnosti) - takovým obrazným "prostorem" krásy je například chrámový interiér jako analogon vesmíru, ale také "duchovní" horizont

sochy ztělesňující v statnosti, ztepilosti své předmětné tělesnosti esteticky dokonalou extenzitu krásy. (Imaginárnost tematické krásy však nejnázorněji vyavítá ve fiktivní extenzitě obrazu malovaného na ploše.)

Protějškem obrazné krásy, představující mýtus kosmického řádu věčnosti (odtud souvislost umění s náboženstvím a morálkou; náboženství a morálka jako implicitní hodnoty umění a krásy), je krása antitetická, bezprostřední a nepředstavitelná - krása obrazně destruktivní, anti-analogická tělesné zkušenosti, tudíž obrazně a n o m á l n í (od řeckého an-homalos = nerovný, tedy nerovná tělesná zkušenost, nepolobná, rozcházející se s tělesnou zkušeností). Obrazná anomálie antitetické krásy souvisí pak s odvratem od přirozené tělesné zkušenosti tvarů k "zárodečnému", beztvárnému chaosu počitků, senzací.

Trojí modifikaci krásy paradigmatické, enigmatické, problematické, odpovídá i trojí modifikace estetického subjektu, tj. naladění jako zdroje totalizující intence. Naladění objektivované v představě dokonalé extenzity věčného kosmického řádu, v němž čas je spoután věčným trváním krásy, je naladění pozitivní, naladění t r a d i č n í v í r y. Tradice víry je subjektem představy pozitivní, "věčné" krásy. Protějškem tohoto pozitivního naladění je estetický subjekt nepředstavitelné krásy, krásy antitetické, skryté v hlubinách času jako tajemství, záhada, překvapení. Naladěním enigmatické krásy je i m p r o v i z a c e t o u h y, naladění nepředložené překvapivosti. Mezi tradicí víry a improvizací touhy jako modifikacemi uměleckého subjektu se pak utváří modifikace třetí, korespondující s pro-

blematickou modifikací krásy, umělecké naladění zkoušky, kreace, volby krásy, rizika, napětí mezi krásou založenou na víře ve zkušenost a mezi krásou ne-zkušenosti, záhadnosti touhy.

Zdůrazňujeme, že jde o modifikace estetických subjektů (tak jako u estetických objektů šlo o modifikaci krásy), nikoliv o jejich typologii. Pozitivní modifikace, tj. naladění tradiční víry, integruje v sobě modifikaci negativní jako nedostatek tradice, toužebnou improvizaci, a naopak zase improvizace touhy se izoluje od tradice víry, kterou předpokládá jako to, co popírá. Naladění kreativní zkoušky (ono člověku nejbližší estetické naladění) pak vzniká na rozmezí tradiční víry a improvizující touhy.

Tu se dostáváme k otázce životně směřovatného smyslu, jímž je estetický subjekt, estetické naladění. Smyslem tu totiž myslíme v původním významu slova směr (jako mínící, k něčemu směřující mysl, resp. cit). Je-li estetický subjekt tematizován v pozitivním významu uměleckého artefaktu (v obrazném horizontu krásného tématu) jako naladění t r a d i č n í v í r y, jeho smysl, jeho historická orientace je historicky regresivní, totiž r e - p r e z e n t a t i v n í, tj. doslova zpřítomňující minulost v přítomnosti (a budoucnosti), která není než fiktivním návratem, opakováním původního a r c h e t y p u. Naladění i m p r o v i z u j í c í touhy přináší rozbití archetypu a tím i ztrátu, "zapomnění" jeho reprezentativního smyslu; časová orientace je tu p r o v o k a t i v n í, podněcující, transcendující kupředu, do "prázdné", chaotické budoucnosti, zpřítomňující záhadnost krásy, krásu záhadnosti, tušení krásy za horizon-

tem (věčně klamně) zkušenosti. Na přechodu mezi reprezentativní archetypičností a provokativní anti-archetypičností se pak utváří směrodatný smysl pokusného kreativního naladění jako riziko volby, volby směru od chaosu k řádu nebo naopak.

Jolik tedy o vztahu estetického subjektu a estetického objektu na reflexivně transcendentální rovině umění. Z dosavadního výkladu vyplývá, že touto rovinou míníme rovinu (obrazně) představy krásy (podstatného významu) a jejího časového, životně směrodatného naladění. Jako takovou lze transcendentální rovinu vztahu estetického subjektu a objektu chápat jako s p e c i f i c k y (doslova rodově, od species-ród) lidsky sémantickou rovinu tělesného vnímání, tj. jako rovinu citu pro krásu, estetického citu, estetické reflexe.

Jde nyní o to, jakým způsobem se tato rovina rodově lidského cítění krásy, rovina estetické reflexe individualizuje ve fenomenální rovině, v rovině vztahu artefakt - autor. Jde o zprostředkující rovinu mezi úrovní fenomenální (individuální) a esteticky reflexivní (reflexivně transcendentální), tj. specifickou, specificky estetickou. Za takovou zprostředkující rovinu by bylo snad možno pokládat to, co Husserl nazývá "syntaktickým objektem".²⁰ V případě umění bychom mohli za takový esteticky syntaktický předmět považovat umělecký žánr.

I tu by patrně šlo uplatnit dialektiku "esteticky syntaktického" objektu - ž á n r u a "esteticky syntaktického" subjektu (sit venia verbo), totiž s l o h u . Sloh se objektivizuje v žánru jako syntaktickém předmětu tvořícím

zřetelný syntaktický systém, odlišující žánr navěnek i uvnitř. Subjektivace žánru, tj. rozklad, rozplývání jeho syntaktického systému, respektive jeho nezřetelnost, dává vystupovat slohu jako subjektivní, netetické (antitetické) stránce syntaktické roviny umění, tj. jako deficienci systému syntakticky uzavřeného, jež se obnažuje ve své negativní modifikaci jako pouhá "prázdná" slohová tendence.

V básnictví například můžeme tuto dialektiku slohové tendence a žánru sledovat v pohybu kvalit epických a lyrických. Epické žánry, reprezentující objektivně vázané syntaktické systémy (ať na úrovni prózy, činohry či poezie), jsou rozrušovány subjektivně "volným" lyriemem. V poslední době dokumentuje takové slohové uvolnění žánru opět nástupem novelistiky a reportáže, ve Francii vznikem "nového románu" (u nás na přelomu 50. a 60. let se projevila nástupem novelistiky a reportáže, ve Francii vznikem "nového románu"). Zde je slohové uvolnění provázáno chaotizací žánrových struktur (prozaizace poezie, rytmizace prózy - srov. například Nápravníkův Moták, 1969).

Dospíváme konečně do roviny fenomenální, do roviny vztahu artefakt - autor. To je rovina, v níž se v artefaktu individualizuje reflexivně transcendentální představa krásy a v "autorovi" reflexivně transcendentální estetické naladění. Pozitivní představa krásy jako archetypu věčného řádu (antromorfního kosmu), zprostředkovaná syntakticky uzavřeným žánrovým systémem, se individualizuje v artefaktu jako dokonalé ztělesnění autorské individuality (autor se jeví "dokonale" a cele artefaktem - chef d'oeuvre).

V takovém případě se umělecký artefakt stává rituálním i d o l e m (od eidólon - obraz) uměleckého ztělesnění,

který zároveň individualizuje obraznou představu krásného tématu (archetypu) a tradiční víru v kosmickou krásu jako životně směřodátný smysl. V rituální obrazné reflexi (vertikální transcendenci) uměleckého idolu dospíváme ke krásnému archetypu, v němž nalézáme životně směřodátné naladění jako tradici víry v kosmický řád lidského rodu, v antropomorfní kosmos krásy. Splynutím s tímto specifickým estetickým naladěním se pak individualizují jako spoluautor lidského řádu krásy, schopný estetického citu.

V opačném případě je individualizace deficientní, autor jako zdroj individuální funkce tvaru zůstává "neztělesněn", respektive nedokonale ztělesněn, tedy izolován od artefaktu. Ten se stává *f e t i š e m* (z latinského *factitius* = uměle zhotovený), nástrojem hry, obnažujícím svůj umělý původ. Při hře s ním, jež je skandální, anti-rituální, funguje tento artefakt jako nástroj odosobnění. Ten odkazuje k původci, jímž se projevuje estetický subjekt jako touha improvizace. V tomto estetickém naladěním se individualizují jako antiteze formálně dokonalého řádu krásy, jako individualita ve stavu zrodu.

V prvním případě tvar jako jevová individualizace tématu se stává "průhledným" a do centra pozornosti se dostává obrazná krása tématu, podstatný význam tvaru. V opačném případě tvárná individualita vystupuje do popředí jako nezávislá na tématu, ba naopak téma popírající. Tvar se jeví jako "temná", neprůhledná, protože esteticky bezvýznamná, nahodilá fenoménalita, jejíž krása (podstatný význam) zůstává nejasná, skrytá. Dochází k roztržce mezi fenomenální a esteticky reflexivní rovinou umění. Zfetišizovaný

artefakt působí jako lidsky "nepřirozený", nedokonalý, zárodečný (nebo naopak jako ruina, troska), vzrušující svým neznámým původem (oním tvořivým "se", individualitou ve stavu zrodu). Záměrná nezáměrnost slohu, improvizovaná enigmatičnost estetického významu a dezindividualizované autorství činí totiž z artefaktu "věc" bez pozitivního estetického významu, rušící pozitivní obraznou představu, estetickou reflexi krásy.²¹

Na rozhraní těchto dvou krajností, "duchového" umění plně esteticky (obrazně) významového a hodnotného a umění "zvěcněného", popírajícího krásu jako esteticky reflexivní významovou hodnotu, stojí pak umění, v němž se sváří v estetické intenci, slohové tendenci i individuální funkci stránka pozitivní a negativní, v němž dominantou je právě napětí mezi nimi.

Podle toho, která modifikace nabývá dominantního postavení, mění se i povaha "autora" jako zdroje individuální tvárné funkce. Autor jako "obdivovatel" faktických "přirozených" forem, jež je zakouší jako projev tradiční představy dokonalé krásy, krásného archetypu, je "divákem" krásných podstat, esteticky reflektujícím jevové formy. (Jako "divák" se stává imanentní součástí artefaktu, "formalizuje" se.) V opačném případě se "autor" odvrací od jevových forem jako esteticky nepodstatných, esteticky bezvýznamných, respektive skrývajících tajemství své estetické podstaty, tajemství své krásy. Teprve afektivní transcendencí zkušenosti, uvolněním, rozrušením jevových forem odhaluje v nich skrytou krásu nahodilého, v hotové, faktické formě spoutanou. V tomto případě funguje "autor" jako

"Snílek" nebo "Hráč", jenž si zvědavě pohrává s jevovými formami, aby z nich vytěžil okamžik improvizované krásy. Mezi Divákem a Snílkem-Hráčem, mezi pasivním obdivovatelem "přirozených" forem a agresivním obnažovatelem improvizovaných "nestvárností", deformátorem, se pak utváří přechodná modifikace autora, přesahující obdivnou pasivitu zkušeného Diváka, ale nedosahující vynalézavé agresivity zvědavého Hráče-Snílka; je to modifikace "Svědka", jenž se rozhoduje mezi "přirozeně" faktickými, esteticky významnými tvary a afektivními, esteticky "bezvýznamnými" patvary, Svědka, jenž aktivně soudí a hodnotí krásu.

Zbývá ještě několik slov o metodologických závěrech, které z této koncepce vyplývají. Umění se nám dává ve své jevové podobě, to znamená ve fenomenální rovině jako individuální autorského artefaktu. Ta je také vždy východiskem prožívání umění (s tím souhlasí i teze o založení krásy na individuální tělesné zkušenosti). Ze způsobu, jakým se autorský artefakt manifestuje, reflektujeme prostřednictvím žánrové syntaxe obraznou představu krásy jako významovou podstatu artefaktu, v níž se objektivizuje totalizující estetická intence. Jejím zdrojem je umělecké, estetické naladění jako životně směrodatný smysl umění.

Jde nyní o to, najít možnost verifikace své vlastní rekonstituce estetického významu a smyslu. Tu vstupuje do hry autorská biografie. V ní nalézám opěrné body nikoliv proto, abych sledoval genezi díla, ani proto, abych konfrontoval estetický objekt (obraznou představu krásy) s životopisnými fakty, nýbrž proto, abych konfrontoval životně směrodatný smysl, estetické naladění, s autorem jako jeho sty-

lizovanou individualizací. Na základě toho, jaké shledávám estetické naladění a jaký je přitom autorův přístup k jevovým formám, v nichž konstituuje svůj artefakt, mohu verifikovat, jak se má představa uměleckého významu (jejíž smysl se mnou individualizuje) blíží představě autorově a životně směrodatnému smyslu, který se jím individualizuje.

Pokud mi jde o co možná věrnou rekonstituci uměleckého významu a smyslu estetické hodnoty a jejího naladění, musím přistupovat k artefaktu z hlediska jeho individuální funkce: buď jako Divák-obdivovatel uměleckého idolu, nebo jako Svědek-rozhodčí (např. v divadelní hře nemohu zůstat pouhým "divákem", ale funguji jako Svědek "krásného" problému, jehož řešení pro sebe rozhoduji) či konečně jako vynálezce-Snílek, pro něhož jevová forma z fetišizovaného artefaktu je odrazovým můstkem k "volné" hře fantazie. Opomenutí této individuální funkce vede k nepochopení estetického smyslu umělecké individuality, k nepochopení umění v dialektice jeho paradigmatické a enigmatické významnosti (o tom svědčí roztržka mezi "masovým" konzumentem a moderním uměním).

Verifikace mé rekonstituce uměleckého významu a smyslu mi umožňuje zároveň verifikovat - právě prostřednictvím biografických dat - pravost (původnost) autorovy představy uměleckého významu a životně směrodatného smyslu jeho estetického naladění. Původnost tu ovšem nechápeme ve významu jedinečné neopakovatelnosti, novosti (pak bychom museli z umění škrtnout tematicky pozitivní modus krásy a jeho tradiční smysl, tj. modus, v němž nejde o novost, ale o obnovení tradice, o její vymaňování ze zapomenutí). Původno-

stí nebo pravostí rozumíme především to, do jaké míry lze sledovat, jak se umělecký význam a jeho smysl promítá i v mimoumělecké životní praxi autora (nebož umělecký subjekt, estetické naladění není a priori dáno, ale zjevuje se jako možný životně směřodatný smysl právě v individuálním "ztělesnění" autora v artefaktu). Abychom byli názorní: je například těžko myslitelné, aby autor, jímž se individualizuje "tradiční" estetické naladění, byl v celém svém ostatním životě (v té jeho části, která přesahuje individualitu autor-ského artefaktu) buřičem a výstředníkem improvizujícím svůj život ze dne na den; stejně tak je těžko myslitelné, aby autor, jímž se individualizuje estetická improvizace (jehož estetické naladění je tčkové, "rozmarňé"), žil jako usedlý tradicionalista (šrov. "skandály" dadaistů, "dandysmus" dekadentů, "tuláctví" romantiků atd.). Pokud k tomu dojde, projeví se to zpravidla vnitřní rozporností díla samého.

Neznamená to ovšem, jak jsme poznamenali výše, že život autora je "předznamenán" jeho estetickým naladěním. Naopak, umělecký subjekt se může měnit podle individuální životní zkušenosti autorovy (tu se opět ukazuje souvislost estetické hodnoty a individuální tělesné zkušenosti jako půdy, na níž se prostírá). Nejde tu ovšem o to, že by se autor musel obrážet přímo jako estetická hodnota (například v obrazném autoportrétu, básnické autobiografii atd.) - živý člověk nemůže totiž nikdy tematizovat sám sebe jako dokonale krásu (zůstává pro sebe esteticky enigmatický nebo aspoň problematický); to, na čem záleží, je především estetické naladění, životně směřodatný smysl estetické hodnoty, jehož prostřednictvím se teprve mohou dostat k individualitě

nejen autorské, ale i své.

Autorův život ve své faktické objektivitě ovšem skýtá pro verifikaci lepší předpoklady než můj vlastní život (má vlastní individuálně tělesná zkušenost), protože učinit sám sebe pro sebe objektem je vždy obtížnější (i když v objektivaci a individualizaci estetického naladění spočívá právě záměr umění), než zaměřovat se na estetický subjekt "již hotový", fakticky vyjádřený v uměleckém objektu a jeho estetické hodnotě. Avšak i když shledám, že estetická hodnota je pravá, autorova, že tedy umění bylo pro autora opravdu směřodatným smyslem života, nemusí ještě estetický význam pro mne nabýt aktuálního smyslu. Žiji totiž jiný život než autor, a tedy mezi mnou a jím nemusí dojít k živému "vcítění". Estetický smysl, estetické naladění může totiž pro mne zůstat objektem (tedy pouhým estetickým významem, objektivní estetickou hodnotou), nemusím se s ním identifikovat (jeho estetické naladění není pak pro mne směřodatné), nedokáži nalézt v individualizaci estetického subjektu své živé analogon. Naopak v případě, kdy tomu tak je, nabyvá autorský artefakt, umělecký objekt pro mne živého smyslu, přijímám ho za svůj, osvojuji si ho a tím vlastně z druhé strany prokazují jeho platnost pro sebe zde a nyní pro dnešek. Plodnost takového osvojení se ukazuje nejen u umělců (v podobě vlivů), ale také u literárních historiků a kritiků, kteří dovedli nalézt "své" autory.

Je ještě celá řada aspektů této problematiky, například otázka pohybu uměleckého smyslu, proměn estetického naladění a souvislosti s individuálním uměleckým a životním "zráním" autora, dále otázka schopnosti proniknout k este-

tickému naladění, k směrodatnému smyslu umění v souvislosti s individuální tělesnou (životní) zkušeností atd. Z hlediska daného tématu jsou to však již otázky druhotné.

-
- 1 Kapitoly z české poetiky I, 1948, str.19.
 - 2 K tomu srov. H.Arendtová v knize Between Past and Future, 1961, str.59, kde charakterizuje fabrikaci jako protějšek aktivity (rozuměj tvořivé): "Fabrikace se odlišuje od akce tím, že má určitý začátek a pravděpodobný konec; ustí v produktu, který nejen přetrvává aktivitu fabrikace, nýbrž po svém zhotovení vede jistý způsob vlastního života."
 - 3 O vztahu významu a smyslu viz dále; zde jen poukaz na práci J.N.Mohantyho, Edmund Husserl's Theory of Meaning, (1964), v níž je ukázáno na str.17, že Fregeho dělení Bedeutung - Sinn, odpovídá u Husserla vztah Gegenstand - Bedeutung: význam se tedy spojuje s předmětností, smysl s významotvornou aktivitou subjektu, s významotvornou intencí.
 - 4 Individuum a literární vývoj, Studie z estetiky, 1966, str.226.
 - 5 Srov. s tím deterministické stanovisko Mukařovského v citátu z Kapitoly z české poetiky I, str.19, uvedeném výše.
 - 6 Individuum a literární vývoj, Studie z estetiky str.228.
 - 7 Listy pro umění a kritiku, II, 1934, str. 437-445.
 - 8 Srov. Studie z estetiky, str. 144-152.
 - 9 Studie z estetiky, str. 147.

- 10 K tomu srov. K.Kosík, Dialektika konkrétního, 1965, str. 43.
- 11 Srov. R.Ingarden, Das literarische Kunstwerk (1931).
- 12 Bytí a nicota, 1943, str.19: "Každé pozitivní vědomí objektu je zároveň non-pozitivní sebe-vědomí."
- 13 Tu je třeba upozornit na fenomenologické chápání autora: důležité poznámky nalézáme k tomuto problému především u Ingardena, v jeho knize O poznávání literárního díla: "... je třeba rozlišit autora ve smyslu určité reálné osoby, která je původce díla (např. J.Slowackého), a autora, který je intencionálně určen faktem, že věty vstupující do struktury díla jsou intencionálními tvory určitého subjektu, a konečně 'autora', který v určitých případech, například jako vypravěč - vystupuje mezi osobami přítomnými v díle (srov.například Lorda Jima od J.Conrada). Autor v prvním významu je zcela mimo dílo... autor ve druhém významu intencionálně do díla patří a vyplývá z jeho intencionální struktury a konečně ve třetím významu je autor zvláštní součástí díla stejně jako tzv. 'lyrický subjekt' v lyrické básni." - V tomto intencionálním významu chápeme přirozeně i my autora jako součást jevově individuální korelace artefakt-autor, v níž autorem míníme zdroj tvárně individualizační funkce. Z tohoto hlediska by bylo možno zjednodušit i schéma Ingardenovo: autor ve druhém a třetím významu jsou vlastně dvě krajní modifikace téhož, totiž zdroje individualizační funkce; k těmto modifikacím autora jako intencionálního korelátu artefaktu se ještě vrátíme.

- 14 Studie z estetiky, str.114.
- 15 Studie z estetiky, str.70.
- 16 K tomu srov. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, 1945, str. 326: "Každá percepce předpokládá jistou minulost subjektu, který vnímá, a abstraktní funkce vnímání jakožto centra objektů implikuje skrytější sít, jímž vytváříme své prostředí." Pod slovy "un certain passé" chápeme právě onu půdu tělesné zkušenosti - zkušenost jako slovo už sama etymologicky souvisí s minulostí, jako to, co bylo zakuseno, vyzkoušeno.
- 17 Tyto otázky nehodláme dále rozvíjet - spokojíme se s tímto náznakem; oporu pro koncepci spojující krásu jako podstatný význam uměleckého tvaru s mytickou představou dokonalé totality lze najít například v práci E.Grassiho, *Kunst und Mythos* (1957): "... Mýtus spíná rozmanitost přírodních fenomenů v poslední a všeobjímající jednotu, a tak vytváří v sobě dokonalý kosmos. Mýtus je to, co pořádá..." Specifika tohoto "kosmu krásy" by ovšem vyžadovala dalšího výkladu v souvislosti s tezí o založení krásy na tělesné zkušenosti.
- 18 K tomu srov. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, 1945, str. 295: "... to, co nazývám hloubkou, je ve skutečnosti juxtapozice bodů srovnatelných v šířce. Jednoduše jsem špatně situován, abych ji viděl.Uviděl bych ji, kdybych byl umístěn jako boční pozorovatel, který může obsáhnout řadu objektů rozprostřených přede mnou."
- 19 K tomu srov. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*,

- 1945, str. 294: "...labilita rovin nedává jen individuální zkušenost nepořádku, ale i jistou životní zkušenost závratí."
- 20 Srov. Ideen I, 1967, str.45, polské vydání: "Každý předmět v té míře, v jaké ho lze rozvinout, vztahovat k jiným předmětům, zkrátka v jaké ho lze logicky určit (zde by patrně bylo na místě mluvit o určení nikoliv logickém, nýbrž estetickém), nabývá různých forem syntaktických."
- 21 K této otázce srov. Mukařovského studii o záměrnosti a nezáměrnosti v umění, *Studie z estetiky*, 1966, str. 89 n., kde upozorňuje na dialektiku záměrnosti (směřující k esteticky reflexivnímu "zvýznamnění" artefaktu jako nositeli krásy) a nezáměrnosti. Vidíme-li podstatný význam umění v krásě jako esteticky reflexivním obrazu tematického archetypu dokonalé tělesné zkušenosti, pak nezáměrnost se jeví jako moment rušící tuto estetickou obraznost, rušící představu dokonalosti, zba-
vující umění pozitivního esteticky reflexivního významu a obnažující je jako nahodilou věcnost. Srov. též knihu Konráda Langa *Das Wesen der Kunst*, 1907, vybudovanou na tezi o dialektice iluzivního a iluzi rušícího momentu v umění.

OSOBNOST A DÍLO

Radko Fytlík

Naše úvaha o vztahu díla a osobnosti, respektive životní situace autora ve významové výstavbě díla vychází ze základního předpokladu, že předmětem literárněvědného zkoumání zůstává dílo jako nehmotný estetický objekt i jako "hmotný", materializovaný artefakt. Tento předpoklad umožňuje využít analytických metod, bez nichž, podle našeho názoru, nelze postihnout specifičnost umění.

Z analýzy díla nutno vycházet i při zkoumání rozličných vztahů textu k okolí, k nimž na přední místo patří vztah k původci, k autorovi, k básnické osobnosti. Představa osobnosti, nikoliv jako abstraktního subjektu, ale konkrétní lidské bytosti, je sjednocujícím prvkem (invariantem) vyšších významových složek, k nimž patří například soubor několika děl téhož autora, případně souhrn vztahů, jež dílo zaujímá ke sféře kulturní a společenské. Likvidovat osobnost jakožto prostředníka, v němž se jedinečným způsobem prolíná dialektika zákonitosti a nahodilosti, faktu a události, historie a paměti, znamená upadnout do neživotných, teleologicky seřazovaných konstrukcí.

Osobnost patří plným právem do literární vědy a nelze ji odsouvat do pozadí, ani převádět do oblasti psychologie, sociologie a filosofie. Současná semiologie, nauka o znaku a znakových vztazích, upozorňuje na možnost zkoumat na spo-

lečném základě i vztah autora a díla. Ukazují se styčné body mezi znakovým charakterem kulturní produkce¹ a znakovým systémem jazyka. Pod tímto zorným úhlem lze podle přesně zdůvodněného návrhu² chápat umělecké dílo jako indicii, jako zvláštní druh znaku, vztahující se mimo jiné i k původci, autorovi.

Nejde ovšem jen o obecnou semiotickou charakteristiku tohoto vztahu, ale o nalezení cesty k rozboru literárnímu. Při výzkumu složitých vztahů mezi původcem a dílem soustředíme se na pojem *s i t u a c e*, jenž je přechodným článkem mezi oběma zdánlivě tak protilehlými oblastmi. Situační kontext, plynoucí ze životního, básnického postoje ke skutečnosti (případně z básníkova mýtu), hraje klíčovou roli v umělecké tvorbě.

Výzkum situační závislosti básnického textu nemá přitom nic společného s deterministickými onyly vulgárního biografismu a psychologismu, jenž odvozuje text ze života autora či z psychického zážitku. Odhalení situační závislosti vytváří pouze předpoklady k analýze uměleckého díla, k postižení individuality básníka a jeho stylu. Situační závislost zahrnuje plným právem i oblast tvorby, individuální tvůrčí činnosti, stává se součástí fenoménu, který F.X. Šalda nazýval *postojem člověka, který básní*.

Situační vztahy působí paralelně od vyšších významových komplexů až po základní složku jazykového materiálu, jíž je slovo. Výzkum situační závislosti stává se jedním z nejdůležitějších směrů moderní jazykovědy, zvláště současné teorie promluvy. Můžeme proto chápat situaci jako širší semiotický okruh, do něhož se jazyk (jazykový pro-

jev) promítá a v němž funkčně působí. Semiotické výzkumy se staly základem hypotézy, že i předmětná (životní) situace je takovým širším významovým komplexem, který hraje roli při motivaci literárních jevů a který (svou přítomností či nepřítomností v díle) směřuje k postižení individuality autora, literární osobnosti.

Tato myšlenka byla ovlivněna teorématem Jakobsonovým, které vyslovil ve studii Socha v symbolice Puškinově (Slovo a slovesnost, 1938). V této studii autor dokládá, že základní životní situace "člověk se cítí unaven, touží po ženě, nad níž má nadpřirozenou moc socha, symbol" proniká do významové výstavby několika čelných Puškinových básní. "Situace je složkou řeči, někdy ji vyzdvihující jako účinný tvárný prostředek, někdy ji naspak tlumící, ale ať ji přijímá, dílo kladně, nebo záporně, nikdy není dílo k ní lhostejné... Nelze proto přehlížet", dovozuje dále Jakobson, "situační vázanost básnickovy symboliky. Bádání o slově básnickém může bohatě těžit ze závažných poznatků dnešní jazykovědy o mnohotvárném prolínání slova a situace, o jejich vzájemném napětí a vzájemném působení." A nakonec uzavírá: "Nechceme jednoznačně odvozovat dílo ze situace, ale zároveň nemají se v rozboru básnického díla přehlížet výrazné opětovné shody mezi ním a situací, zejména pravidelná vázanost jistých společných vlastností několika děl básnickových se společným místem nebo se společnými daty anebo stejné biografické předpoklady jejich vzniku".

2. Podnětem k této úvaze byla knižní biografie Jaroslava Haška, tedy praktická literárněhistorická práce (vyjde v nakladatelství Mladá fronta). Životopisné studium bylo

zdůvodněno potřebou objasnit genezi textů a složitých otázek autorství. Dalším důvodem pro životopisný přístup byla Haškova výjimečnost ve vývoji české literatury, těsný vztah jeho života a tvorby, jeho mýtus.

Pro literární veřejnost byl Hašek spíš gamín a piják, veselý bohém předválečné Prahy, než spisovatel. Legendární mýtus, jenž vznikl už za humoristova života a měl své literární pozadí (v Haškově umělecké "neliterárnosti"), byl utvrzen zásluhou memoárové literatury, která rozdrobila tento zjev v drobtý historek a anekdot. Teprve pod dojmem legendárního mýtu se ve vědomí čtenářů zafixovávají hodnoty Haškova literárního díla. Situace se změnila, když do literárního povědomí vstoupil Haškov Švejek, dílo, které si pro svou lehkost a nehledanou originalitu získalo světové uznání. Švejek přesáhl hranice autorova mýtu a vrhá zpětné světlo na osobnost spisovatele. K Haškovi, který byl před válkou jen oblíbeným lidovým autorem, hlásí se avantgardní směry, dadaisté a poetisté, jako ke svému průkopníkovi.

Švejek jako literární typ je polyfunkční a polyvalentní. Proto se v něm tak často shledávaly obrysy samého autora, jeho bohémského mýtu. Mýtus je jak známo apelativní a imperativní. Sláva Švejka proniká i tam, kde román vůbec nečetli, dochází často k záměně literární kreaace za mýtus. Na mytické záměně jsou založeny některé diskuse a polemiky, v nichž se nakonec interpretuje nikoliv vlastní text Haškův, ale sociologický či ideologický fenomen: švejkovina jako charakterologický rys národní povahy.

V záplavě kulturněpolitických aktualizací ustupuje literárněvědný výklad díla do pozadí. Působnost vědeckých

analytických metod je totiž vymezena a omezena přesným vymezením předmětu zkoumání. Proto se analytické práce osvědčují spíše tam, kde se zkoumají jednotlivé složky díla, než tam, kde jde o postižení širších významových souvislostí a komplexů. (Všimněme si, že v pracích "klasického" českého strukturalismu bývá právě "vědomí souvislostí" suplováno intuitivní, hodnototvornou orientací.) Dříve než přistoupíme k analýze Haškova textu, nutno rozlišit soubor podsunutých, odvozených významů a mýtů, které tento zjev obklopují. (Podobnými mytickými či interpretačními deformacemi jsou obklopeny vždy poněkud výlučné osobnosti literárního vývoje, z hlediska tvůrčího významu právě ty nejdělnější.) Podnikneme nejprve sémiotickou úvahu o vztahu života a díla spisovatele, ovšem s vědomím, že jde o dvě odlišné významové oblasti.

3. Jak se jeví vztah Haškovy osobnosti a díla z hlediska jeho vývojové iniciativy, vedoucí k překonání normy?

Česká literatura na počátku století je charakterizována destrukcí symbolistické obraznosti, která zužovala výrazové možnosti poezie na abstraktní systém. Nová generace aktualizuje zejména empirický detail jako nástroj exprese a intenzivní smyslové evokace. V duchu destrukce básnické normy let devadesátých vzniká zvláštní druh básnické autostylizace tuláka, rebela, bohéma, jež je motivována dobovou vzpourou proti uznávaným řádům. Tato vzpoura ovšem přesahuje hranice literatury a umění. Příznačný je například výrok čelného básníka generace Františka Gellnera, že pro něj měly osobní zážitky z bohémských šantánů větší význam než celá básnická tradice.

Na rozdíl od svých generačních druhů, jímž se programová neliterárnost stává maskou, součástí básnické autostylizace, dochází Hašek v dobové gestaci tak daleko, že se stává skutečným tulákem, bohémem a revolucionářem. Jeho bohémská životní situace přerůstá v uvolněný, nezávazný a nezodpovědný způsob života i tvorby, jímž tento autor trhá pouta k literatuře a jímž překonává nonkonformní literární autostylizaci. Namísto protestního gesta sestupuje do oblasti literární periférie, píše novinové a kalendářové humoresky. Užívá bezostyšně manýr pokleslého žánru a podbízí se vkusu publika. Svě práce podepisuje vymyšlenými jmény a pseudonymy. Marnotratně a nezodpovědně utrácí svůj talent, stává se "božským rošťákem" české literatury.

Bohémská uvolněnost mu pomáhá objevit novou tematickou oblast: každodenní, všední skutečnost; Hašek vytváří plejádu tragikomických příběhů ze života drobných lidí z pražské ulice a vymaňuje tento obor z tradice žánrové figurkářské kresby. Základním jeho postupem je transformace empirického, často i autobiografického detailu, jemuž se v rámci rozmarné hry s fakty dostává groteskního osvětlení. Tuto transformaci lze označit jako mystifikaci, jako zvláštní druh dadaistického pop-artu.

Příkladem může být způsob, jímž Hašek "objevoval" nové druhy zvířat v zoologickém časopise. Z nedostatku látky popisuje vymyšlená zvířata i jejich vlastnosti, užívá bohaté zásoby "vědeckých" poznatků a detailů. Věcný detail či novinová zpráva jsou vyňaty z automatismu vnímání nikoliv básnickou destrukcí, ale nepatrným posunem situačního kontextu. Komický význam těchto celků vysvitne teprve

tehdy, vyjmeme-li je ze souvislosti, osvětlíme-li je vědomím, že jde o humornou mystifikaci.

Haškovův bohémský postoj byl posuzován z mnoha hledisek, z nichž nejméně plodné je moralistické odsuzování jeho anarchistického nihilismu. Přitom se totiž zapomíná na skutečnost, že vlastní těžiště Haškovy tvorby před první světovou válkou je v hospodské improvizaci, kde dochází k transformaci jeho nápadů a krystalizaci bohémského mýtu. Vlastní literární tvorba, tj. drobné satiry a humoresky, jsou pouze odleskem této intenzivní tvůrčí činnosti. Atmosféru rozverných zábav v pražských hospodách vystihl František Langer, který zdůraznil význam bezprostředního situačního kontextu, daného přítomností duševně spřízněného bohémského publika: "Lidský živel spolupracoval, rozehrával a inspiroval Haškovu náladu, byl pro něho odrazovým můstkem a nápovědou, pódiem a jevištěm... Ten lidský živel dotvářel a vyplňoval onen jiný svět, nesmyslný, svévolný, neodpovědný, mátožný a fantaskní, zakouřený a páchnoucí pívem, v jakém se Hašek mohl volně pohybovat v jiných polohách, než jaké stanovil střízlivý řád dne a konvenční životní praxe."³

Pojetí života jako nezávazné bohémské hry a zábavy pomáhá Haškovi nově strukturovat skutečnost; postřehuje a vybírá některé detaily a záběry života, jež jsou vlastně už zauzlinami fantazijních akcí. Rozhodující úlohu při tomto ztvárnění skutečnosti hraje situační moment, respektive neustálá proměna situačního kontextu.

Bohémská zábava je tomuto tvůrci zvláštním druhem vnitřní kontemplace, bájevitou atmosférou, v níž všední příběhy nabývají důležitosti a v níž světové události mají anekdo-

tický charakter. V této atmosféře se uplatňuje zvláštní poloha jazyka, daná kontrastními výrazovými prostředky slangu a pražské anekdoty, pro niž je příznačná živelně anarchistická negace vládnoucích poměrů. Smysl pro humor a verbální gag, jenž je hluboce zakořeněn zvláště v pražském jazykovém prostředí, je přirozeným výrazem mentality malého národa, žijícího uprostřed světových krizí a velmocenských interesů. Právě zde se projevuje zvýšená závislost na verbálním řešení, zvýšená naléhavost slovních kontaktů. Z oblasti jazykové komiky vyrůstá právě v té době zvláštní, periferní slovesný útvar - hospodská historka.

Bez osvětlení těchto okolností nelze pochopit Haškovu literární práci, která mnohdy bývá vykládána anekdoticky jako pouhá slovní ekvilibristika. Svědkové tvrdí, že Hašek psal lehce, jako by své nápady sypal z rukávu. Právě tato okolnost byla překážkou k ocenění Haškovy tvorby a bývá spojována s povzdechem, jak by asi psal, kdyby marnotratně neutrácel svůj talent a kdyby se nerozptyloval ponocováním a pitím. Zcela jinak se nám jeví jeho tvorba, pochopíme-li význam situačního kontextu, všudypřítomnost bohémského mýtu. Základem Haškova stylu není touha po dokonalosti, vytríbenosti či uměleckosti, ale originálnost, často ménivý nápad, významově asociační zkrat, nesoucí stopy životního zážemí. Neměl-li Hašek čas a energii, aby lépe vybrušoval své práce, je to proto, že všechn svůj čas a energii potřeboval k honbě za novými nápady, plynoucími volně z intenzivního prožívání nejrůznějších životních situací a prostředí. Právě tvůrčí nedokonalost stylu je zárukou jeho bezprostřednosti, která působí dojmem, že

Hašek své nápady a gagy vyjímá přímo ze životního zázemí. Bohémská improvizace nebyla tedy jen inspiračním zdrojem a přípravou k tvorbě; byla už vlastní literární tvorbou.

4. Předtřsvu o této bohémské situaci si však nemusíme čílet jen z nepřímých životopisných svědectví a zpráv. Nesčetné okřídlené výroky a sémantické paradoxy, jež jsou základem haškovské legendy, jsou včleňovány do jeho díla. Dochází k čilé jazykové a tvárné výměně mezi situací a nápadem, mezi životní událostí, mýtem a literární stylizací. Příkladem může být prohlášení, citované v životopisných anekdotách a otištěné povídce Jak jsem vystoupil ze strany národně sociální: "Ze Světa zvířat sklouzl jsem klidně do Českého slova. Známi tvrdili, že jsem své politické smýšlení vůbec nezměnil. Buldoky změnil jsem prostě za novou stranu s tím rozdílem, že buldoky a dogy jsem krmil já a nyní mne krmila nová strana."

Stopy bohémsky uvolněného situačního zabarvení nalézáme i v textu. Také v literární tvorbě si Hašek uchoval bezprostřednost improvizace, zachycující jazykový tvar ve stavu zrodu, s dosud patrnou skořápkou situačního kontextu. Epické prvky, způsob rozvíjení detailů, popisu a výčtu, mají intonaci a rozvleklost, příznačnou pro nezávazné hovorové vyprávění, klábosení, žvást. Tato epická uvolněnost stává se v konfrontaci s principem komickým, zaměřeným k anekdotické pointě, hlavním strukturálním znakem Haškova stylu.

Všimněme si, jak se situační závislost projevuje ve významové výstavbě. Sémantických možností bohémské improvizace využil Hašek nejvíce v Dějinách strany mírného po-

kroku, v nichž do plynulé souvislosti vyprávění včleňuje tříšť kontrastních událostí a detailů. Juxtapozicí drobných intimních detailů s ideologickými symboly doby a zvnějšněnými dějinnými událostmi, kontrastem povrchu a zskulisí veřejného života vzniká pocit deziluze, jenž plyne z odhalení sakralizovaných symbolů. Při rozvíjení karikaturní techniky hraje roli situační moment. Autor indiskrétně vyzrazuje nejruznější intimní detaily ze života veřejně činných osob a institucí, jako by šlo pouze o pamflet a mystifikaci. Vypravěč hraje úlohu člověka, jemuž na ničem nezáleží, jenž je schopen všeho: "Když jsem sháněl prameny k této obsáhlé historii nové strany, dozvěděli se tak mnozí, že budou v knize uvedeni, a tu počínali si velice různě. Někteří z těch mužů právě by si tam přel být, neboť domníval se tenkrát, že to bude jakási bibliografie, ve které budou velebeny zásluhy každého jednotlivce. Jiní opět, uslyševše, že o nich bude řeč, volali výhrůžně: Jen se opovaž! Přejděme nyní k třetí řadě lidí. Ti, když se dozvěděli, že o nich budu psát, klepali se v pravém slova smyslu strachy. To byli lidé, kteří vědí, čeho jsem schopen."

Situační závislost je podtržena i kompozičním utvářením jednotlivých kapitol. Hašek bezprostředně navazuje na své řečnické projevy, proslovené v kabaretních vystoupeních v Kravíně a jiných pražských hospodách, jež se staly dějištěm této podivuhodné mystifikace. Paroduje žargon úvodníků, manifestů, provádí perzifláž žurnalistických stylů, klišé a obrátů. Tyto přesně napodobené, většinou už zvetšelé slovní prostředky konfrontuje s nihilistickým duchem bohémy, jež je reprezentována postavou vypravěče,

řečníka, kronikáře. Bohémská situace je tak zachycena i v doprovodných semiologických plánech jazyka, v řečnickové gestaci a mimice. Příznaky obsažené v textu lze snadno doplnit svědeckými výpověďmi přímých účastníků.⁵

Myšlenka vylíčit v obsáhlém spise "autentickou" bohémskou situaci a učinit ji tématem vyprávění zraje u Haška již v roce 1905, kdy se s dvěma svými bohémskými druhy vydává na cestu Evropou. Zmíněná kniha má proto klíčový význam pro objasnění Haškova životního stylu, ukazuje na těsné spojení významového okruhu tuláctví a bohémství. Proto se také tato práce stává v míře u Haška nebyvalé projektem jeho osobnosti; náhodné životopisné souvislosti se promítají v zákonitost tvaru. V Dějinách strany mírného pokroku Hašek vlastně poprvé před válkou rozvíjí svůj přirozený sklon k epice, který dosud mohl realizovat jen v ústní hospodské improvizaci. (V satirách a humoreskách, psaných pro denní listy a humoristické časopisy, byl omezen rozsahem a pravidly žánru, jenž tradičně rozvíjí anekdotický děj, směřující k pointě.) Lehkost a ledabylost ve vedení epické linie se zde projevuje poprvé jako sémantický příznak. Činí z textu něco nedokončeného a nedotvářeného, poskytuje možnost domýšlet a dotvářet za jednotlivými významovými kontrasty i konkrétní situaci a prostředí, v němž Haškov humor vzniká. Vlivem těchto významových komplexů, zásluhou mýtu posměváčka a bohéma dochází k proměně životních faktů ve skutečnost literární. K analýze dobových ideologických symbolů nepřistupuje Hašek jen z jedné intelektuální polohy, ale propůjčuje jí i impulzivní bezprostřednost. Bohémská mystifikace se tak stává prostředkem k demystifi-

kací dějin, neboť mýtus může být v úplnosti vyvrácen zase jen mýtem.

Po válce a po návratu ze sovětského Ruska se Hašek snaží navodit původní situaci a oživit svůj bohémský mýtus. Ale daří se mu to čím dál tím méně. Opouštějí ho síly. Svědkové se shodují v pocitu, že jen napodoboval své předválečné mládí, že plagoval sám sebe.

Memoárová literatura, zdůrazňující jednostranně oblast mýtu, vzbuzuje dojem, že autor do románu o Švejkové přímo vmontoval historiky a anekdoty, které zaslechl od spolustolovníků. Hodnověrnost těchto svědectví je velmi pochybná, což můžeme osvětlit na genealogii jednoho motivu. Alexander Invald, nájemce lipnické hospůdky, kde Hašek psal svého Švejka, tvrdí, že například převzal do svého díla motiv líčící, jak potulný vandrák šel omylem zebrať na četnickou stanici. Tentýž motiv se však v Haškově tvorbě vyskytuje už v roce 1903 v povídce V obecním vězení. Je tedy pravděpodobné, že tento příběh vyprávěl v hospodě Hašek sám. Bylo by tudíž pochybné soudit na základě toho, co bylo řečeno, že Osudy dobrého vojáka Švejka jsou jakýmsi anekdotáři bohémských historek, sestavovaných v duchu dobového posměchu ze starého Rakouska. Začlenění situačních momentů má u Haška autonomní samostatnost tvárnou.

Po válce se značně mění struktura Haškovy životní a psychické situace. Zřetelné převahy nabývá flegma, prosycené skepsí vůči dějinám, touha po podstatě, po elementárních hodnotách lidskosti, jimiž člověk naplňuje nenaplněnost své každodennosti. Tento významový komplex se rýsuje shodně i v několika Haškových poválečných autobiografických

zpovědích, nejvýrazněji v povídkách z Bugulmy, jež jsou přímým genetickým předchůdcem Osudů dobrého vojáka Švejka. Z téhož významového jádra krystalizuje dobrý voják Švejk, navenek prosťáček, jenž nazírá na hrůzy světa s povzneseným směvem idiota, jako jeden z galerie moudrých bláznů, komentujících chaos a absurditu světového dění.

Bohémská uvolněnost, jež je před válkou němým, situačním doprovodem Haškovy improvizace, stává se ve Švejkovi vlastností literární, stylovou. Situační kontext přestává být na první pohled viditelný, stává se integrální součástí textu. Tematicky se tu bohémská minulost připomíná jen ve vyprávění jednoročního dobrovolníka Marka a některými autobiografickými narážkami. V motivické struktuře díla je však tento komplex transformován v líčení lidových, plebejských mýtů a rituálů. Navozuje atmosféru uzavřené buňky, integrovaného lidového společenství, unikajícího válečnému chaosu světa, jenž je reprezentován družným vyprávěním a zábavami, motivy jídla, zabijaček, hry v karty apod. Vlastností bohémského mýtu se pak promítají přímo v epických kvalitách Švejkova vyprávění, v geniální nedbalosti a uvolněnosti řeči, v nedotvořenosti a neukončenosti jeho nesčetných paralel a komentářů. Právě tyto vlastnosti, jak shodně ukázaly analytické práce, jsou jádrem významové struktury díla: otevřenost a mnohoznačnost Švejkova projevu je kontrastem k uzavřenosti a omezenosti militaristického systému.

Na transformaci bohémského mýtu se podstatnou měrou účastní i situační kontext, spojený s představou domova, jenž je dominantním znakem závěru Haškova života. Pro odha-

lení tohoto komplexu je klíčem motiv budějovické anabáze, předznamenávající princip kruhu, jenž se určujícím způsobem promítá do kompoziční a významové výstavby Osudů dobrého vojáka Švejka. Právě tento motiv je úvodní částí partie, která byla psána během Haškova pobytu v Lipnici.

K doložení této teze by bylo nutno vzít v úvahu i změněnou poválečnou situaci literární, v níž se objevuje snaha osvobodit se z tragických následků války, obrodit se bezprostředními smyslovými zážitky, příklonem k primitivním mýtům. Také v Eliotově Pustině a Joyceově Ulyssovi se objevuje motiv bilance, návratu, jenž je rovněž typickým příznakem závěru Haškova života a tvorby.

5. Naznačili jsme přístup ke zkoumání básnické osobnosti při zachování základního pojetí díla jako znaku a estetického objektu. Pojem situace dovoluje vyhnout se psychologickému či sociologickému determinismu. Dílo není reprodukcí situace; chápeme situaci jako postoj, který tvůrce nejen přijímá, ale který si i volí v souhlase se svými osobními tvůrčími dispozicemi. Poukazem na včleňování situačních kontextů do významové struktury díla se otvírají bohaté možnosti k využití biografického materiálu přímo pro rozbor díla. Ozve se ovšem námitka, zda tímto nebyvalým rozšířením obzoru na oblast vztahů a souvislostí nepřekračujeme rozsah analytických metod, neporušujeme jejich čistotu.

Je s dostatek známo, že strukturalistická estetika vyrůstá v opozici k psychologicky motivované estetice výrazu. Problematika osobnosti bývala proto v řadě případů redukována na biografii, jíž se přisuzuje místo disciplíny

pomocné. Když posléze došlo k rozšíření pole výzkumu na vztahy estetické struktury k okolí (v souvislosti s problematikou konkretizace a interpretace díla), soustřeďuje se bádání především na vztah díla k vnímání. Místo, v němž dochází k výměně estetických a mimoestetických funkcí, bylo označeno poněkud vágním pojmem "kolektivní vědomí". Vztah mezi vnitřní, potenciální energií díla a osobností tvůrce byl do značné míry odsunut stranou. Pozornost se věnovala jen vývojové iniciativě individua, v souvislosti s překonanými normy.

Toto omezení bylo v tehdejší situaci naprosto odůvodněné. Strukturalismus si ve svých původních východiscích klade otázky tak, aby na ně mohl odpovídat jako uměnovědný systém (V. Effenberger). Čím více však propracovával mnohotvárnost uměleckých funkcí a pronikal do mimoestetických oblastí, překonával i svá původní, "formalistická" východiska.

Ostatně ani v hledání přístupu ke zkoumání básnické individuality nezůstal u svých čelných představitelů omezen jen na problematiku vývojovou. Ku konci třicátých let dochází Mukařovský k pojetí díla jako dynamické struktury, jejíž součástí se může stát i životní nahodilost. Aktivitu významové výstavby nelze omezit jen na estetický objekt, tj. na oblast "aktuálního" působení díla. Do hry vstupuje i potenciální významová energie, skrytá v artefaktu, v tvarových možnostech díla, dialektika motivu a zážitku, jeho prožití a přejímání. Ve studii Genetika smyslu v Máchově poezii⁵ Mukařovský ukázal, že cesta od zážitku k motivu je plynulá, že motiv jako součást umělecké konvence zpětně

ovlivňuje i lidské jednání. Básník nečiní rozdílu mezi životem a tvorbou, znásobuje-li svůj prožitek; naproti tomu přejetí motivu, ztvárnění (autor mluví v té souvislosti o montážní výstavbě Máchových obrazů) může nabýt intenzity a bezprostřednosti životního zážitku.

Nelze ovšem srovnávat život a dílo jako homogenní objekty. Situace je v ontologickém smyslu spíše fikce, představa, intence. U mnoha básnických osobností splývá s mýtem, jenž svou univerzálností tvoří most mezi protilehlými významovými oblastmi. Mýtus je totiž současně životní jev a současně způsob vyjádření, semiotická struktura, která se spolu s ostatními kontextovými vazbami včleňuje do struktury textu. V semiotické rovině lze chápat vztahy, jež jsou z hlediska tradiční literárněvědné terminologie velmi komplikované. Chápeme-li dílo jako indiciální znak autora, pak není podstatný rozdíl mezi autorem jako psychofyzickou osobností, jež je součástí vnětového semiologického okruhu, mezi subjektem díla, jenž je součástí kódu, tj. básnické a jazykové normy, a mezi vypravěčem, jenž je součástí vnitřní struktury textu. Životní situace se v tomto vymezení jeví jako specifická situace tvorby, individuální tvůrčí činnosti, která brání redukci díla na obsahový rozbor v základě nerozlišitelně.

Situace je tedy v našem pojetí soubor životních faktů a událostí, převedený na společný semiotický základ, v němž nastává bezprostřední dotyk se specifickou situací jazykovou a se situací znakového systému, který si autor stanoví v konfrontaci s vnějším světem. Jinými slovy lze situaci tvorby nazvat souborem nadosobních norem, jež se

POKUS O KRITÉRIUM ESTETICKÉ

HODNOTY

Přemysl Blažíček

Považujeme-li za určující pro člověka to, že je bytostí svobodnou, pak podstatným momentem této jeho svobody, jeho schopnosti transcendoval dané, je racionalita, reflexe. Avšak reflexe se může stát i jakýmsi poutem člověka, není-li chápána právě ve své (transcendující) funkci a dochází-li k absolutizaci jejích předmětných výkonů; pak se z něčeho, co skutečnost projasňuje, stává zastíření této skutečnosti. Poezie patří k činnosti člověka, která by bez významného uplatnění reflexe nebyla vůbec možná. Ani poezie nemůže a nechce zůstat neovlivněna pronikavým rozmachem racionality v našem století a ve stupňovaném sebeuvědomění využívá krajní abstrakce i komplikovaných či naopak stroze logických vazeb. Rostoucí uplatnění racionality v poezii má však paradoxní charakter, neboť se mimo jiné projevuje jako omezení sebe sama v nárocích, které poezii nepřislouží. Právě postupující absolutizací racionality ve vědeckotechnickém pojetí světa se plně odhaluje zásadní nepřátelství mezi tímto vševládajícím "světem" a poezií. Postupující racionalizace neznamená v poezii absolutizaci racionality, ale naopak plné sebeuvědomění poezie jakožto aktivity, v níž reflexe hraje pouze roli služebnou, ujasňující a právě - uvědomující. Tak dochází v novodobé poezii k jevu na prv-

ní pohled matoucím, že totiž nejlepší z autorů, v jejichž tvorbě se racionalita uplatnila zvláště výrazně, vyznávají a formulují poetiku ostře protiracionalistickou.¹

Plně odhalení služebné role racionality v poezii znamená potvrzení skutečnosti, že racionalita ujasňuje n e s o, znamená tedy odhalení, osvobození a ostřejší uchopení tohoto "něčeho". To se v protikladu proti samotné racionalitě jeví jako záležitost citu, jako určitý pocit. Při určení tohoto jádra je možno využít Heideggerova termínu náledy, v níž se odehrává náš prvotní styk se světem a v jejímž projasňování nabýváme své otevřenosti světu.² Z hlediska skutečnosti, že je tu cosi celistvého a ve své nerozlišenosti temného, co reflexivní činnost ujasňuje tak, že v této nerozlišenosti určuje, vymezuje a vyděluje části a vzájemné vztahy mezi nimi, lze racionalitu v jejím původním výkonu, a tím zároveň v její vlastní funkci, již má v poezii, charakterizovat jako analytickou. Pokud se v básni racionalita uplatňuje takto, pak případné její výsledné akty, výslovné myšlenky jsou zde zachyceny jakoby ve svém zrodu: jako vyjasňování, částečné určování jistého, v básni a básni přítomného celku, z něhož a uvnitř něhož se jednotlivé myšlenky ustalují jakožto jeden z elementů básně. Jestliže autor naopak pojme nějakou myšlenku v její hotové již, předmětné podobě, jestliže jako by zspomněl, že tato myšlenka vznikla ujasněním určité zkušenosti, a z ustalujícího v ý s l e d k u učiní hotové, dané v ý c h o d i s k o (přičemž je nepodstatné, zda tuto myšlenku přejal jako hotovou od jiných či "od sebe" jako hotový výkon své dřívější tvůrčí aktivity), jestliže určitou koncepcí, názor, tezi učiní

východiskem básně a sdělení tohoto názoru jejím cílem, pak můžeme říci, že uplatnění racionality zde má charakter syntetický. Neboť její zpředmětnělý akt je tím, co jednotlivé prvky básně spojuje v celek, přičemž v básni vystupuje nikoliv jakožto činnost transcendingící dané, ale jakožto spojení již hotové, jakožto součást danosti. Získává-li racionalita takovéto výchozí, vládnoucí postavení, nahrazuje smyslově tvorný akt poezie a vyřazuje daný výtvar z její oblasti.³

Rozhodující tedy není míra uplatnění racionality, ale způsob jejího uplatnění. A přece jsme tímto rozlišením nedospěli k něčemu, co lze označit za kritérium hodnoty uměleckého díla. Nesnáze je již v tom, že není snadné v konkrétních případech jednotlivých děl stanovit, kdy se racionalita uplatňuje oním způsobem poezie vlastním a kdy nikoliv. Tato obtíž prozrazuje, že určení o způsobu uplatnění racionality není primárním poznatkem, z něhož bychom mohli vycházet při hodnocení díla; že nemůže být východiskem, protože samo je důsledkem něčeho původnějšího v naší zkušenosti s dílem.

Lze snad namítnout, že toto určení za kritériem estetické hodnoty nikdo ani neuvádí, že se tu jen zaplétáme do svých vlastních konstrukcí. Ale jaké je tedy dnes nejrozšířenější kritérium hodnoty uměleckého díla či alespoň kritérium nejdříveji spjaté se současným uměním, nejadekvátnejší označující jeho aspirace? Je jím autenticita posuzovaného díla. Z hlediska autenticity je ovšem možno posuzovat nejen básně či jiné umělecké dílo, ale jakýkoliv jazykový projev člověka a nejen jazykový - jakýkoliv jeho čin. Míra autenticity může být kritériem hodnoty uměleckého díla jedině

tehdy, vycházíme-li z předpokladu, že skutečné autenticity v nejvlastnějším slova smyslu člověk dosahuje pouze v těch výtvorech, které jsou díly uměleckými. Pokusíme-li se termín autenticity vyložit v tomto smyslu, musíme (pokud by ovšem někdo nechtěl "vystoupit" z díla a zjišťovat jeho autenticitu porovnáním s tím, koho a co vyjadřuje, tj. se svými znalostmi a pojetím jiných projevů autora a jeho doby) dojít jako k základu k nějakému obdobnému určení, k jakému jsme dospěli zde a které z hlediska díla literárního lze negativně formulovat jako užití jazyka, v němž je zatlačena do pozadí jeho praktická funkce sdělovací; neboť sdělit určitý prožitek, proměnit ho ve sdělitelný poznatek znamená včlenit ho do neosobní, logicistické oblasti jazykových významů, do roviny všeobecně srozumitelných, ale tím také zkonvencionalizovaných schematizujících objektivací, znamená to prostě učinit z autentického cosi více méně neautentického. Nejenže tedy soud o autenticitě je pouhým slovním označením něčeho, co je třeba teprve vyložit a dokázat. Ale i tento výklad, toto konkrétní určení samo je - jak jsme před chvílí konstatovali - důsledkem něčeho původnějšího v naší zkušenosti s dílem, co si samozřejmě ani literární badatel nemusí vůbec uvědomit, z čeho však každý čtenář při každém aktu skutečně původního hodnocení díla (ať už s jakýmkoliv výsledkem) musí vycházet.

- - -

"Hodnoty jsou pociťovány, jsou to poslední, jednoduché kvality, které přicházejí k danosti jen v intencionálním cítění, v 'hnutí citu'. Hodnota básnického díla nemůže být zjištěna přemýšlením a usuzováním, ale musí být emocio-

nálně prožita během 'konkretizace' díla. Neexistuje zásadně žádný jiný způsob evidence této hodnoty než evidence citu pro hodnotu. Tím je řečeno, že soud o hodnotě básně nedovoluje důkaz v běžném slova smyslu.⁴ Emocemi je ovšem nasycen celý estetický prožitek, avšak emocionální zkušenost hraje největší roli právě v hodnocení.

Konstatováním tohoto charakteru hodnocení není nijak zneváжена objektivní platnost hodnoty: objektivita se nekryje s dokazatelností. Naopak tímto konstatováním a uvědoměním si obtíží a omezených možností při výkladu a dokazování platnosti předracionální hodnotící zkušenosti si teprve otvíráme cestu k relativně racionálnímu hodnocení uměleckého díla.

Scientisticky zaměřená literární věda dosahuje své objektivity a racionality pouze zatarasením cesty nejen k hodnocení díla, ale i k dílu samotnému. Domnívá se po způsobu přírodních věd, že její předmět leží prostě před ní v podstatě jako hotový text (s danými významy a s nimi spjatými představami), a popisuje tak něco, co je pouhým předpokladem estetického předmětu. Estetický předmět je konstituován v estetickém prožitku při konkretizaci díla.⁵ Předmět existující takto pouze v dovršeném estetickém prožitku a přístupný pouze v tomto prožitku se z hlediska racionálního badání ovšem jeví jako něco krajně nejistého a nespolehlivého, a přece je jediným jeho základem, z jehož unikavé celistvosti literární badání musí vycházet a k němuž se při každém jednotlivém kroku musí znovu vracet. Literárněvědný scientismus, jenž bazíruje na přísné dokazatelnosti svých soudů, zaměňuje výklad výsledků zkoumání se zkoumáním

samým. Nejen při výkladu, ale při samém zkoumání vychází z nejsnáze ověřitelných a dokazatelných, textem daných jazykových a významových jednotek a domnívá se, že tak získal pevný objektivní základ, od něhož postupně může pronikat k vrstvám stále komplikovanějším, stále méně "hmatatelným", až se nakonec octne tváří v tvář celku díla, který ve skutečnosti nechal nenávratně za sebou při svém výchozím kroku. Předválečné strukturalistické rozbory J. Mukařovského (stále nepřekonané svou cílevědomostí a propracovanou koncepcí) zůstaly naštěstí nedůsledné, neboť jejich autor vychází nepokrytě z estetického prožitku a v něm konstituovaného předmětu, i když v podstatě nereflektovaného, přecházeného autorovými aspiracemi, "zapíraného" pro svou exaktní neuchopitelnost. Avšak ti jeho následovníci, kteří chtějí - v souladu se soudobými scientistickými koncepcemi zahraničními - literární badání dále "zvědečtět" a zcela vymýtít ze svých východisek neověřitelné "emoce", zbavují se tím jakékoliv možnosti navázat kontakt se samým předmětem estetického badání. I takový přístup k uměleckému dílu je ovšem možný a jeho výsledky mohou mít relativní cenu, nelze ho však vydávat za přístup k dílu jakožto dílu uměleckému.

Ačkoliv zásadní význam hodnocení při zkoumání uměleckého díla je všeobecně uznáván, přesto je problematika hodnocení v soudobém literárním badání nejzanedbanější. I pro ty metodické postupy, které si k ní falešnými předpoklady nezatarasily přístup, je tato problematika nejobtížnější především proto, že se nejvíce vymyká racionálnímu zkoumání. V jakém smyslu je vůbec možno hovořit o racionálním hodnocení. Touto otázkou se vracíme k problematice kritéria takového

účinky? Což z druhé strany vyžaduje, aby jeho obecné estetické názory byly každým rozborem jednotlivého díla znovu prověřovány a nejen prověřovány, ale dotvářeny a nově přetvářeny. - V této své praktické zkušenosti dospívá badatel k poznatkům, které sice mají onu obecnou závaznost celkového pojetí smyslu umění, ale zároveň umožňují relativně bezprostřední, konkrétním rozborem ověřitelné uplatnění při zkoumání jednotlivých děl. Takto získaná určení se ovšem zároveň z obou stran vystavují výtkám. Z jedné strany zdaleka nemají plně ověřitelnou a dokazatelnou objektivitu přímých určení, týkajících se "hmatatelných" vlastností děl, všeho toho, čím se zabývá stylistika. A naopak z hlediska filosofie umění jsou vždy příliš úzká, akcentují jen určitou stránku toho, co umění dělá uměním, jsou vždy v určitém smyslu programová. Ovšem literární badatel, který své hodnotící kritérium, své obecné požadavky, z jejichž hlediska přistupuje k jednotlivým dílům, neformuloval, nevychází z nějakého úplnějšího, komplexnějšího pojetí umění, ale spíše z takového, které jednoznačně formulovat nelze, protože je příliš mlhavé a rozporné. Z každého vnitřně jednoho literárně badatelského díla lze vydedukovat jeho obecné předpoklady. A pouze ony jsou skutečnou badatelskou estetikou. Nikoliv pojetí, které slovně vyznává a které může být sebevšestrannější, ale to, co z něho je schopen uplatnit ve své praxi a co nemůže ne být určitým způsobem vymezené, zaměřené: co se mu ukazuje jako směrodatné v jeho situaci, v níž reaguje na určité literární - a ovšem nejen literární - souvislosti a možnosti.

- - -

Pokusme se formulovat kritérium hodnoty, chápané ve zmíněném smyslu, které bylo nepřímě obsaženo už v našem úvodním rozlišení dvojího uplatnění racionality v poezii. - Umělecké literární dílo jakožto jazykový projev něčemu předává. V běžném jazykovém projevu jsou předávány, sdělovány určité poznatky, pozorování, soudy o nich, myšlenky, určité záměry atd. Toto praktické sdělovací poslání je nutně přítomno i v literárním díle, netvoří však jeho smysl, ale je naopak zcela podřízeno jinému smyslu, který rozhoduje o tom, že daný jazykový projev je uměleckým dílem. Umělecké literární dílo, v němž si praktické sdělovací funkce podržují svou převahu, přestává být samo sebou. Abychom však mohli hovořit o hodnotícím kritériu, je třeba toto hledisko formulovat pozitivně. Je třeba obrátit se k onomu skutečnému smyslu, jemuž je v daném případě sdělovací funkce podřízena.

Připomeňme si zde tento smysl, rámcově jakožto realizaci svobody člověka, jakožto transcendenci daného. Pozorujeme-li, co se děje při četbě literárního díla, vidíme, že už v tom, co tu lze přímo pozorovat a popsat, je možno hovořit o přijímání a transcendování daného. To neznamená, že by bylo možné tento proces ztotožňovat s transcendováním, v němž spočívá smysl umění, ale pouze fakt, že už ve způsobu, jakým je tohoto smyslu dosahováno, se proces transcendence projevuje. Tento relativně ověřitelný rys je pouze jakýmsi "prázdným" technickým předpokladem onoho vlastního smyslu umění, avšak předpokladem nutným, "usvědčujícím".

Na rozdíl od textu s převahou praktické sdělovací

funkce nestačí při četbě uměleckého textu označené prostě si zpřítomnit. K tomu, abychom z jednotlivých představ zafixovaných přímo textem uměleckého díla získali nějaký smysluplný celek, musíme je dále podstatným způsobem rozvíjet. Na základě zafixovaných, daných představ musíme vytvořit ucelený názorný "svět", svébytný "svět" básně s jeho vlastními takto teprve vytvořeným smyslem. - Poslání básně však nespočívá - jak bývá často vykládáno - ve vyjádření tohoto pojmově nevyčerpatelného, neformulovatelného smyslu. Vlastní poslání básně je založeno na tom, co se na první pohled zdá být pouhým prostředkem dosažení nově vytvořeného smyslu: na dvojjediném procesu obrazo- a smyslu-tvornosti, na tvůrčí aktivitě, která vychází z určitých daných významů a představ, aby v jediném soustředěném vzmachu tuto danost překonala. Neformulovatelnost výsledného smyslu básně přitom hraje podstatnou roli. Pochopení smyslu daného textu - takový je záměr, s kterým přistupujeme i k textu básně. Při jeho četbě si vybavujeme stále bohatší představy, uvádíme je do stále složitějších vztahů a vytváříme tím významový celek stále komplexnější a hlubší, aniž bychom však měli dojem, že jsme se plně a definitivně zmocnili smyslu textu; místo spočinutí v dosaženém cíli jsme tak udržováni v otevřenosti dalšímu možnému upřesňování a zároveň rozšiřování tohoto smyslu. Naopak tam, kde je názorně naznačen smysl, který je možno jednoznačně formulovat, tam, kde všechny představy směřují k určité tezi, která je schopna smysl těchto představ v sobě zahrnout, tam dojem dosaženého cíle získáme, tam myšlenka tímto cílem skutečně je a básně místo básně v plném slova smyslu se stává více nebo

méně sugestivním vyslovením více nebo méně zajímavého názoru (který by bylo možno formulovat také přímo: sice s menší sugestivitou, ale zato s větší přesností).

Jde tedy o ten fakt, že umělecké dílo není daným textem, který máme před sebou, ale že teprve vzniká vždy znovu při četbě textu na základě čtenářovy tvůrčí aktivity. Že právě v této aktivitě je třeba hledat poslání každého díla, přičemž míra jeho hodnoty, jeho estetického účinku závisí na míře napětí mezi předpoklady danými textem a oním vždy nově vytvořeným "světem", jímž je umělecké dílo. Básně nám dává jen to, co od nás žádá či spíše co od nás dostává. Právě proto, že nejde o napětí mezi jednotlivými složkami textu díla, ale o napětí mezi těmito danými složkami a tím, co na jejich základě vytváříme (a co tu tedy žádným způsobem není dáno), nelze toto napětí objektivně měřit a jeho míru dokazovat.⁷ - Zároveň toto napětí není totožné s takzvanou obtížností díla, s obtížnou pochopitelností, zašifrovaností jeho smyslu. Smysl pouze "šikovně" zašifrovaný není při četbě díla znovu vytvářen, protože je v něm ve své jednoznačnosti zcela dán, a je pouze zamlčen, právě zašifrován a při četbě dešifrován logickými dedukcemi. K tomu, abychom mohli hovořit o t v o r b ě smyslu, je třeba, abychom se ho dobrali jako smyslu námi při četbě vytvářeného "světa". Tento smysl může být velmi prostý, může ležet "jako na dlani", jenomže je jakožto smysl čehosi konkrétního nevyčerpatelný, stále překračuje jednoznačnost pevně zafixovaných předpokladů.

Tímto zjištěním však nejenže ještě zůstáváme mimo vlastní oblast poslání uměleckého díla, smyslu umění

(a tím i mimo jeho hodnocení ve vlastním slova smyslu), ale nedospěli jsme jím ani k plnému osvětlení onoho technického vodítka, onoho hodnotícího kritéria dirigujícího rozbor tak, jak se v praxi uplatňuje. Je to spíše základ, z něhož vycházejí další určení, konkrétnější, a proto i bližší zmíněné programovosti.

- - -

Z hlediska tematicko-námětového se výsledek onoho tvůrčího procesu jeví jako zvýznamnění "zobrazené" skutečnosti, její včlenění do komplexnějších, hlubších významových vztahů, dovršujících ji do podoby organického, harmonického celku. Naopak v rysech, textem přímo prezentovaných, je v nejlepších dílech daný "obraz" spíše protikladem harmoničnosti: je "drsňý", rozporný, bizarní. Je tu rozbito vžitě zkonvencionalizované vidění věcí, na jehož základě věci pro nás mají už své pevné místo v daném celku "světa". Tento ustálený celek je "obrazem" rozmetán a my jsme nuceni z chaotické "tříště" nový celek teprve vytvořit, a to na základě jiného, nezvyklého vidění věcí; na základě jiného řádu, který tu sice sami vytváříme, ale tak, že jsme k němu donuceni: že je přednaznačen ve způsobu, jímž byl vžitý řád věcí rozbit, že je přednaznačen ve vzájemném skladu věcí, jenž je chaotický z hlediska rozrušené harmonie, ale organický z hlediska harmonie, jež dala tomuto skladu vzniknout a jež je tak v tomto skladu nepřímoby ztajena. - Autor, který nemá dost síly tento proces v dostatečné míře vyvolat, je sváděn k tomu, vpravit do díla výsledek procesu bez procesu samého. Vtěljuje potenciální výsledek přímo do textu, tj. už do daných předpokladů

případného významotvorného procesu: "zvýznamňuje", harmonizuje, "poetizuje" obraz skutečnosti v jeho přímo označených rysech. A toho může dosáhnout jedině prezentováním "obrazu" skutečnosti v takové podobě, která je pro naše chápání harmonická, dovršená už sama o sobě, která je konvenční.

Zjištění líbivosti, uhlazené harmoničnosti apod. bývají častým kritickým odsudkem. Přestože označení samo prozrazuje, že jde o "pouhý" dojem, bývá tento dojem často dosti jistý a zároveň i relativně snadno "dokazatelný". Svůj smysl a význam jakožto možná součást hodnotícího kritéria získává však teprve v souvislosti a z hlediska onoho významotvorného dění, jehož je - třeba i nevědomou - kamufláží. Líbivost sama o sobě nedokazuje nic, dojem líbivosti může provázet i četbu děl esteticky nejučinnějších, patří-li totiž tato díla minulosti. - "Poetičnost", "krásu" získávají umělecká díla teprve z časového odstupu, teprve když způsob a smysl umělcovavymaňení z danosti se stal součástí naší danosti: nám běžného pojetí poezie a světa. F.X.Šalda o tom píše: "Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znalcům a amatérům syrovým a o jeho umění mluví se jen jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo dobrého vkusu a krásy. N e b o ť k r á s u ... k r á s u d á v á t e p r v e p e r s p e k t i v a d á l k y : teprve když uplynula řada let a dílo umělcovo zvolna vychladlo a ztuhlo..."⁸ Moderní umění zvláště výrazně ukazuje, že prvotní estetické působení uměleckých děl lze charakterizovat spíše než krásným termínem právě opačným. Velké umělecké činy, které rozrušily dosavadní zkonvencionaliz-

zované estetické normy, se právě proto zdály z hranic umění (tj. z hranic toho, co bylo za umělecké považováno) vybočit: jejich charakteristickým rysem byla právě "nepoetičnost".

Před chvílí jsme použili termínu "organičnost". Požadavek organičnosti uměleckého díla, to je vlastně základní tradiční kritérium estetické hodnoty. Odhalení vnitřní nesusroodnosti a rozpornosti díla je běžným a oprávněným postupem kritických odsudků. O organičnost čeho tu však jde? Rozhodujícím zůstává, že to je organičnost "světa" námi teprve vytvořeného; tam, kde text díla nevyžaduje tuto spolupřítomnost, tam je organičnost málo platná, protože je to konec konců zmiňovaná organičnost konvenční, ústící v krajním případě do kýče.

S termínem organičnosti (co vlastně tato organičnost znamená a jak by bylo možno ji doložit?) se však už dostáváme za hranice, které jsme si zde vymezili, když jsme se pokusili stanovit hodnotící kritérium. Z více méně vágní představy o podstatě a smyslu umění, kterou se řídíme při hodnocení jednotlivých děl, jsme jako kritérium hodnocení vymezili jen tu část, ten aspekt, který je v bezprostředním vztahu k "takovosti" díla, který lze v jeho obecnosti jednoznačně určit a v konkrétních případech ověřovat vlastnostmi textu. Vlastní poslání básně, a tím i skutečné (více méně temné) východisko jejího hodnocení podstatně přesahuje tento aspekt technického rázu. A přesto je možné tento aspekt vydělit jako hodnotící kritérium, protože se s vlastním posláním básně navzájem podmiňuje. Napětí mezi daností textu a tím, co je na tomto základě vždy znovu utvářeno

- v němž jsme hledali hodnotící kritérium - , je v bezprostřední závislosti na napětí "mezi" daností, situovaností člověka a jejím transcendováním - v němž je třeba hledat smysl umění, poslání každé jednotlivé básně.

Podmínkou pozitivního hodnocení literárního uměleckého díla (tj. uznání textu za text díla skutečně uměleckého) je vznik čehosi obecně závazného a přitom nedaného: názorného "světa" (se svým vlastním smyslem), který se nijak nekryje a významy a představami přímo označenými textem, ale který je jimi pouze podnícen. Jestliže nebylo možno uvést důkazy v pravém slova smyslu pro negativní hodnocení určitého díla, tím méně je možné najít takové důkazy pro hodnocení pozitivní. Nejprůkaznějším nepřímým "důkazem" je sama možnost interpretace smyslu zkoumaného díla, tj. takového smyslu, který není prostě obsažen v textu, smyslu, který významové komplexy dané textem podstatně a nevymezitelným způsobem přesahuje a jehož možným výkladem přesto nepřekračujeme nic, co by neexistovalo v díle, v onom nedaném sice, ale závazném (a tudíž v jistém směru kontrolovatelném) výsledném celku "světa", jímž je umělecké dílo.

-
- 1 Tento text využívá obecných pasáží studie Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty, Česká literatura 1969, č. 6.
 - 2 Viz Věcnost Holanových Rudoarmějců, Česká literatura 1969, č.5, zvl.str. 565 a 579-580.
 - 3 V obdobném hodnotícím smyslu užíval rozlišení mezi analytičností a syntetičností J.Grossman ve svých pováleč-

ných studiích a kritikách (například Optimismus a skepse, Generace 1946, č. 4-5).

- 4 Herbert Wutz, Zur Theorie der literarischen Wertung, 1957, str. 66.
- 5 O konkretizaci literárního díla, estetickém prožitku, estetickém předmětu a o poznávání estetického předmětu viz Roman Ingarden, O poznávání literárního díla, český překlad 1967, kap.IV.
- 6 The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933, str.16.
- 7 V napětí mezi shodami a rozpory, podmíněnými výstavbou materiálního uměleckého artefaktu, nachází estetickou hodnotu J.Mukařovský v knize Estetické funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936, str. 71-72. Zabývá se (jak potvrzují i jeho konkrétní rozbor) pouze oblastí stylistickou, tj. oblastí prvního z obou pólů onoho napětí mezi daným a nedaným. Problematiku smyslu díla nahrazuje poukazy sociologickými; především však ve snaze o zvědečtění estetiky, o její vymanění z relativizujícího subjektivismu a psychologismu, vidí hodnotící kritérium v objektivních pozorováních a soudech, v onom plném, zaručujícím smyslu, na jehož základě by bylo možno - i když to Mukařovský přímo neříká - náš estetický soud, jeho objektivní platnost neměně objektivně dokázat.
- 8 Nová krása i její genese a charakter, Boje o zítřek, Spisy 1, 1948, str. 88-89.

TĚLESNÉ PERSPEKTIVY

Milan Pávek

Chtěl bych obrátit pozornost k fundamentální úloze tělesných intencí, k jejich výkyvům uvnitř spontánního hodnocení, jež má své určité místo nejen při vnímání uměleckého (literárního) díla, ale i v ontologickém projektu jeho struktury jako potenciální smyslovost, intendující hodnotově svým "smyslem" některé významové okruhy. Mám přitom na mysli Merleau-Pontyovskou charakteristiku, že dílo samo otvírá pole, z něhož se jeví v jiném světle, takže dílo samo prochází metamorfózou a stává se svým pokračováním. Není uzavřené. Tělesné perspektivy, jichž se při tom zmocňuje, stojí jak proti lhostejné, "patické" konvenčnosti jejich obvyklého pohybu, tak proti jejich možnému skluzu do patologického solipsismu samého.

První příklad, na němž se snažím postihnout tyto vztahy, je vyinterpretován z jedné linie Gidovy "fugy" Penězokazů. Jako jediné téma v kontrapunktu k ostatním se podivně ve skladbě románu vytrácí, proto je třeba příběh Liliain a Vincencův připomenout. Druhý příklad, vyhovující našemu záměru, je vybrán ze čtvrté knihy Rabelaisovy (Gargantua a Pantagruel), povídka o kaktusáři z Čapkových Povídek z druhé kapsy a poslední ukázka z prvního dílu Holečkových Našich. Interpretované texty se vždy nějak dotýkají tématu smrti, ale každý jiným způsobem. Budeme si všímat pře-

devším těch emfází, jež konstituují nad společným noematickým a neutrálním jádrem svébytné, citově zatížené významové komplexy, odpovídající jak smyslu některých pojmenovatel-
ných intencí, tak možná i některým existenčním modům, v nichž se nám svět v díle (a nejen tam) dává a zjevuje.

V z d a l o v á n í a c i z o t a

Když ztroskotala loď La Bourgogne, vyšla v deníku Journal de Rouen k této události zpráva zároveň zdrcující i potěšující, neboť poměr zachráněných k utonulým byl dvě ku jedné. Záchrancům vzdána čest. V literárním zpracování případu pak podrobnosti vypráví lady Griffithová, jež katastrofu přežila. V přeplněném záchraném člunu, který nemohl přijmout již ani jediného trosečníka - jinak byli všichni ztraceni - , stáli dva lodníci ozbrojeni sekýrou a kuchyňským nožem a dotírajícím plavcům odsekávali prsty a ruce v zápěstí, aby vyvázli z jejich obklíčení. Tehdy lady Griffithová hrůzou omdlela. Nyní - při vyprávění - se koutkem oka dívá na svého společníka, zahaleného do pi-
stáciově zeleného dželaba a vypíná hrudě. Vincenc mlčí.

Máme před sebou scénu, jež je už od svého počátku exemplárně rozdělena mezi dva časové okruhy. Vyprávěné patří minulosti, vyprávění vyplňuje quasipřítomnost. Vlastní výpověď je přitom navíc zarámována průvodní ceremonií, o níž nás zpravuje původní vypravěč. Teprve až se Vincenc nechá zabalit do turbanu, až vypije kalíšek vodky, šálek čaje, až sní dva nebo tři sandviče, teprve potom mu bude vyprávěn onen příběh. Vincenc ovšem zachovává tvrdošíjně mlčení. Dochází tím k dalšímu zdvojení: význam tragické

události se pozvolna znehodnocuje zájmem o pozemskou přítomnost a pikantními popisnými detaily okolností: je tak trochu servírován jako další chod. Oba kontexty si potom konkurují a jejich výsledný podíl se zřejmě někde sbíhá a opět vyhodnocuje.

Vincencovi, jenž nás na chvíli zbavil funkce přímého adresáta sdělení, je tento rozdíl jistě lhostejný. Poměruje především své provinění (že opustil Lauru) se zkušeností lady Griffithové a chtě nechtě pod tlakem své zdánlivé odhalené malichernosti prohrává. Neexistují pro něho kontrasty mezi okolnostmi, rafinovaně patetickou stylizací vyprávění a jeho absurdně tragickým obsahem. Rozporný smysl scény se proto sjednocuje teprve před vnějším zrakem vnímatelovým. Toto porozumění, že vyprávěná událost nemá svůj poslední důvod v sobě samé, nýbrž v skrývané kalkulaci, jež má připoutat Vincence k minulosti lady Griffithové, není však nikterak spontánní. Závisí na rozpoznání smyslu této intence a tím i na porovnání a znalosti kontextů, o nichž zainteresovaný Vincenc nemá zatím ani ponětí. Nicméně ně-
k d o s e o t o t o n a d b u d o v a n é v ě d ě n í, o t e n t o z a t í m " m i m o t e x -
t o v ý " k o n t e x t j e š t ě z a j í m á. B á s n í c k ý s u b j e k t. A b y c h o m
v š a k m o h l i o d h a l i t, ž e z d á n í n e z á m ě r n o s t i t ě t o i n t e n c e (t a
s e p r v o t n ě j e v í j a k o s o u č á s t b y t o s t n ě h o L i l i a n i n a z á j m u o
v á h a j í c í h o m i l e n c e), j e v e s k u t e č n o s t i (r o z u m ě n o v e s k u t e č -
n o s t i j i n ě h o ř á d u) z á m ě r n o u a s t y l i z o v a n o u i n s t r u k c í, n a v o -
z u j í c í o n e n " k l a m ", j e t ř e b a r e f l e x í p r o m í t n o u t t y t o v z t a h y
d o j i n ě r o v i n y r e p r e z e n t a c e a t e m a t i z o v a t j e t a k, a b y s e
s p o l u s k o n t e x t y o b n a ž i l i j e j i c h p ů v o d n í s m y s l. V š e c h n y
m í r í p ř í m o i o k l i k o u k t ě m a t u z t r o s k o t á n í. J e h o v ý z n a m

funguje v různých proměnách podle toho, jakým smyslem je intendován. Zprvu jako sugestivní obraz z minulosti lady Griffithové: pro Vincence a zpola pro vnímatele. Jako příklad ospravedlňující nynější Lilianin citový cynismus: tato vazba zdánlivě vyjadřuje Lilianinu upřímnost, nyní se však ještě jeví ve svém opaku. (Aktualizuje se pozvolna symbolický význam zániku a ztráty, jimž je třeba vzdorovat.) Pro vnímatele, po uvědomění všech okolností, vystupuje ve významu záminky, později je pochopen jako součást neuvědomovaného Lilianina sebeklamu, která v něm považuje svůj postoj za jedině správný; jeho zdroje je však agens demoničnosti. Ten vystoupí zřetelněji na povrch až ve funkci našeptávače, udělujícího událostem jen ten význam, který je-ko by si osoby samy svobodně přály. Ve skutečnosti je už skrytý součástí jejich bytosti. Vnímatel o něm dosud neví, proto také celkový obraz situace odhaluje i jeho skutečnou vpletenost do omylu a falešnou anticipaci: nevěří Lilian. Vnímatelova juxtaopozice vůči příběhu je tudíž pouze zdánlivá. Toto zdání přehledu, kdy vnímatel jako by už věděl mnohem víc, než kterákoli osoba příběhu, využívá básnický subjekt k rušivému nárazu na jeho významové pole, které si kompozicí ostatních kontextů předem připravil. Čtenář, aniž to tuší, vyplňuje v kladném i záporném smyslu referenční oblouk od vyprávění k tématu, přinucen k proměnlivému hodnocení. Vydělují se tedy tři základní perspektivy: vnitřní, v jejímž zorném úhlu si jednáající osoby interpretují svůj vzájemný vztah (zatím tak, jak se jim zdá, že chtějí) pod tlakem žádosti; vnímatel, jenž je přesvědčen, že jde o jednoduchou polaritu svádějícího a jeho oběti;

a perspektiva básnického subjektu, jenž ve vypravěčských predikacích a kompozici vnímatele od problémovosti příběhu zprvu zavádí, později ho činí odpovědným za výsledné vyhodnocení konfliktu.

Příběh pokračuje. Lilian se snaží Vincence (dosud sužovaného proviněním) přimět k panství nad vlastními instinkty. Netuší, že v něm pěstuje poseidonský komplex záporného božství, na nějž pak sama doplatí. Pro Vincence se stává chladný, odcizený a nezainteresovaný postoj podmínkou k vítězství. O lidských věcech mlčí, ve světě ryb ožívá. Jeho vyprávění o hlubinách, temném a mrazivém království mořské fauny je postupným modelováním celku světa, jenž má přijmout tuto podobu. Hypoteticky je spolu s Lilian začleňován i ten, kdo jeho patetickou výpověď přijímá. Vincencův patos, pronikající nehybností hlubinného podsvětí, je však i ohniskem podvědomého odporu, tím spíš, že vnímatel začíná tušit, kdo bude Vincencovou příští obětí. Současně se vynořuje i mytické pozadí. Oběti ztroskotání, klesající ke dnu a do jícnu věčnosti, přibírají svou pozemskou funkci, provázejíce jako tiší společníci iluzivní sestup Vincencův do útrob podsvětí. Úlohy se převracejí a zároveň zjednodušují. Čeká se jen na okamžik, kdy Vincenc plně uvěří své mimopozemskosti a jako cizí, nepotřebnou věc Lilian bez zájmu utopí. (Opět paralela a rozvedení úvodního tématu.) Je třeba nyní zopakovat, proč Vincenc vždy mlčí, kdykoli je řeč o věcech týkajících se lidských vztahů. V čtenáři se neustále posiluje dojem, že tento svět není jeho přirozeným prostředím, Mluví-li se o rybách, vodě, hlubinách, temném a ledovém přísvisu, hledá-li stále cosi u dna, kde sídlí

mrtví svědci všech katastrof, zřetelně ožívá. Je ve svém živlu. Jako by se pro něho svět okamžitě změnil v plasmatický prostor pod hladinou, v chladném a kluzkém prostředí. Jako by navlékal rybí šupiny spíš než božskou či dábelskou existenci. Tato perspektiva nevykazuje však už žádný pevný bod, nenalézá opodstatnění v žádné přímé intenci, nýbrž rozplývá se, rozptyluje se všemi směry jako smyslové, mrtvolně tělesné, všudypřítomné popředí i pozadí, prostupující či lépe prosakující nakonec homogenně všemi vrstvami. Čtenář je doveden až k suspenzi vlastní aktivity a je donucen "vyjádřit se" k tématu zcela spontánně. Rozptyl intuice či spíše intenze tělesnosti vytváří přirozený průsečík kauzality s kondicionalitou. Jen proto snad můžeme, zatím nezavazně, předeslat, že pro ni nelze najít zdůvodnění, nýbrž že sama je něčeho posledním důvodem. Jestliže s trochou troufalosti a parafráze řekneme, že sémantické gesto aktivně sjednocuje významové vědomí díla, pak tělesná intenze je jeho vědomím fenomenálním. To znamená, že vnímání způsobu strukturace významů se odvolává na smysl jednotlivých intencí tak, že mu nepřekáží zdvojenost narativní situace a světa v díle představeného. V našem případě například u základní a nejjednodušší významové řady, jako jsou stupně odklonu, vzdalování, odcizování, chladu, indiferentnosti a cizoty, nacházíme sice částečný paradigmatický rozptyl in-
struovaný uvnitř chování protagonistů a podobně i syntagmatické úsekové řazení závislé na volbě vypravěčů a kompozici výpovědí, nicméně konstituce těchto složek a jejich souznačnost je vydělena z nedílného kontinua sestupu, v němž jako by dílo prožívalo sebe samo, využívajíc naší smyslovosti

jako soběrozumějícího v ý r a z u . Tato vazba je jednotná a soběstačná potud, pokud ruší vypravěčskou a předchází interpretační objektivaci. K tomu malý dovětek.

Vincencovo odcizování a vzdalování jak vlastní intimně, tak všemu lidskému až k zabití, je zakódováno i ve způsobu vyprávění. Střední úsek je podán z exotické vzdálenosti ve formě dopisu ještě od Lilian, poslední část opět jako dopis, ale už od cizí osoby. Zpráva o muži, jenž vraždil, se už nikoho nedotýká. Nepozná ho podle popisu ani jeho vlastní bratr. Pouze čtenář nalézá uvnitř textu (ne nepodobného úvodní zprávě deníku Journal de Rouen) stopu s refrérovým leitmotivem bárky a ztroskotání, který neodkazuje už nikam jinam než ke zkušenostnímu kontextu vnímátele. Následuje okamžitý spoj s identifikací. Celkové významění se tak rafinovaně dořešuje jako evokace invokací. Přestože jsou si oba naprosto cizí, je to jen on a vrah, kdož vědí totéž.

Modalita groteskní a familiární

Připomeňme si nyní znovu úvodní obraz ztroskotání i drastickou úlohu obou lodníků a věnujme na chvíli pozornost výstupu ne nepodobnému předchozí scéně.

Po ryze obchodním i osobním sporu spadne do moře a topí se jistý nadutý kupec, byv stržen z loďe do vody svými berany. Stejně dopadnou i jeho společníci. Jejich oděrce je pak dlouhým veslem klepe přes prsty a strká pod hladinu, pronášeje přitom k tonoucím rétorickými citáty prokládanou řeč o bědách tohoto světa a blaženosti věčného.

I když bychom asi těžko hledali omluvu pro jízlivou, pomstychtivou a nadbytečnou surovost zosnovatele události, přesto jsme svůlně účastní na něčem, co celkový obraz hroznadné popravu znevažuje; co dokonce převrací její smysl: jako by šlo o pouhé vykoupání. Vlastní text je předznamenán názvem, který vlastně už vše předpovídá: budou utopeni kupec a berani. Skryté hodnocení, kdy je lidská bytost postavena na roveň "nejhloupějším a nejpitomějším živočichům na světě" (jak je definuje pseudoaristotelská citace), naznačuje, o jaký druh rovnováhy bude opřeno. Přitom sebevědomý, bodrý a drzostí překypující obchodník je představen pouze ze strany své hloupé omezenosti a je skutečně pouze živočišným nositelem vlastností, o které právě jde. Je od nás smyslově vzdálen právě natolik, kolik sympatií propůjčíme jeho zesměšňovanému sokovi. Rychlé střídání vypravěčského tempa, překotné významov. zvraty a přeskoky v těsném syntagmatickém spojení způsobují, že čtenář skutečně neví, co je důležitější. Pomstu však přesto jaksepatří vychutná. Nesetrvá ale dlouho v této poloze. Groteskním mumrajem se převaluje neustále z místa na místo a s tímž kvapem, s jakým se k události na dosah přiblížil, je opět vzdalován z místa činu, aby nakonec toporně luštil překroucenou scho-lastickou sentenci.

Nám však jde o něco jiného. Tato scéna totiž má i své-ho jedinečného interpreta, na jehož zvláštní závěr bychom se chtěli pro náš účel odvolat. Erich Auerbach mimo jiné pod-trhuje Rabelaisovo nepřímé přirovnání čtenáře ke psu a vůbec celkovou živočišně výsměšnou i krutou atmosféru této buffonerie. O postiženém kupci se nakonec vyjádří velmi

lakonicky, ale přesně a příleňavě: Dindenault v jeho inter-pretaci zkrátka nejdrív "naletí" a potom "zajde". Zvláště ona poslední predikace vyvolává neodbytnou asociaci s He-gelovým rozvrhem tématu smrti, jehož niterný význam je od-stupňován podle povahy jsoucna a k němu zacílených postojů: věc zaniká, zvíře hyne a pouze člověk umírá. Aby však míra lidské konečnosti vyjadřovala to, co má být bytostně o so-bě a pro sebe, musí být na témž stupni i pro druhého. Pro-to bytost, které není blízká už pro nikoho a k ničemu, kle-sá do sféry "ono" a pro ty, kdož jsou k ní v tomto situač-ním neosobním vztahu, pouze věcně zaniká. Ve zprostředko-vaných souvislostech jsou takového rázu všechny neosobní zprávy, v nichž nelze najít ani zvláštní výběr pojmenová-ní, ani vystopovat postoj mluvčího, jenž by se vtělil do skladby větotvorného aktu. Přitom však ale nevíme, co je zanikání, jako nevíme, co je hnutí a smrt. I k těmto formám konečnosti a proměny totiž patří fenomén b l i z - k o s t i jako podmínka způsobu jejich zjevování. Dovolí-me-li si pro tuto chvíli personifikovat dílo tak, aby ná-zorně vyvstala jeho vlastní smyslovost a zkušenostní pole, pak se buď ocitáme v centru jeho zájmu a cítíme se doma i tam, kde nám chce ukázat i samu cizotu - a potom nám ji mů-že zjevit (tak umírá lady Griffithová) -, anebo je samo od-cizeno své individualnosti natolik, že předstírá svůj vztah k nám a přirozenou situaci vnitřního i vnějšího dialogu zvrátí v pravý opak, zůstávajíc tak i pro nás ve sféře věc-nosti, tj. v deficientním modu toho, "v čem se již nic dalšího neukazuje". Můžeme snad k tomu připojit část Pa-točkovy analýzy přirozeného světa, aniž bychom se dopustili

násilné extrapolace. Ukazuje se v ní, co to znamená být objektem významové situace, jejímž aktivním nositelem, příčinou je někdo jiný. Prvotní východisko je podle J. Patočky dvojpólovou situací, v které dva tělesné, analogické póly hrají komplementární úlohu. Neuspokojenost je pak spjata s odmítnutím každé předmětné konečné podoby.¹

Takový všeobecný nárys však zatím jen naznačuje a nevíme, jak daleko sahá obor jeho platnosti. Je třeba se ptát, v jaké modifikaci se projevuje v námi sledovaném případě.

Zdá se, že předpokladem, který pak tvaruje i náš postoj a zkušenost, je rétorická distance Rabelaisova vyprávěče, jež připouští i pochybnost o upřímnosti výpovědi. Již tím se vyprávění vymaňuje jak z polohy naprosté neutrální indifferencie, tak z roviny vážnosti a zaujímá pozici, v níž zdánlivě je všechno dovoleno, ale zároveň tím není nic pro nás závazné. Taková oddenost libovůli, pudovosti, rozmaru a proměnlivé náladě a tím i možnost účastnit se s živočišnou spontaneitou důvěrně na "ustavičném pohrávání s věcmi" (nikoli na intimitě přímo u věcí) dovoluje i zneprůhlednit epičnost jazyka a uvést ho v rovnováhu s představeným světem jako jednu z jeho živých součástí, s nimiž smyslově obcujeme. Stírá se hranice mezi groteskní tělesností a světem (Bachtin), neboť už falický stín opatské zvonice oplodňuje, jazykem se i mele a z řeči se stává vznešené vyměšování. Prizma univerzální tělesnosti je však tak zbytnělé, že paradoxně zahrnuje, pohlcuje do sebe i svůj opek, vlastní fiktivnost. Bolestné nebolí, smrtelné nezabíjí. Pouze se proměňují oním pojítkem v jinou formu tě-

lesného jest. Tato vnitřní (nikoli vnější) hranice omezuje zřejmě vše živočišně citlivé bez-vědomím, vše uvědomované milosrdně zbavuje pociťování. Jízlivý smích je možným výrazem těchto transformací. Kdyby totiž kupec zemřel a nezašel, kdyby vůbec měl možnost skonat a nepojít, nemohl by asi Panurgos říci "ta sranda za ty peníze stála".

Doložme si ještě doplňkový modus groteskní perspektivy, jakousi její jednoduchou, komplementární variantu. Jde o případ, kdy v organizaci vyšších významových celků dominuje vypravěčská situace natolik, že přebírá téměř všechny interní hodnotící zřetel. Vnímatel se tím vpravuje do úlohy druhého člena skrytého dialogu a je bliž vyprávění než vyprávěnému. Ohled na význam míněné skutečnosti je řízen pouze rámcovým smyslem intence, který do ní mluvčí projektuje tak, aby nevystoupila, nepřiblížila se víc než do roviny pouhé obeznámenosti.

Když se například v jedné Čapkově povídce dozvíme o "krásném mučednickém" konci jistého pana Ráčka, kaktusáře a zloděje v jedné osobě, nepronikne k nám nic, co by instruovalo pocit lítostivé blízkosti, ale také nám jeho trampoty nejsou cizí. Na jeho smrti není vůbec důležité jeho možné utrpení, ale především přehnaný obraz okolností, za nichž se to událo. Stejně tak dobře mohl skutečně objevit hledaný exemplář, výhodně zpeněžit jeho nedostupnost, stát se milionářem a spokojeně dožít na výsluní svého úspěchu. Vyprávění však záleží především na vyznění komického efektu (byl vpíchnut Indiány na kaktus velikosti slona) a nikoli na zmírnění osudu svého protagonisty. Kaktusářova posedlost ovšem také není skutečnou vášní, má pouze domnělý

svéráz, a proto je jak předmětem známým a typickým, tak předmětem typicky familiárního vyhodnocení. Jeho příběh se nemůže stát jeho příběhem, neboť svým osudem je už předem obětí vyprávění. Familiární a opět nezávazný vztah čtenáře, který je tentokrát totožný s familieritou vypravěče, se stává mírou i hodnotou všech udělovaných významů. Vypravěč nám ostatně také nic vyššího nechce předstírat.

F e n o m é n t l í z k o s t i a d o m o v a

Přecházíme ke kategorii, v níž různí autoři spatřují buď symbol zakotvení, zakořenění našeho přirozeného světa - druzí a blízcí jsou v něm před vším možným odcizením - především původním domovem (J.Patočka) - nebo ji používají jako nulového výchozího termínu pro ohnisko svých interpretací.²

Máme před sebou poslední úryvek, pojednávající a vztahující se opět k tématu smrti a opět jiným způsobem. Vypravuje se v něm o člověku téměř stoletém, zřejmě dobrého srdce, neboť pokud má z čeho, rozdává, pokud nemá, zapomíná na mezitím vlivem věku, že už všechno rozdál, vymluví se aspoň na dřevě kalhoty. Další část ocitujeme doslovně: "Zapomínal rok od roku víc a více a také vzrůst i objem jeho stále se menšil, až se stal podruhé dítětem... Hlavu měl holou, tváře plné a červené, dásně bezzubé. Jinak byl úplně zdrav. Paměť jeho postupně ze sebe vypouštěla vše od věku nejpozdějšího k nejmladšímu, až v sobě podržela jen dojmy z dětství. Ty jsou u všech dětí stejné a to jej sblížilo s nadějnou mládeží na vsi, jež ani netušila, že ten nový kamarád je dítě bezmála stoleté. Chodil

mezi dětmi v kočili jak ony, pekl s nimi koláčky, dělal v písku jamky, ale přitom přece hrál si na nejstaršího a rychtáře ostatních. - Jednou si hrál s kamarády 'na handl'. Přinesli stoličku a řekli si, to že je kráva. Jeden prodával, druhý kupoval, třetí dělal dohazovače. Ohmatávali stoličku v bocích, po vemenu, hladili jí po hřbetě a kyčlích, oslovovali se 'kmoťře' a 'sousedě'. Naše stoleté dítě kupovalo. Tu se mu zdálo, že prodavač jest už nestydatý, i počalo se durdit: 'Víc nepodám, víc nepodám, víc-' A nepodalo. Daro si přichystalo hromádku kamínků, samých zlaťáků a tolarů. Kleslo a bylo mrtvo." Vyprávění pak pokračuje, ale týká se již někoho jiného. Předvedená scéna je sice jen epizodou z většího celku, ale přesto je uzavřená, soběstačná a vnitřně soudržná. Vypravěč nepoužívá žádných rétorických úskoků, nezneužívá procesu senility k žádným vedlejšími narážkám, nepotřebuje vnést do příběhu žádnou groteskní nadsázku, ačkoliv z odstupu k tomu téma přímo vybízí. Postupuje věcně, zprvu popisně, přirovnává symptomy stáří k dětskému světu, opakuje několikrát tento motiv, až mu čtenář samozřejmě přivykne a uvede nás pozvolna do konkrétní, hravé, úsměvné a vroucně podané situace, v níž nepociťujeme jednání starcovo už jako infantilní roli, nýbrž jako součást jeho přirozenosti. Proto také náhlý zlom v gramatické osobě a rodu a spojení "stoleté dítě" nepůsobí nijak výsměšně, nýbrž naopak jazyková forma přiléhá naprosto těsně k významu situace. Je však také předznamenáním následující zrychlené kadence. Vypravěč v okamžiku přesouvá hledisko (dosud zabudované pouze ve vypravěčském kontextu) k záměru svého stoletého hrdiny a osvětlí jeho bezprostřední postoj,

smysl jeho chtění, vrcholící přímou, expresivně zabarvenou řečí postavy, přerušenu, nedozněnou a neukončenou v okamžiku, kdy vrcholí i osud životní. Intimní blízkost výstupu je uzavřena krátkou, dvoumístnou predikací, která zpětně a konečně osvětlí i smysl významu "nepodám". Přitom je zajímavé, že vlastně nedůstojná a intimní košilatost "hrdinova" nepůsobí nijak vtíravě a snad jen v náznaku výjimečně a nevšedně. Nikdo jiný se jí také nepodivuje. Jak ostych, zábrany, nucenost na jeho straně, tak pocit exhibice, pohoršení či trapnosti na straně naší (i jeho možného okolí) jsou vysunuty z obrazu tak daleko, že v bezprostřední blízkosti jeho čiré (dospělé i dětské) s p o n t a n e i t y není místo už pro žádnou jinou než jí odpovídající hodnotu. Žádná zásvětní prázdnota či démonické pozadí smrti nemá zde moc nad něčím, co by v poslední chvíli mohlo ohrozit náš pocit klidu a bezpečí: nejen starcův (znovu) naivní a přirozený svět, ale i smrt je pojednou v původním a domácím vztahu k životu.

Opustíme-li nyní důvěrný okruh našeho vztahování k příběhu a zrušíme-li tyto vazby, jeví se nám obraz smrti jako součást čísi výpovědi a naší vnitřní repliky. Je nám vlastně podán jako homonymická hodnota významu nepodání, jež má svůj vlastní význam, vyplývající přirozeně z děje a konání, a význam určený hlediskem následujícího kontextu. Z hlediska vypravěčova (a básníkového) se nám však jeví tento vztah jako akt synonymického výběru. Básník dal přednost (ať už se spontánní citlivostí, či záměrně) posloupnosti, jež ve vnitřní kontextu se zhodnotila zcela opačně. (Je zrušeno i kauzální, věcné směřování

výpovědi: zemřel, a proto nepodal.) Můžeme však předpokládat (jak by ssi uvažoval vypravěč, libující si ve skryté a spekulativní motivaci), že tento akt je záměrnou volbou navozující intenci zdánlivé nezáměrnosti, jež také na úrovni vnímatele má podobu zcela skutečnou. Synonymita nepodání a smrti, uvolněná z homonymické řady v porozumění, je ale pouze výslednou daností. Tento význam totiž nebyl vůbec v předběžném paradigmatickém průřezu daných možností. Text se paradigmaticky až tímto aktem přijetí, i když zdánlivě bez souvislosti se zabydlením v dosahu vyprávění i vyprávěného.

Ačkoliv nebylo naším úmyslem typologizovat ani přímo pojmenovat nějaké základní intence, vztahující se k tématu smrti, nýbrž zatím jen obrazně ukázat na přítomnost jimi budovaného smyslu, jenž v kategoriích cizoty, známého a intimního ukazuje nejen k příslušným denotacím, ale i zpětně k smyslové orientaci tělesné, můžeme snad přesto říci, že důvody pro otevření spontánních možností čtenářského vyhodnocení mají i svou hodnotu teoretickou. V smyslovém hnutí a ve smysluplném tělesném hodnocení nachází vždy nějak celková situace svůj v ý r a z, v interpretaci pak své pojmenování. Stupeň blízkosti u "téhož" nemůže být tedy odkrýván předčasně ani ex post. Přesto však ono předteoretické se v teoretickém postoji modifikuje v tematizovaný obor reflexe, stávajíc se tak něčím vyděleným, po-daným, co ke své původní jednotě opět jen poukazuje. Zřejmé se však touto transformací a díky této nové objektivitě vydržuje vertikální i horizontální dvojrozměrnost textu na pozadí původ-

ního výkonu jako význam určený smyslem hledaných intencí. V odkryvání onoho významu, k němuž intence míří, intendujeme zpětně i smysl těmito intencím. Jejich částečnou příslušnost k tělu bychom chtěli nazvat *i n t e n z í*. V sémantickém plánu jazyka se pro smyslovou intenzi (konotace) využívá pragmatického kritéria smyslu, kterého je s to použít uživatel jazyka. Ovšem intencionální struktura v médiu jazyka může být předem dána fixací s příslušnými kódy, intencionální prostor se však teprve vytváří. To také znamená, že k vyšetření prvního není třeba druhého. K odhalení druhého je zřejmě zapotřebí uchovat si původní jednotu celku, k němuž, jak jsme se pokusili naznačit, přináležejí bytostně a smysluplně i naše původní zkušenost.

-
- 1 J.Patočka, *Prirodzený sveta a fenomenológia*, sb. *Existencialismus a fenomenológia*, Bratislava, 1967, str. 53-58.
 - 2 A.Schutz, *Collected Papers II*, The Hague 1964, str.119.

Z P R Á V A O D I S K U S I

Diskusi k referátu M.JANKOVIČE *P e r s p e - k t i v y s é m a n t i c k é h o g e s t a* zahájil K.CHVATÍK. Řekl, že sám referát končil otázkami, naznačením určitých mezí a nových problémů, které se dnes vynořují před tímto pojmem a vlastně před celým pojmovým aparátem, který strukturalismus rozvinul. Pracovalo se s ním po řadu let jako se systémem neobyčejně koherentním a plodným. Právě pojem sémantického gesta může být jedním z klíčových pojmů, který umožní položit si otázku dalších možností pojmového aparátu strukturalistické literární teorie a strukturalistické estetiky.

Jankovič problém exponoval v souvislosti s Mukařovského statí *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, v souvislosti s problémem nezáměrnosti ve výstavbě uměleckého díla. Zde Chvatík připomněl O.Suse, který upozornil v souvislosti s pojmem "struktura" na to, že představa uspořádanosti, vnitřní prokomponovanosti a celistvosti uměleckého díla, která je východiskem Mukařovského teoretického systému, neodpovídá zcela současnému vývoji umění. Mukařovského koncepcie estetiky a literární teorie byla aktivně rozvíjena do konce čtyřicátých let; proto - podle Chvatíka - zachycuje uměleckou realitu klasické avantgardy po surrealismu, ale nové umělecké tendence, které se vynořují po válce

a v poslední době, nejsou už tak precizně teoreticky zobecněny. Fakta ve vývoji umění samotného (literatury, ale především výtvarného umění) dnes upozorňují na určité problémy při použití strukturalistické metody.

Chvatík nepřistupuje k pojmu sémantické gesto z hlediska interpretace vnitřní, imanentní. Polemizoval s tím, že Jankovič neustále pracuje s pojmem uměleckého díla jako s něčím, co je jasné nebo dané. V určitých okamžicích vývoje je třeba i tady se obrátit k tomu, co je mimo samotný systém, a položit si otázku: Jaká je situace tohoto díla, co je toto dílo, které se předpokládá jako dané. Jankovič hovořil o tom, že smyslem díla je esteticky obohacovat člověka - tedy estetická složka. Po diskusích o její uznání je považována estetická funkce, estetická hodnota za podstatnou pro literární umělecké dílo. Model estetického uměleckého díla nebo literárního díla se však dnes dostává do rozporu s realitou současných uměleckých tendencí. Tyto tendence se obracejí právě proti estetické složce - a to nejen v praxi, v různých manifestech, uměleckých konkréti- zacích, ale i teoreticky. Estetická funkce je zde shledávána jako něco filosoficky antikvovaného. Estetická dimenze jistě nezmizí tím, že konkrétní umělecké tendence jsou orientovány antiesteticky. Je však třeba onen latentní, samozřejmý předpoklad, že máme co dělat s výtvo- rem, který je zaměřen na estetické působení, podrobit zkoumání. Musí být znovu položena otázka: Jak se estetická dimenze díla, kterou předpokládáme (s níž se pak kalkuluje v celém pojmosloví - viz sémantické gesto), realizuje v dílech, která jsou vysloveně antiestetická, anti-umělecky zaměřená,

kte- rá tedy ve své vnitřní výstavbě akcentují právě dokumen- tárnost, autentičnost a rozrušují tak jakoukoli systémovost, strukturovanost? Díla tohoto typu ruší implicitní předpo- klad esteticky orientovaného uměleckého díla. Bude zda te- dy třeba diferencovat a vypracovat celou typologii součas- ných uměleckých tendencí (například v literatuře). Jankovič vychází z určitého modelu uměleckého díla, zaměřeného ke kontemplaci, uměleckého díla, které není významově jednoznač- né. Protože však víme, že existují i díla významově jedno- značná, je třeba provést předběžnou typologii děl, s nimiž se pracuje, a zabránit tak předčasným zobecněním.

K.Chvatík se nakonec vyslovil pro užívání termínu sé- mantické gesto i za této - jak řekl - nové situace, protože otázka "významového sjednocení" přetrvávala. Podle jeho míně- ní není však rozhodující významové sjednocení realizované v textu, popřípadě intence vložená do něho autorem, ale vý- znamové sjednocení, které provádí příjemce. Hledání smy- slu čili proces významového sjednocování je v rovině příjem- ce aktuální i u tendencí antiestetických, které významovou jednotu maximálně rozrušují či dokonce programově popírají (zejména ve výtvarném umění; například stroj přenesený do výstavní síně).

Na Chvatíkův diskusní příspěvek bezprostředně reago- vala R.GREBENÍČKOVÁ. Polemizovala nejprve s omezením plat- nosti strukturalistické metody na období určité umělecké praxe. Stejně ruský formalismus jako metoda strukturalního rozboru uměleckého díla byl vytvořen na základě paralelně probíhajících avantgardních směrů. Současně však byl kon- stituován jako obecná metoda platná pro literární historii

nejrůznějších období. Apelativní směry nejsou ničím novým, prozrazovaly se již ve dvacátých letech. Stejně tak se vystupovalo s protiestetickými programy. R. Grebeníčková pokládá užívání pojmu "estetický" v tomto smyslu za nepřesné a žádá jeho vymezení.

K. CHVATÍK potom smysl svých námitek upřesnil. Řekl, že nechce pochybovat o strukturalismu jako metodě, že však pokládá za potřebné klást otázku pojmu "literárního díla". A to je užší otázka než problém metody, jedná se o představu díla jako takového. Zde, pokud jde o minulost, je evidentní, že jak ruští formalisté, tak čeští strukturalisté nezaložili svoji metodu jenom na analýze soudobých uměleckých proudů, ale často - u Mukařovského především - na analýze děl 19. století. Minulost tak byla aktualizována, viděna očima literátů i teoretiků, kteří byli současníky moderního umění. Tuto okolnost několikrát zdůrazňoval R. Jakobson. Estetická dimenze byla promítána do analýzy uměleckých děl, která původně - v době svého vzniku - tuto estetickou dimenzi neměla. Je však rozdíl v tom, jsou-li určité postupy, získané z analýzy soudobého umění, promítány nazpět, a mezi tím, přinášejí-li umělecký vývoj nějaké nové momenty pro pojetí uměleckého díla. Zde už nejde o otázku minulosti, ale o otázku přítomnosti, popřípadě některých vývojových tendencí neaktuálnějších.

K. HAUSENBLAS se vyslovil spíše obecně k problematice sémantického gestu než přímo k samému referátu. Řekl, že už sám termín "gesto" nám navozuje několik otázek. Gesto je typ znaku, jistý způsob realizace znaku. Gesto ve své sféře, v níž funguje primárně, to znamená ve sféře gestikulace

v širokém smyslu, může mít zase hodnotu znaku různého: může být indexové gesto, symbolické gesto, může být ikonické gesto. A ptáme se: má také sémantické gesto tuto platnost?

U Mukařovského není pojem sémantického gestu představen zcela jednotně. Proměňuje se jednak v různých etapách, ale byl představen různě i ve studii Genetika smyslu v Máchově poesii, která je pro tento pojem základní. Pohybuje se v určitém rozpětí, jehož póly jsou stránka tvarová a stránka významová. Formulace, že jde o "společný jmenovatel, na který lze převést významové složky", stojí na pólu významovém. Vypadá, jako by šlo téměř o obecný prvek významu. Jsou však také jiné formulace, převažující (Hausenblas jim přitakal jako plodným aspektům sémantického gestu), a ty poukazují na organizaci tvarové stránky díla. Fakt, že i v jedné studii má Mukařovský několikrát pojetí, není náhodný, je naopak výrazem toho, že sám tento pojem je spojnicí mezi stránkou tvarovou a stránkou významovou. Smysl tohoto pojmu, jeho zavedení, jeho propracování, jeho výklad na konkrétních autorech směřuje k tomu, aby byla ukázána na jedné z nejvyšších, nejobecnějších rovin souvztažnost mezi tvarem a významem. Hausenblas prohlásil pak sémantické gesto za princip tvarový, který je též nositelem nějaké významové náplně.

Mukařovský ve své snaze o integraci všech složek v díle nestaví do popředí napětí stránky tvarové a stránky významové, spíše je překrývá. Ve studii o Máchovi z r. 1928 definuje formu - podle převládajících tendencí formalistických koncepcí - jakožto integrální pojem v díle. Když přešel na významovou interpretaci díla, hledá sjednocení v ro-

vině sémantické. Přestože se Mukařovský programově několikrát vyslovuje k tomu, že rozdíl mezi formou a obsahem je třeba překonat, tento rozdíl se objevuje v různých formách znovu, protože je to rozdíl základní. Je vlastní znakovým strukturám právě proto, že jsou znakové. Mukařovský sám v této souvislosti mluví o dualitě: "Všechny složky díla ukázaly se zároveň a nerozdílně jako nositelé tvaru i jako činitelé významové a celé dílo se objevilo jako složitá souhra sil" (Poetika na střední škole, 1947). Hausenblas vyslovil přesvědčení, že snaha nepoužívat protikladu formy a obsahu je pouze dočasná, a upozornil na Studie z estetiky, kde R. Ingarden provedl analýzu vztahu mezi formou a obsahem v devateré interpretaci. Taková analýza umožňuje upustit od některých překonaných řešení této otázky a přidržet se těch, jež si podrží svou platnost.

Idea jednoty, které je sémantickým gestem programově zdůrazňována, byla patosem první etapy strukturalismu a my zatím zůstáváme pod jejím vlivem. Když se podíváme na konkrétní charakteristiky sémantických gest u jednotlivých autorů, které Mukařovský provedl, například na máchovskou, jak je tam tato jednota vlastně formulována? Jak vypadá konkrétní charakteristika Máchova sémantického gesta? Objevuje se v několika podobě, když prochází jednotlivými roviny: jazykovou, tematickou atd. Vybereme-li základní momenty, je to rozkloubení významové soudržnosti větné, uvolněnost syžetu, konfrontace navzájem nesourodých významových jednotek. Až poslední definování tohoto pojmu je: budování na souhře navzájem nezávislých významů. Čili vlastně více je tady momentů dezintegrovaných než integrovaných. Zřejmě

se zde projevil fakt, že v uměleckém díle se uplatňují oba tyto póly.

Tato neočividná skloubenost není vlastní jen nejnovější tvorbě umělecké; je stará asi jako umění samo. Jenom v jistých případech víc vystupuje do popředí. Neměli bychom tedy mluvit přímo o jednotě, ale spíš o integračních silách nebo bychom měli používat jiných pojmů, jako je třeba koherence, nebo - a to Hausenblas podtrhl - mluvit o souvztáznosti mezi složkami. Důvod viděl v tom, že jakmile je něco zasazeno do jednoho celku, vznikají vztahy souvztáznosti. Objevuje nám je interpretace. A to je něco principiálně jiného, než přímý vztah díla k zobrazované skutečnosti.

K. Hausenblas souhlasil s Jankovičem v tom, že to, k čemu dál pojem sémantického gesta poslouží, je ona stránka, kterou nazýváme dynamikou výstavby textu nebo jeho smyslu. Mukařovský si kladl otázku, jak se uskutečňuje významový proud, významová akumulace. Tyto stránky se zdají být pro budoucnost velmi důležité, ale přiznejme si, že zatím máme mnohem propracovanější aparát pro statické, globálně dané pojetí díla než pro tuto dynamiku. To neplatí jen pro komunikáty umělecké, ale i pro interpretaci každého jazykového projevu. V syntaxi i všude jinde stále chápeme struktury jakoby hotové, jakoby dané. Hausenblas se na tomto místě vyslovil pro přijetí Ingardenovy teze o uměleckém díle, které má v jeho pojetí dvojí existenci: v díle existuje zároveň začátek i konec, ale i začátek existuje před koncem. Tato dvojitost je principiální a my jsme zatím hodně dlužni druhé stránce, procesuální. Sem spadá všechno "utváření

smyslu" a podobné otázky. Chybí nám však dosud pro takové zkoumání pojmový aparát.

Jak vypadájí konkrétní charakteristiky sémantického gesta, které Mukařovský provedl? Jsou velice propracované a jsou to, jak víme, práce, které představují to nejlepší, co bylo o studovaných autorech napsáno. Ukazuje se však - a to nechce být nějaká laciná kritika - že tu je ještě mnohé k revidování. Tak například u Máchy jsou nejen tvé- né principy, které strukturu rozklubují, ale i opačné tendence. Jde o některé složky, které spínají strukturu zase dohromady. Zdá se tedy, že se sémantickým gestem nejsme ještě ani u Máchy hotovi. Otázky vystupují i nad trojicí výkladů o Čapkoví, Olbrachtovi a Vančurovi. U charakteristiky sémantického gesta Olbrachtova můžeme těžko mluvit o sémantickém gestu, které by platilo pro všechny roviny a všechny složky díla, když se sám Mukařovský o něm vyslovuje všeobecně a zkoumá vlastně jen dějovou strukturu, azy- tovou stránku díla. K propracování pojmu sémantického ge- sta bude zřejmě třeba vyjít i od takových konkrétních věcí.

K.Hausenblas vyslovil přesvědčení, že sémantické ge- sto nelze definovat jednotně pro celou oblast struktury. Také už proto, že musíme pojmenovávat, tedy lexikálně a gramaticky montovat výpovědi o čistě tvarových strukturách. A zde vždycky dochází k určitému zkreslení. Tato otázka zů- stává otevřeným problémem.

K.Hausenblas pokládal dále za nejdůležitější konfron- tovat sémantické gesto s jinými pojmy. Jankovič to také naznačil, když mluvil o vztahu k technice, k metodě, ke stylu a k dalším pojmům. Hausenblas však nesohlasil s tím,

že to jsou jen sedimenty vzhledem k sémantickému gestu. I ty- to pojmy - řekl - představují určitou oblast, vzhledem ke které se bude možná zdát zase jiný pojem "sedimentem"; zkrát- ka: je to struktura nazíraná z různých aspektů. A to by by- lo třeba propracovat.

Pojem sémantického gesta se u Mukařovského zrodil v souvislosti s propracováváním znakové, semiotické koncepce díla. A protože zatím neznáme lepší, je třeba počítat s dů- sledky, které z ní plynou. Znaková teorie je postavena na kooperaci označovaného a označujícího. Tato souvztažnost, z které se také pojem sémantického gesta zrodil, je centrál- ní. Dnes bychom pochopitelně vzali navíc v úvahu vztahy kontextů a další jiné, protože sám jazykový projev je ne- myslitelný bez spoluúčasti různých kódů a norem, které zde spolupracují. I do kooperace označovaného a označujícího - jak ukázal například Červenka (ve své práci o významové výstavbě díla) - se promítá na nejrůznějších rovinách, že to není čára, že to není rovina, ale že jde o celou síť vztahů v souvztažnosti označovaného a označujícího. Sem se promítá například i taková problematika, jako je ona mono- subjektivnost a intersubjektivnost. Hausenblas uzavřel, že tyto otázky mohou ustoupit do pozadí, teprve až bude podána zcela jiná koncepce než semiotická.

Další poznámky k problematice referátu M.Jankoviče přednesl M.ČERVENKA. Vyjádřil mínění, že konkrétní analýzy, jak je Mukařovský provedl, svědčí o tom, že "sémantické ge- sto" je pojem převážně syntaktický. Jde velmi často o způ- sob spojování elementů.

Závažným problémem zůstává pojetí sémantického gesta

jako znaku. Gesto skutečně (což je základem Mukařovského metafory při použití tohoto pojmu) je samo známkem, který má svoje označující a označované. Tak může být relativně smluvený nebo stabilizovaný třeba pohyb ruky, jemuž přikládáme nějaký význam. Hausenblas se tázal, zda je "gesto" index, ikona nebo symbol. Při podobném položení otázky vidíme právě metaforickou podobu Mukařovského pojmu. Kdybychom stejně interpretovali "sémantické gesto", pak by už - podle Červenky - tento pojem konkuroval s jinými. Představme si, že bychom k sémantickému gestu přiřazovali nějaké označující a označované, když se zřejmě shodujeme na tom, že je to něco, co je už na hranicích jiného označujícího a jiného označovaného struktury konkrétního díla. Nastává tedy potřeba, abychom se distancovali od zvěčňování tohoto pojmu, od toho, abychom ho viděli jako nějakou entitu v díle. Je to operativní pojem, který slouží především jistému postupu analýzy, ke shrnutí výsledků, které umožnila.

Dále Červenka vyslovil nesouhlas s tím, že Jankovič označil to, co nazývá sémantickou technikou, za sediment jakési aktivity, který lze sice ze sémantického gesta odvodit, ale který už tím klesá vlastně o stupeň níž, k jakému- si vyprazdňování; to znamená, že se tak zřikáme jistých možností, které máme při bezprostředním vdechnutí sémantického gesta. Pro účely analýzy můžeme pochopitelně - a není to v rozporu s tím, co existuje v díle samotném - předpokládat existenci jakéhosi ohniska, do něhož se sbíhají síly významové i tvarové. Pojem sémantického gesta zůstává však přítom na jiné rovině, než jsou pojmy tvar a význam, protože jde o pojem operativní.

M.Červenka se pak v závěru klonil k tomu, mluvit spíše než o gestu o "gestikulaci", tj. o způsobu, jakým se zachází s materiálem a jakým je pořádan trvale, v procesu. Nikoli v tom významu jediného aktu, který postaví dovnitř díla nějaký střed - a teď na jedné straně se nám následkem toho rozvrství významy, na straně druhé tvary. Tady existuje jakási síť a spleť a my zavádíme pojem sémantického gesta proto, abychom si vysvětlili a konstatovali tuto aktivitu, respektive podstatu těchto operací. Vyslovil pak ještě souhlas s tím, co řekl Hausenblas o napětí mezi jazykem analýzy a jazykem literární struktury samotné. Navrhl nemluvit v tomto případě ještě o "sjednocení", ale o "sjednocování", což by snad také otevřelo jakési další možnosti v problematice významové jednoty.

Do diskuse pak přispěl Z.PEŠAT. Upozornil na to, že K.Hausenblas vyhmátl příznačnou věc, která v celém průběhu práce s pojmem sémantického gesta v strukturalistickém období - a zvláště u Mukařovského - nebyla vlastně nikdy přesně vyjasněna. Sémantické gesto je problémem zejména tehdy, má-li být vyjádřeno několika slovy.

Pešat pak řekl, že sémantické gesto pokládá za jisté vodítko, jistou směrnicí, jak vstupovat do díla; směrnicí obecnou, která pomáhá proniknout k jistým podstatným napětím a protikladům v díle samotném, proniknout k jeho strukturování, k jeho vnitřní výstavbě, k jeho skladbě. V tomto smyslu polemizoval s formulací Červenkovou, který v daném pojmu hledal "shrnutí" výsledků analýzy. Pešat vyslovil přesvědčení, že budeme-li přistupovat k sémantickému gestu jako k obecnému vodítku, mohl by tento pojem přežít problém,

který nadhodil Chvatík. Přestože víme o existenci antiestetických teorií, nesmíme zapomenout, že i u díla, které vznikne na jejich základě, může být "antiestetismus" jistým prvkem estetického projevu, chce-li se toto dílo včlenit do vlastního procesu umění. Jinak by ani nemohlo být v našem zorném úhlu, nemuselo by nás zajímat. Budeme-li sémantické gesto chápat takto, proč bychom s jeho pomocí nedovedli najít přístup i k dílu, v němž mají větší funkci jisté "neestetické" postupy? Proč bychom se nemohli - když se tyto postupy včlení do procesu umění a když pro umění prokáží trvalejší platnost - i k takovým dílům dostat touto cestou?

M. JANKOVIČ se v odpovědi na diskusi pokusil vyrovnat zejména s námitkami K. Chvatíka a M. Červenky. Nereagoval přímo na jednotlivé námitky, ale snažil se spíše upřesnit představu, z níž při formulování referátu vyšel.

Pozornost věnoval nejprve estetické dimenzi. Prohlásil, že se při řešení tohoto problému drží Kantova modelu, který - podle jeho slov - postačí i na ty nejsoučasnější umělecké výboje. Jde totiž o to, že nějaké bezúčelové zjevování věcí nás hodnotově oslovuje. A oslovuje nás v tom, co je pro nás nejnaternější: v naší otevřené lidské struktuře. Přitom si uvědomujeme, že t o t a l i t a našeho vztahování k světu se může objevit právě jako i n - t e n z i t a onoho bezúčelového zjevování oslovujících nás věcí. A umělecké dílo není ničím jiným, než progresivní oblastí takového prezentování věcí. To je nejširší možné pojetí. Patří sem potom i ta díla, která už nekladou důraz na akt utváření, jednotu tvaru apod., nýbrž jen

na to, že prezentují věc (ať už vzatou z přírody nebo z výroby, ze společenské praxe) řečeným způsobem. Jankovič vyslovil přesvědčení, že v takové prezentaci je už obsažena gestace (bezúčelového tvarového "oslovení"). Tím se také pokusil pojem sémantického gesta vztáhnout i na takzvané protiestetické umělecké projevy.

Dále polemizoval Jankovič s námitkou Červenkovou. V pojmu "sémantické gesto" mu nejde o nějaký pomyslný střed mezi tvarem a smyslem, ale o možnost otevřít si prostor k otázce, jak se vlastně řečená bezúčelová prezentace věcí (v níž intenzita zjevování věcí může oslovovat naše celkové vztahování k světu) děje v díle a jaká struktura tomu odpovídá. Podněty Mukařovského pomohly tento problém exponovat. Jde o strukturu iniciativního, mimořádně intenzifikovaného, nesamozřejmého a neustále rozrušovaného vztahu mezi nositeli smyslu a smyslem. To je Mukařovského základní představa: smyslutvorný proces vystavený samoučelné pozornosti.

V čem vlastně spočívá ona tvarová iniciace? Prostředky zde pro nás - na rozdíl od běžného jazykového projevu - nejsou jen "prostředky", nejsou služebné, nýbrž jsou právě významově iniciativní. Zatímco však u Mukařovského jde především o iniciaci zřejmého tvaru, zdůraznil Jankovič smyslutvorné podněty před evidentním tvarem (v oblasti "nezáměrnosti", jíž sám Mukařovský věnoval soustředěnou pozornost).

Řečené napětí tvaru a smyslu nezastihneme ve vnějších obrysech. Víme, že po velmi nuancované tvarové analýze následuje často velmi hrubý odhad toho, čemu se říká "vidění světa", "vztah ke skutečnosti", "životní pocit" atd. To, co

se nám jevílo jako "rozehraný význam", se potom rozestupuje ve všeobecniny (jen v tomto smyslu prý Jankovič mluvil o "sedimentech"); ve všeobecninu postoje a ve všeobecninu stylu, které se takto vydělují z původní akce. Jen tam, kde se uplatňuje iniciační smyslutvorné napětí a poutá samoučelně naši pozornost, je v původním výkonu estetická energie, která je dostupná našemu prožitku i naší reflexi o něm. V tom spočívá - podle Jankoviče - vlastní problematika sémantického gesta.

Estetická energie má ovšem své výstupy; jsou v podstatě dva. Jednak (a tady Jankovič odpovídal Chvatíkovi) se tvarová gestace, mířící k hodnotám, tvarová iniciace sama usazuje, vyděluje v ustálené estetické významy, konvence, normy, kánony. Udržuje se celý "jazyk" těchto výsledků izolovaných z původních akcí. Na druhé straně celá estetická energie jako by se ztrácela, mizela v intenzifikaci významů mimoestetických (o tom viz R.Kalivoda ve sborníku *Struktura a smysl literárního díla*). Na tomto místě Jankovič odkázal na starší rozlišení Richarda Hamana, který uvádí tři způsoby uplatnění estetická: dekorativní, reklamní a prožitkový. Dekorativní by zřejmě odpovídal onomu vyřlování estetické energie v izolované estetické významy. Reklamní (a propagační) zřejmě odpovídá situaci, kdy se estetická energie proměňuje v intenzifikaci mimoestetických významů. A konečně, zdá se, jsme tuto energii schopno zachycovat ještě v nějaké původnější podobě, kdy je právě iniciací, začátkem či založením našeho existenciálně podstatného prožívání světa. Intimní vztah onoho "co" a "jak", tj. bezprostřední hodnotové cítění, které se projeví jistým posunem

v zacházení s tvary, je pak nějakým počátkem "smyslu". Teprve odtud ovlivňuje další, již nespecifické významy, které z původní gestace mohou být osvětleny, ozářeny.

V souvislosti se sémantickým gestem řekl ještě Jankovič, že příspěvek K.Hausenblase naznačil možnosti i potřebu dalšího rozlišení (a porovnání řečeného pojmu s pojmy jinými, příbuznými). Vyslovil souhlas s Pešatem, ale i s Červenkou v tom, že jde konec konců o pojem operativní. Hlavní pozornost je v něm obrácena na rozehrávající významovou energii (výstavbu díla); nejde o orientaci k významům výsledným. Proto se však také omezení tohoto přístupu projeví vždycky tam, kde se z pozorování a reflektování tvarového působení nakonec vyvede jednoduchá zavšeobecnující formulka (kterou lze navíc, jak to vidíme v pozdějším vývoji Mukařovského, přímočaře připojit k determinujícím motivacím).

Následovala diskuse k referátu Z.PEŠATA *V ý s t a v - b a d í l a a v n ě j š í k o n t e x t*. Prvním diskutujícím byl M. ČERVENKA. Polemizoval s tezí, že nelze pokládat osobnost autora za vnější konkretizaci díla. Řekl, že také souhrn životních projevů osobnosti je určitou strukturou. Neměli bychom vylučovat veřejnou - nebo neveřejnou - aktivitu z popisu osobnosti a soustřeďovat se jenom k dílu. Jde o to, abychom viděli kvalitativní práh, který mezi těmito různými projevy je, a nevykládali jedno druhým nebo nesnažili se jedno podříditi druhému. Kontext celé struktury osobnosti v souhrnu jejích životních projevů skutečně existuje, a to i pro vnímatele. Není možno zbavovat konkretizace literárních děl toho, co vnímatel ví o jiných životních akti-

vitách autora. Jistě by nikdo neoponoval tomu, že pro konkretizaci jedné básnické knížky má význam jiná básnická kniha. Proč by nemohl mít také význam jiný veřejný počin autora, proč by nemohl vrhat světlo na konkretizaci jeho díla? Je to jeden z kontextů, velmi intimně spjatých s dílem, který tady hraje svoji roli. Souhrn životních projevů osobnosti se u některých autorů projevuje dokonce i přímo v literárním díle.

M. KOZLÍKOVÁ upozornila v souvislosti s Pešatovým referátem na to, že Ingarde neodlišuje dost dobře mezi jazykovým projevem uměleckým a mimouměleckým. I způsob, jakým určuje vrstvy literárního díla, postihuje nejen umělecké literární dílo, ale je charakteristický pro každý jazykový projev. "Schematičnost" plně navyšerpává podstatu žádného jazykového projevu. Chybí zde konfrontace s normami, s kódy.

M. Kozlíková se dále vyslovila proti podcenění pojmu "ideální konkretizace". Navrhla hovořit o "adekvátní konkretizaci". Pro její užívání je třeba vymezit, co adekvátní konkretizace znamená pro každý průsečík jednotlivého historického období. Jde vlastně o konkretizaci literárního díla konfrontovaného s určitým historickým stavem norem.

M. OTRUBA hovořil k problému, do jaké míry je třeba brát při konkretizacích na vědomí momenty, týkající se přímo osoby spisovatele. Upozornil na to, jak bylo čteno dílo B. Němcové v 19. století. Babička byla přijata jako výpověď o autorčině mládí. I ostatní beletristické dílo Němcové se dostávalo do pozice díla, kde autor vypráví, co zažil. Moment tvůrce se vlastně ztrácí a Němcová je pak jakýmsi referentem o skutečnosti. Protože se nezachovaly žádné její

poznámky, nevědělo se, kdy její jednotlivé povídky vznikaly. Datovaly se proto podle látky (například Karla se kladla do období, kdy Němcová žila na Chodsku atd.).

Naše vědomí o biografii spisovatele působí na to, jak umělecké dílo konkretizujeme. V daném případě Němcové nebylo umělecké dílo konkretizováno ani tak jako umělecké dílo, jako spíše jisté zprostředkování skutečnosti. To se týkalo i Babičky. Takových příkladů by se našlo víc.

Otruba přitakal Pešatovu referátu v tom, že se brání hodnocení konkretizací, to znamená snaze hierarchizovat je podle míry správnosti. Je třeba si uvědomit, že umělecké dílo neexistuje jinak nežli konkretizováno, čili každý dokument o konkretizaci je dokumentem o sociální existenci díla. Zůstává naléhavým úkolem nalézt takovou operační rovinu, v níž bychom tyto dokumenty dokázali svou interpretací dovést na stejný stupeň porovnatelnosti. Řečeno nejobecněji, znamená to vytvořit si metajazyk, který nám umožní pracovat s dokumenty různé povahy. Když jednotlivé výpovědi dovedeme na takovou rovinu, že jsou srovnatelné, je možné je klasifikovat i historicky. Otruba vyslovil přesvědčení, že teprve zde začíná seriózní práce s problematikou konkretizace. Podtrhl pak ještě, že doklady o konkretizaci je třeba interpretovat tak, aby nebyly ovlivněny interpretovým postojem.

Poté odpověděl Z. PEŠÁT na jednotlivé diskusní příspěvky. V odpovědi M. Červenkovi řekl, že nevyklučuje psychofyzickou osobnost autora z literárněhistorického bádání. Zdůraznil však, že ji vyloučil jakožto "kontext" v duchu formulace F. Vodičky, tedy ze souhrnu vnějších okolností umož-

ňujících e s t e t i c k é v nímání a prožívání díla. Všechny doklady, které uvedl Ingarden, jsou doklady pro poznání díla vůbec, pro otázky genetické. Možnost estetického vnímání díla není přece závislá na tom, že autor přejal jistý moment z jiného autora. Pro vlastní akt estetického vnímání nejsou podstatné ani osobní rysy, které souvisejí s jistým tvůrčím procesem.

Dále se Pešat věnoval příspěvku M.Kozlíkové. Upozornila správně na to, že Ingarden nedostatečně rozlišil jazykový projev umělecký od jazykového projevu neuměleckého. Tak například "místa nedourčenosti" nejsou jen problémem projevu uměleckého, nýbrž vůbec jazykového. Jak by potom měla právě v nich spočívat podstata uměleckého projevu a podstata jeho životnosti?

Složitější - řekl - je to s otázkou adekvátnosti konkretizace. Podle Kozlíkové spočívá v konfrontaci díla s historickým stavem norem. Podle toho jsou si konkretizace v čase jistým způsobem rovné, i když jsou různé. Pešat vyslovil přesvědčení, že rozhodující kritérium, které musíme zavést, spočívá v rozlišení estetické konkretizace od ostatních. To se týká též příspěvku M.Otruby. Východisko je v tom, že je třeba odlišit pravé (totiž estetické) konkretizace od falešných; konkretizací je mnoho a jsou nejrůznějšího druhu. Příklady, které uváděl Otruba, jsou opět příklady falešných konkretizací, protože nevycházejí z estetické realizace díla, nýbrž z realizace dokumentární. Problém je v tom, jak vybrat z různorodého materiálu ty doklady, které hovoří o skutečném, estetickém životě díla v jisté době. Jinou věcí je práce historika s konkretiza-

cemi všeho druhu, mají-li podat celkové svědectví o sociálním životě díla. Budeme-li zkoumat sociální život díla v různých epochách(jeho historický ohlas), budeme ovšem zkoumat i takzvané falešné konkretizace. Jestliže však chceme prostřednictvím konkretizací a jejich studia dospět k hlubšímu poznání díla, k poznání jeho všeobecné (umělecké) hodnoty, musíme ze všech konkretizací oddělit ty, které k řečené hodnotě směřují, tj. především podávají nové poznání o tvaru díla.

Obsah druhého dne symposia tvořily referáty A.Hamana, R.Pytlíka a P.Blažíčka a diskuse k nim.

Diskusní pořad zahájil V.KOCHOL. Řekl, že pro náplň právě konaného symposia - a vlastně i vývoj a směřování uměnovědného bádání je příznačné, že se začíná orientovat na sféru konzumenta. Zapomínalo se na to, že se po napsání díla začíná něco nového, tj. historie jeho vlastního života. Zatím jsme se však nepoměrně víc zabývali historií vzniku díla čili vztahem autor-dílo. Historie života díla, jak funguje, jaké má osudy, to všechno jsou otázky, které se nejen zanedbaly, ale které vlastně nebyly dosud nastoleny.

Co se o tom ví? Vlastně jen to, jak je dílo přijímáno, popřípadě jaké bezprostřední ohlasy vyvolává, jestli se kolem jeho autora objevují epigoni či dokonce škola. To však samo o sobě nevyčerpává oblast konkretizace. V.Kochol na tomto místě připomněl Pešatovo rozlišení adekvátní a neadekvátní konkretizace, tj. podle jeho slov takové kon-

konkretizace, která dílu odpovídá nebo neodpovídá. Samo nastolení podobné problematiky však vychází už z toho, že se preferuje dílo. Vychází tedy z dřívější tradice (toto hledisko rozpracoval strukturalismus, ale i formalismus).

Dílo dokazuje svou životnost tím, že se nabízí ke konkretizaci, že je toho aktu schopno. V.Kochol ukázal na příkladu Shakespeara i našeho Máchy, jak každá doba interpretuje autora podle toho, co je příznačné pro její myšlení a literární kontext. Která věda by se měla těmito problémy zabývat, ne-li literární? Interpretace si nemůže těchto otázek nevšimnout. Dnesdávna stál v centru pozornosti autor, (ještě Šalda řekl, že "dílo je odštěpek autora"), potom to bylo dílo samo - a nyní se zřejmě těžiště přesune na konzumenta (ovšem v širším smyslu konkretizace). Aspekt bádání tak bude rozšířen v tom smyslu, že naše pozornost bude směřovat za dokončené dílo k tomu, jak dílo a v jakých různých podobách žije.

Pak následovala diskuse k referátu A.HAMÁNA

K o t á z e i n d i v i d u a l i t y v u m ě n í.
Nejprve promluvil L.HEJDÁNEK, který ocenil autorovu snahu otevřít novou cestu uplatněním terminologie, převzaté z jiného oboru. Připomněl, že poměrně malý rozsah přednášky však znamená, že zde mohl být předveden jen skelet složitých myšlenkových operací, a představuje tedy zatím spíš jistý poukaz na možný směr. Nosnost této cesty se má ukázat jen při velmi podrobném kritickém zpracování. Problémy totiž nejsou řešeny novou nomenklaturou.

Jeden z takových problémů, který se v referátu jenom ozval (nejde tady o připomínku k celku), se týká otázky

individualizace. A.Haman ji viděl ve směru, který se otáčí zády k archetypům, který směřuje k tomu, co je náhodné nebo co je alespoň improvizací. L.Hejdánek naproti tomu zdůraznil, že individualizace je vždycky organizující, pořádací, programová aktivita. Individualita je vždy cosi, co je nepravděpodobné, co směřuje od stavů více pravděpodobných k stavům méně pravděpodobným. Individualizace je tedy proces neentropický, v žádném případě nesplývá s linií nahodilosti. Nahodilost je zaměřena opačně, to znamená ve směru entropie, je jakýmsi skluzem stavů méně pravděpodobných k pravděpodobnějším. V tomto smyslu je třeba nahodilost chápat jako zdánlivou nahodilost, tedy nahodilost z určitých předpokladů, v určité perspektivě. Avšak poznání toho, co je pro individualizaci a individualitu podstatné, vždycky vyžaduje nalezení roviny, z níž se tato individualizace jeví jako organizovanější, jako uspořádanější. A zde potom spočívá další možnost k rozpoznání nové uspořádanosti - a to takové, která pouze od starých archetypů přechází k novým, ale obecně vzato zůstává u archetypů, ať už u archetypů uměleckých nebo neuměleckých, ať už jsou archetypy fixovány v oblasti tradice umělecké tvorby, nebo společenské tradice vůbec.

Druhá možnost tkví potom v tom, že se tvorba a individualizace orientuje na jakási problematické "nearchetypické" archetypy, tedy archetypy, které znamenají nikoliv fixovanost, ale otevřenost, a které tedy - řečeno na rovině gnozeologické, noetické - nepředpokládají určité tradiční řešení, ale otevírají prostor, v němž se má objevit to, co je ukazováno v pravdě, kde se otevírá prostor pro pravdu, která není součástí archetypů.

L.Hejdánek je v tomto smyslu přesvědčen, že rozhodující otázka se otevírá teprve za předpokladu, když si uvědomíme, že individualizace, individuálnost tvorby umělecké i jakékoliv jiné je pouze jinou - novou - organizací, tedy procesem neentropickým, procesem protináhodnostním, protináhodným. Na této rovině zbývá rozhodnout, zda to, k čemu se dospívá, k čemu se míří, jsou archetypy ve starém smyslu - i když nové - anebo zda to jsou ty nearchetypické archetypy, které otvírají situaci, problém, otázku apod.

V diskusi vystoupil dále M.JANKOVIČ. Ocenil na Hamanově referátu pokus o jistou typologii estetické dimenze. Jankovič připomněl, že dnes přehlížená problematika antropologických konstant (tedy jistých stabilizovaných a svou paměť stále udržujících estetických významů) se vždy po jisté době hlásí o své. Připomněl dvě nové publikace, obě slovenské (Városová - Estetično, umenie, človek; Miko - Estetika výrazu).

Právě v této souvislosti přitakal Hamanově snaze typologizovat oblast estetických významů, zejména protikladem zmrazovaných archetypů a improvizované hry.

Haman - podle Jankoviče - správně připomněl, že individuální aktivitu, která se uplatňuje na pozadí a vzhledem k trvající tradici, nemůžeme ve významové výstavbě zastihovat přímo, ale vždy vzhledem k horizontům žánrů. (Jankovič na tomto místě uvedl svou zkušenost z práce o Haškovi.)

Následovala odpověď na podněty diskuse, kterou přednesl autor referátu A.HAMAN. K otázce improvizace, které se věnoval L.Hejdánek, Haman řekl, že improvizace a individualizace v sobě samozřejmě jakýsi rozpor obsahují. Vyslo-

vil přesvědčení, že by se dal tento rozpor překlenout dialektickým stanoviskem, které například hájí vůči strukturalistům Sartre, totiž že improvizace charakterizuje právě onen přechod od starých archetypů k novým, to znamená jakousi fázi rozkladu staré totality a - možno říci - tušení, naznačování totality nové, která se teprve vynořuje v budoucnosti. Právě nejasnost nového archetypu umožňuje, že do popředí vystupuje prvek rozkladný, prvek rozkladu staré totality. Pak je tedy rozkladnost zdánlivá, protože směřuje už k novému skladu, který však není ještě zřetelný.

K tématům referátu R.PYTLÍKA *O s o b n o s t a d í l o* přednesla nejprve příspěvek N.KRAUSOVÁ. Připomněla, že sledujeme-li přítomnost autora v literárním díle, vystupuje autor jako jeden člen dichotomie: autor - vypravěč. Autora nemůžeme s vypravěčem ztotožňovat. Ukazuje se to v próze především tam, kde jde o Ich-formu. Ich-Erzähler není autor. Tak, jako jsou v literárním díle indexovitě rozptýlené znaky vypravěče, podobně - i když méně výrazně - jsou v něm rozptýlené a přítomné i znaky autora.

Ingarden rozlišuje několikerou podobu autora v literárním díle: 1) autor jako psychofyzická osoba, 2) autor jako postava, vystupující v díle (jako lyrický subjekt), 3) autor jako organizující, stmelující princip díla, jako organizátor (možno říci: přítomnost autora jako jisté sémantické gesto).

N.Krausová vyslovila přesvědčení, že nás - jako strukturalisty - může především zajímat autor v posledních dvou podobách. Jde především o to, jak se přítomnost autora pro-

jevuje v textu. Rozlišila dvě možnosti uchopení jeho situace v díle. První probíhá na rovině výpovědi (ve smyslu logickém, ne lingvistickém) čili jedná se o přítomnost ingardenovských soudů "sensu stricto" v porovnání s quasi soudy, kterými je - podle Ingardena - literární dílo. Jinými slovy: jde o přítomnost autorského metajazyka v předmětném jazyku vypravěče.

Za druhé: na rovině, které není přímo realizována jazykem, neboli, jak říká Sartre, "en travers la langue", a nikoli "par la langue". N.Krausová podala vysvětlení na konkrétním příkladě. Analýza Mannova Doktora Fausta ukázala, že ironie, která je nejvýraznější složkou tohoto díla, není vyjádřena jazykovými složkami čili není věcí vypravěče (v tomto případě přímého vypravěče), ale autora. Tato ironie se projevuje až ve vztahu autor - vnímatel.

Přítomnost autora se dále projevuje v kompozici, v případě Mannově především v takzvané montážní technice. Tento přímý vypravěč neví, že jeho autentický text (on jej aspoň za autentický pokládá), není autentickým textem, ale že je montáží cizího textu. Čili je to zase záležitost autora. Dále to lze sledovat v rozdělení kapitol, v kompozici motivů, popřípadě rozvíjení funkcí ve smyslu proppovskám a v rozvíjení ještě menších významových složek v takové funkci, jak to chápe Barthes. I zde je vždy cítit přítomnost autora a ne vypravěče, vypravěč neví, že jistá odpověď na tu či onu funkci bude umístěna tam nebo onam.

M.ČERVENKA vyzdvihl v Pytlíkově referátu utříděnost. Celá práce se mu jevila jako dotvořený výsledek zkušenosti s konkrétním literárním dílem a jako přesvědčivé dotažení

této zkušenosti do teoretických názorů. Řekl, že by Pytlíkovy názory vystoupily ještě plastičtější, kdyby studovaný jev kontrastoval s opačným typem, než je ten, o němž se hovořilo. Tendencí zcela protikladnou je snaha po maximální verbalizaci situačního kontextu a jeho převedení do sféry zobrazeného světa, do sféry fikce. Znalci Haškova díla by asi jistě rozeznali stopy tohoto postupu právě ve Švejkovi, kde se setkáváme s jistými panoramatickými úvahami o situaci nebo o poměrech v armádě. Relikty tohoto postupu jsou tam také, což svědčí o improvizacním a svým způsobem nedbalém způsobu pojetí celého díla. Podobně, jako se do Švejka vůbec usazují fragmenty už schematizovaných literárních postupů, usadil se tam i tento. To je tedy právě opačný způsob než ten, který spoléhá na společnou zážitkovou sféru a odkazuje k ní, aniž by ji verbalizoval.

Prvek intersubjektivit může spočívat ve společné zážitkové sféře, o které se vlastně nemusíme šířit, protože je navozena zdáním, že všichni sedíme v jedné hospodě. To se jeví jako odkaz ke společným zážitkům, historickým zážitkům celých generací. V tomto případě jde spíše o situaci historickou než o situaci subjektu. Červenka vyslovil přesvědčení, že tyto odkazy vnášejí do díla jakýsi významový podtext bezprostředního kontaktu mezi autorem a jeho posluchači. Když se například v románě hovoří o místě, ležícím někde v Praze, které "všichni" znají, jako by se vytyčoval nebo signalizoval jistý okruh, ke kterému se vyprávěcí obrací. Přitom je zajímavé, že se předpokládá sféra společných zkušeností, repertoár zážitků, který by se dal dokonce z díla abstrahovat a který je předpokladem tohoto

způsobu vyjádření situace.

V závěru Pytlíkova referátu se objevila teze, že situační kontext - nazíraný z hlediska subjektu - reprezentuje reálné a tedy "nezáměrné" prvky v básnickém díle na rozdíl od přístupu, kdy autor vědomě vytváří dílo jenom jako znakový systém. Červenka upozornil, že je třeba se na druhé straně zamyslet neprojevuje-li se zde vzájemné přelévání mezi už artikulovanou skutečností a mezi dílem a neprojevuje-li se to i na přístupu ke konkrétní skutečnosti, k situaci. Tedy zdali zase životní situace nedostává rysy umělecké záměrnosti. Když se mluví o mystifikaci a podobných záležitostech, je třeba si připomenout, že Hašek byl středem jistých společností a vědomým tvůrcem určitých životních situací. Proces "znezáměrnění" díla má tedy také svou protiváhu. Dílo takto znezáměrněné a skutečnost takto prosycená samoučelným (ne-li přímo uměleckým) vytvářením si vycházejí vstříc.

R. PYTLÍK odpověděl na diskusní příspěvky. Řekl, že ve formulaci, týkající se "situace", vědomě jen naznačil určité výhledy k problematice básnické osobnosti, vztahu mezi dílem jako významovou jednotkou a jeho širšími semiologickými okruhy. Zde bude ještě třeba dalších konkrétních studií. To znamená, jak to už řekl Červenka, všimnout si nejen případů, kdy se životní situace v díle projevuje tak markantně jako u Haška (kdy jde o dílo, které se vzpírá normou daným zákonitostem básnické metody, básnické dotvořenosti, celistvosti formy), ale všimnout si této problematiky i tam, kde se situace projevuje svou nepřítomností a kde se dílo stává výrazným ztělesněním oné spoutředenosti až do polohy abstrakt-

ních systémů. Jde například o verbální objektivizace životní situace v díle Březinové. I z historického srovnání generace let devadesátých, jejímž význačným představitelem je Březina, a generacem nastupující by bylo lze dospět k řadě zobecnění, v nichž by se ukázala problematika "situace" ještě dialektičtější, než jak to mohlo být naznačeno v případě Haškově.

K otázce vypravěče, vznesené N. Krausovou, Pytlík řekl, že jde o správnou připomínku, ale že mu v této práci nešlo o konkrétní rozbor díla a jeho struktury, tedy ani o zmíněné formace vypravěče. Pozornost byla zaměřena především na vztah životopisného bádání k rozboru díla. Dále bude asi nutno dovést tyto úvahy ke konkrétním aplikacím. Nadhozená otázka je nicméně zajímavá. U Ingardena vzniká přímo propast mezi oblastí autora jako psychofyzické osobnosti a mezi formacemi přítomnosti autora ve formě subjektu díla, vypravěče nebo dokonce titulní postavy. Pytlík vyslovil přesvědčení, že semiotické pojetí do značné míry umožňuje řečenou propast překlenout, i když je na druhé straně třeba být opatrný v aplikaci obecných semiotických zásad na konkrétní literární rozbor. Každý přístup, každá metoda mají svá omezení. Ovšem vzhledem k tomu, že biografické studium bylo v poslední době vývojem vědy negováno a stalo se značně problematickým, ukazuje se nesporná cena semiotického přístupu. Ten totiž umožňuje využít životopisné studium tak, že nedojde k narušení metodické čistoty literárněvědné práce; jejím základem zůstává analýza díla.

Pořad symposia byl uzavřen diskusí k referátu P. BLAŽÍČKA, který se jmenoval *P o k u s o k r i t é r i u m e s t e t i c k é h o d n o t y*. M. JANKOVIČ, který diskusi zahájil, se nejprve přihlásil ke koncepci, z které vyšel P. Blažíček. Záleží především na smyslutvorném aktu, na smyslu v akci, ve zrodu a v dění, protože jen v něm se může uskutečnit ono přesahování, transcendence k nedanému. A tedy vlastní tvořivý akt.

Blažíček vidí celý problém v takovém zorném úhlu, z něhož je zřejmé, že smyslutvorný proces leží či odehrává se mezi dílem a vnímatelem, tedy ne pouze v napětí mezi jednotlivými složkami díla. Nezvykle působící napětí těchto složek může být nanejvýš jistým "oslovením", které se nás dožaduje. Teprve tehdy, když přijmeme výzvu díla, dojde k onomu smyslutvornému dění.

Ke koncepci práce měl Jankovič určité připomínky. Za prvé: půdou smyslutvornosti není jenom názornost, názorné představení věci v díle, *dargestellte Welt* (ve smyslu například Ingardenově). V jistém díle může být tato vrstva základem, ale v jiném zase může oslovující podnět vycházet odjinud než z představeného názorného světa. Tím se tedy zásadně připouští, že podnět k smyslutvorné akci může vycházet z kteréhokoliv ohniska tvarové aktivity díla. Druhá kritická poznámka souvisí s první. Snad proto, že důraz byl zcela přenesen na napětí mezi dílem a námi, nebyl v Blažíčkově koncepci dostatečně vzat v úvahu ohled na "oslovující" v díle samém, na podnět. Je pravda, že dílo nám nakonec dává to, co od nás přijímá, ale zkušeností je právě tak prokázáno, že už zvláštní nastavení k světu, které umožňuje dobírat

se jeho hlubších významových souvislostí (jak to bylo Blažíčkem vyloženo), je následkem jistého impulsu *d í l a*, jistého způsobu jeho *u t v á ř e n í*. Z tohoto hlediska pak striktně vymezená hranice mezi světem díla a světem na jeho podkladě námi vytvářeném nebude tak zcela striktní. Impuls k zaujetí onoho zvláštního postoje, v němž můžeme v samočelném upnutí k smyslutvornému aktu transcendovat dané, se děje konec konců akrze znakové osnovy díla. Všechno, co je v díle na první pohled jen znakové, může mít onu "oslovující" funkci. Impuls k nějakému "vykročení" se ovšem děje jakoby proti proudu znakovosti, respektive proti proudu jejího uvozování se v daném.

Poslední poznámka se vztahovala k závěru referátu. Už po několikáté se během symposia zavadilo o dimenzi estetikou. Mluvílo se o kráse jako perspektivě dálky atd. A znovu se připomíná rozpor, že tato dimenze má svoji výstupní fázi (konstituce výsledných zkonvencionalizovaných významů přijímaných potom všeobecně) a svoji fázi iniciační, ve které může být programově prohlašována za *n o n e s t e t i c k o u*, *p r o t i e s t e t i c k o u*. Jankovič se zeptal, jestli by i podle Blažíčka bylo možno problém "kráasy" takto pojmut nebo zda měl na mysli ještě zásadnější spor mezi oblastí estetickou a iniciační.

Dalším diskutujícím byl M. ČERVENKA. Řekl, že během referátu, z něhož prý lze mnohé uznat za objektivně platné, došlo k jistým záměnám, které byly zřejmě nevědomé (neměly alespoň zřetelné zdůvodnění). První dvojice, před níž nás referát staví, je dvojice umělecké dílo a estetický objekt, který vzniká v konkretizaci. Červenka souhlasil s tím, že

nikoliv umělecké dílo, ale estetický objekt je předmětem hodnocení a hodnotových výroků. Vzápětí však prý Blažičkovi vystala druhá dvojice: tam, kde byl dřív estetický objekt, zaujalo jeho místo umělecké dílo. Jako jeho protiklad vystupuje text. Na této základně je pak podnikána kritika takzvaných scientistních přístupů, a to z toho důvodu, že se zabývají pouze textem a nemohou prý proto říci podstatné o uměleckém díle. Umělecké dílo však tady znamená něco jiného než přetím, znamená zde vlastně estetický objekt, který je konkretizací vnímatelovou.

Až ve třetím stadiu (zde Červenka znovu souhlasil) nastupuje chápání uměleckého díla jako něčeho, co existuje potenciálně a co je zdrojem možností k tomu, aby se rozehrálo významové bohatství při každém vnímatelském aktu, aby vznikaly estetické objekty různé hloubky atd. Zde ovšem by ta - chceme-li - scientistní analýza přišla opět ke svým právním, protože umělecké dílo musí mít ve své potencialitě předpoklady pro to, aby mohlo být podkladem pro vznik estetického objektu. Předpoklady hodnoty jsou pak už vědeckému rozboru přístupné. Jde skutečně jen o předpoklady, protože se pohybujeme pouze v rovině potencialit.

V diskusi pokračoval M. JÚZL. Přednesl, že jeho oborem není literatura, ale hudba, a vyslovil naději, že toto srovnání snad bude k užitku. Řekl, že pokládá za podstatné rozlišit estetickou hodnotu a uměleckou hodnotu. Když tak neučiníme, budeme váhat s analýzou. Připomněl náměty, které se vynořily kolem otázky zážitku: člověk musí být pro vnímání toho či onoho díla připraven právě v oblasti zážitkové. Tento jev platí podle Jůzla právě pro to, co se ozna-

čuje za estetickou hodnotu; ta je totiž skutečně individuální, možná i neopakovatelná a v každém případě neverifikovatelná, protože pro každého z nás může mít estetickou hodnotu něco jiného. V tomto bodě bývá pak nejednou estetická hodnota ztotožněna s uměleckou. Stává se to třeba politikům, když z vlastních uměleckých zážitků vyvozují požadavky pro umění vůbec.

Pokud jde o uměleckou hodnotu, je podle Jůzla situace poněkud jiná. Je zde také možné vyjít z oblasti zážitkové a přejít do oblasti scientistické. Lze tedy o ní něco říci a lze - dokonce - vést důkaz, to znamená převést celý problém skutečně do roviny vědy. Zde by pak, řekl M. Jůzl, nebyl tak skeptický jako referent, i když je s ním třeba souhlasit v tom, že problém transcendece, tvorby smyslu atd. zůstává otevřen. Připomněl v této souvislosti i Jan-kovičovu myšlenku, že nám zde nesmí zmizet ze zřetele základ, tj. dílo jako objekt.

Kde tedy hledat kritérium? Objektivní kritérium skutečně neexistuje (ve smyslu nějakého měřítka, které přiložíme, a výsledek je hotov). Jakýsi úběžník zde však přece jen je - a Jůzl vyslovil přesvědčení, že je v hledisku antropocentrickém, to znamená, že se člověk sám prosazuje v dílech tím, co ví o sobě, a jeho prostřednictvím vlastně vychází najevo, co ví lidstvo samo o sobě. V tomto smyslu není v umění jeden trend, ale všechno, co je spjato s autenticitou, znamená, že člověk se sám o sobě dozvídá stále víc a vtahuje prostřednictvím uměleckého díla stále nové sféry do vlastního sebepoznání. Dílo samo se potom vlastně stává materiálem, na němž můžeme toto rozvíjení sebepo-

znání sledovat a studovat. Není to však jen jedna možná cesta, cest je mnoho.

K Červenkové otázce, zda zkoumáme umělecké dílo nebo estetický objekt, Jůzl řekl, že estetický objekt už představuje hodnocení; například různá provedení Beethovenovy Eroicy. V hudební vědě je základem partitura a vedle ní existují její různé interpretace. Skladbu samu tedy buď přímo slyšíme, nebo si ji představujeme při čtení partitury, nebo si ji přehráváme, to znamená, že základ, tedy to, co nazýváme uměleckým dílem, interpretujeme, a to, co slyšíme, je vlastně už estetický objekt.

Estetický objekt představuje naše hodnocení. Celý problém spočívá v tom, dostat se zpátky k dílu samému. Interpretace díla je závislá na tom, co nám dílo nabízí z hlediska antropocentrického. Hodnotou pak je podle Jůzla, co se už s dílem podařilo udělat. Můžeme proto vést důkaz ve smyslu vědy, že třeba Shakespeare nebo Beethoven jsou hodnotami v dějinách umění. A to díky tomu, že víme, co bylo před nimi, co bylo po nich a jaký spojovací článek nabízejí.

Kritika je na pomezí estetického a uměleckého hodnocení. Když kritik referuje například o divadelním představení, podává především referát o tom, jak na něho působilo. Předpokládáme, že zde je bohatá empirie, zázemí, o kterém mluvil P. Blažíček. Když však proti němu vystoupí jiný kritik a každý z nich chce svůj názor obhájit, musí uvádět doklady (např. souvislosti historické) - musí tedy přinést také určité důkazy, a opouští tak sféru čistého zážitku.

M. JANKOVIČ připomněl rozlišení různých aspektů hodnoty, které bylo provedeno na půdě českého strukturalismu

(hodnota vývojová - aktuální hodnota - všeobecná hodnota). Nejobtížnější je přístup k poslední z nich. Mukařovský sám ho hledal několikrát a pokaždé trochu jinak. Jednou to bylo s připuštěním onoho ne dost jasného a stále znepokojujícího antropologického základu, nějakých konstant, které si každá generace, směr, jedinec formují po svém, přičemž riskují, zda na ose obecně platného budou trvalým přínosem. - Dále Jankovič nadhodil tento problém: budeme-li důslední, zjistíme, že to poslední, k čemu umělecké dílo dává svým ustrojením impuls, je prostě navození onoho napětí zrodu smyslu z aktivity nesoucích jej kvalit. To je ovšem velmi neurčitě. Dílo by se tak mohlo proměnit v množství neintegrovatelných, nijak nepředepsaných možností. Musíme si proto klást otázku, zda dílo přece jen neprofiluje naše konkretizace nějakým určitějším, pro co má například Husserl pojem "Urstiftung" (tvůrčí vklad). Při každé nové interpretaci dílo tento svůj původní náboj prosazuje, děje se to ovšem ve značně proměnlivém působení už jeho tvarových kvalit. (Když Lisatti zahrál Chopina zcela nepředpokládaným způsobem, co vlastně učinil? Uvolnil určité, dosud přehlížené tvarové kvality, respektive kvality, jež dosud byly integrovány složkami nadřazenými, a učinil z nich samých iniciační podněty smyslu. Tak ukázal k nové možnosti tvarového působení díla a zároveň poukázal k jeho skrytým základním potenciám.)

Kosík v Dialektice konkrétního mluví o "časování" díla. To je jistě správné, třeba však podotknout, že takové "časování" nespočívá jenom v tom, že je dílu v různých kontextech přiznávána zvenčí jistá (měnící se) platnost. Takby zanikla otázka, čím v těchto různých momentech dílo ukazuje

k sobě samému, k jádru svých specifických možností.

Do diskuse se opět přihlásil M. JÚZL. Prohlásil, že nesehlasí s Mukařovským, pokud mluví o a n t r o p o l o g i c k é konstantě. Jůzl mluvil vědomě o a n t r o p o c e n t r i s m u, v němž nejde o konstanty, ale o proces sebezdokonalování lidstva (doložil své pojetí konkrétními případy).

Bylo by třeba dále se ptát, co je rozuměno "organičností" díla, o níž se zmiňoval referent. Právě tady všechno začíná, v organičnosti vyrůstá skutečná umělecká hodnota. Ne vždycky pochopíme, zda určitá nezvyklá strukturace je pouhou destrukcí nebo objevem nového. Konkrétně: když Stravinskij opustil ve Svěcení jara romantickou melodii a začal akcentovat rytmus a témbro, začal se křičet o barbarství. Vypadalo to, jako by Stravinskij rozrušil to, co lidstvo už ve strukturování hudby dokázalo, a nenasbídl nic nového. Postupem času se ukázalo, že pouze přeměnil parametry, že do popředí posunul jiné činitele strukturace, především rytmus. A my dnes vidíme, že se mu při této proměně prostředků podařilo udržet strukturu pohromadě, čili, pravděpodobně, že dokázal držet sémantické gesto. Struktura se mu nerozpadla, její organičnost je však v rovině, kterou jsme do té doby neznali. Stravinskij tím nabídl novou uměleckou hodnotu.

Do diskuse se pak přihlásil L. HEJDÁNEK. Hovořil k tématu Blažičkovy myšlenky, které se věnoval zpočátku i Jankovič, totiž k tezi, že umělecké dílo nám dává to, co od nás čeká, respektive co my mu dáváme. Otázka, která je Jankovičovou námítkou, pak zněla, zda už umělecké dílo samo nějak nenastavuje cosi nejen před nás, ale dokonce zda už nějak nena-

stavuje i to, co my mu pak poskytujeme. Tedy zda nás neorientuje. Druhou formulaci pokládal Hejdánek za mnohem přesnější. Kdybychom mluvili o tom, co nám nastavuje umělecké dílo, tedy co nám představuje, nebyli bychom asi právi té skutečné situaci, to znamená té struktuře, protože bychom zde umělecké dílo fixovali jako něco, co je buď už před námi jako předmět, nebo co nám aspoň v této situaci nastavuje cosi předmětného. Proto formulace, jak nás dílo o r i e n t u j e, je lepší.

Vzniká však otázka: jak vůbec můžeme tuto skutečnost myšlenkově uchopit? To je podle Hejdánka jedna z centrálních otázek hodnot. Hodnoty totiž samy o sobě nejsou tím, na co navěšujeme vlastní významy, ale to, co rozhoduje, zda pro nás to či ono má ten či onen význam. Otázka hodnot v podstatě mívá na problém, jak si vůbec představit, že ve svém uvažování, ve své aktivitě speciální nebo celoživotní jsme orientováni. To znamená, jakým způsobem je strukturován prostor, v němž odpovídáme na umělecké dílo. (Ovšem v tom smyslu struktuře rozumíme vlastně jako hodnotě nebo jako určité struktuře normativní.)

Na tomto místě je třeba rozlišit dvě roviny. Především tady pravděpodobně i umělecké dílo samo, už když je vytvářeno, je formováno ve strukturovaném prostoru, který má své nahoře a dole. První otázka pak zní: co umožňuje, aby něco jako hodnotný čin, hodnotné umělecké dílo, hodnotná tvorba vzniklo. Druhá otázka se týká strukturovanosti samého uměleckého díla za hranicemi toho, co je nám přístupné zvenčí, co vlastně objevujeme, co se nám otvírá, teprve když vstoupíme do vnitřního světa uměleckého díla. Tedy

jak souvisí strukturovanost uměleckého díla se strukturovaností prostoru, v němž je vůbec umělecké dílo možné. A ovšem jak dalece je to něco tak trvalého, tak konstitutivního pro naše hodnocení, respektive prožívání nebo lépe s e t k á n í (zde se o "prožívání" mluvilo zatím jako o něčem hodnotově nižším).

Tato otázka souvisí s dotčenou problematikou z Kosíka, totiž zda je tato struktura něčím pevným nebo zda sama je něčím, co se děje. Hejdánek řekl, že Kosíkovi porozuměl tak, že neruší závaznost, ale že popírá, že by závaznost měla charakter neměnné danosti. Časování tam má prý ten smysl, že je to struktura, která se děje, nikoliv která trvá.

Problém zde však zůstává. Předem nelze vůbec rozhodnout, zda určité předpoklady jsou platné či neplatné. Na této rovině může být každý předpoklad vítán, zvážen a shledán buď lehkým, nebo závažným. Jde nyní o vytvoření nějakého modelu, který dovolí o těchto tématech mluvit. Hledání takového modelu si Hejdánek představuje v tom směru, že je třeba radikálně rozlišit "factum" a "fiens" a chápat vztah těchto dvou pojmů obecně - v ontologické rovině - tak, že factum je odvozené. V tom případě pak otázka nezní, jak je možné, že nás dílo vytvořené před dvěma tisíci lety d o d n e s oslovuje, nýbrž otázkou je, jak je vůbec možné, že v tom oslovování je chápeme jako dílo tak staré. To, že dílu rozumíme jako v h l e d u d o m i n u l o s t i, je daleko víc kupodivu než to, že nás nepřestalo oslovovat. Jestliže předpokládáme, že umělecké dílo se stává - a to "factum" je odvozené, - pak tedy otázka zní, kde se bere

to factum. A jestliže vycházíme z toho, co je factum, zne-
snadňujeme si podle Hejdánka cestu k porozumění celé situace,
klademe na ni takové překážky, které nemůžeme překonat.

Z. PEŠAT reagoval ve svém příspěvku na nadhozená téma
ta diskuse. Začal otázkou směrnic, nastavení, orientace,
tady tím, co je zásadním prvkem díla. Kosík sice hovořil
o časování, ale podle Pešata toto časování neznamena
cokoliv, jakoukoliv práci s dílem v čase (stejněho názoru byl
L. Hejdánek). Kdyby v díle nebyla určitá směrnice, orienta-
ce, nastavení, nic by nám nebránilo nakládat s ním libovolně.
Proto, když mluvil o konkretizacích, akceptoval ingardenov-
ský pojem "falešné konkretizace", což spolu bezprostředně
souvisí. Jestliže existuje určitá směrnice nebo nastavení
díla, pak také existují takzvané falešné konkretizace. A u
Kosíka se na jednom místě jednoznačně mluví o takzvané
autentické a neautentické konkretizaci.

V dalším reagoval na výzvu M. Jůzla, abychom se zamy-
sleli vůbec nad strukturou díla. Pešat tuto otázku přesu-
nul k diferenciaci, kterou vytvořil strukturalismus a sou-
časné i jiné školy či tendence tohoto zaměření a které je
představena pojmy "artefakt", "estetický objekt" a "konkre-
tizace". Vyjádřil mínění, že nám vbrzku nebude toto rozli-
šení stačit, protože je příliš hrubé. Znaková teorie sem
vnáší napětí nositele významu a významu (nebo tvaru a význa-
mu), a to pojem artefaktu komplikuje.

Stejně nedostačuje pojem estetický objekt. My vlastně
nevíme přesně, kam samotné "literární dílo" umístit. Dílo
se jeví fakticky jako dvě různé věci: totiž jako tvar a vý-
znam. Jsou to samozřejmě dvě stránky jedné věci, avšak

pracujeme s nimi dost odlišně. Ve chvíli, kdy vědecky popisujeme, pracujeme s tvarem, ve chvíli, kdy hledáme dění toho tvaru, pracujeme s významy. Pešat kladl otázku, zda nebudeme muset ještě hlouběji rozpracovat své představy o způsobu existence díla (například: co je "dílo" a co je "text").

Dále se Pešat vrátil ke vztahu konkretizací k všeobecné hodnotě. Tu můžeme na základě konkretizací poznávat naprosto empiricky. Nepostihujeme tak sice plně vznesený problém přezívání díla, přesto však máme při takovém zkoumání naději dojít k odpovědi, proč dílo dožilo až k nám.

M. JANKOVIČ reagoval bezprostředně na Pešatovu připomínku. Smysl Pešatova referátu viděl v tom, že otázka konkretizace zde byla položena nově. Studium konkretizací má (podle Pešata) ukázat nejen, jak se z hlediska různých norem měnil pohled na dílo, ale jak se tím zároveň rozvírá jeho vlastní, potenciální všeobecná hodnota. Jednotlivé konkretizace nám ovšem budou dílo právě tak rozvírat jako zastírat. Sem Jankovič uložil jádro kritické připomínky ke Kosíkovi. Třebaže Kosík rozlišil autenticitu a neautenticitu "časování" díla, není na straně díla dostatečně odlišeno to specifické.

M. Jankovič pak vyzval M. Jůzla, aby rozvinul své rozlišení umělecké a estetické hodnoty.

M. JŮZL opakoval, že podle jeho mínění je estetická hodnota vázána pouze k subjektu. Vzrušuje nás vlastně to, čím se jev pro nás stává důležitý, významný. Když se však v určitém systému nejsem schopný orientovat, nemohu ho prožívat, například čínskou hudbu (náš sluch není pro témb

dostatečně vycvičen, zatímco pro Čínany je to něco, co by fonetik nazval hudební fonémou; pro nás to je nejvýš variantou); nestává se to pro mne významem. Na druhé straně tím, že určitý systém ovládám, není řečeno, že jej musím automaticky prožívat. Je to však první předpoklad. Když se pro mne stane významem - Jůzl měl na mysli umělecké dílo anebo vůbec nějaké dílo -, začne mě vzrušovat a má pro mne estetickou hodnotu. Estetická hodnota je tedy v Jůzlově pojetí individuální a není měřitelná. Protože je daná prožitkem, nedá se žádným způsobem převádět na dalšího člověka. Naše výpověď ("to je krásné") je vlastně výpovědí o zážitku a nikoliv výpovědí o díle. Vypovídáme pouze o tom, že se nás nějak dotklo.

U dobrého díla se tyto dvě věci mohou krýt. Dobré dílo je pro Jůzla zároveň i estetickým zážitkem. Nelze však tyto dvě věci ztotožňovat, protože je řada uměleckých hodnot, které nás nevzrušují, a přesto jsme si vědomi, že to umělecké hodnoty jsou. Vždyť i znalci neprožívají automaticky všechna dobrá díla, protože momentálně nejsou k tomu připraveni nebo je právě zajímá jiný autor atd. Nedopustili by se však nikdy takového postoje, aby řekli: to nemá cenu, to je bezpředmětné, protože mne se to nedotýká. Mohou být i autoři, kteří se nás nedotknou celý život.

Umělecké hodnoty jsou v Jůzlově pojetí dané potencialně. Potencialita spočívá v tom, co vlastně umělec dokázal udělat ve strukturování bez ohledu na to, jestli jsem tomu já jako jednotlivec nebo i vědec rozuměl. Tak se naplňuje společenská zkušenost i to, co potom můžeme prověřovat úběžníkem antropocentrismu.

V dalším reagoval P.BLAŽÍČEK na otázky, které se týkaly jeho referátu. Jankovič mluvil o tom, že půdou smyslu-
tvornosti není jen názornost, názorné představení světa, ale
že to, co nás oslovuje, ten podnět může přijít odjinud,
z jednotlivých plánů díla. Blažíček s tím vyslovil souhlas
a vyjádřil mínění, že názorné představení světa se ani ne-
zakládá na nějakém podnětu. Je přesvědčen - na rozdíl od
Jankoviče - že to je půda té smyslu-
tvornosti, která tento
proces rozvíjí, a ta je kvalitativně na jiné úrovni než
třeba zvuková stránka díla.

P.Blažíček vysvětloval východisko této koncepce. Má-
me text a přistupujeme k němu se záměrem pochopit jeho
smysl, tedy to, co se jím sděluje. Při četbě neuměleckých
textů (vědecké dílo, novinové zprávy) se nám smysl skládá
už samým vnímáním textu. Akceptováním příslušné informace
celý proces skončil, byl splněn i jeho záměr. Vnímání pro-
bíhalo na základě jisté logické dedukce.

Při vnímání literárního uměleckého díla jde o něco
jiného. V jeho textu se sice také dobíráme určitého smy-
slu, jenomže ten smysl - i při sebevětším použití abstrakt-
nění něčím jednoznačným, abstraktním, nelze jej vyslovit
jako tezi. Dobírám se ho zprostředkovaně už tím, že si
musím zprostředkovaně vytvořit na základě významů, daných
v textu, určitý názorný svět, protože jedině tak dochází
ke smyslu-
tvornému procesu. Ke konečnému smyslu, o který
nakonec jde, nelze se dostat přímo. Pozornost se obrací
k procesu samému.

Diskutující se zde dožadovali odpovědi na to, proč
musí mít celý tento proces onu rovinu názornosti představ,

a poukazovali k jiným aspektům. A.HAMAN chtěl například
Blažíčkovu tezi odůvodnit tím, co se nazývá fenomenální tě-
lesnou zkušeností, tedy takovou sférou zkušenosti, která je
první sférou našeho setkání se světem. P.BLAŽÍČEK však řekl,
že Hamanovo pojetí otázky je už širší.

S Blažíčkovou tezí, že jazyk je sdělovací prostředek
vytvořený k tomu, aby sděloval určité "logos", polemizoval
M.ČERVENKA. Jazyk sděluje i jiné kvality než racionální.
Sdělování racionální je naopak pouze jedna z funkcí jazyka.
Byla období, kdy racionální prvek byl zcela potlačen už
z důvodů filogenetických. Jazyk byl například orgánem my-
tického myšlení, ještě nerozčleněného, kde splývalo v jed-
no všechno, včetně rituálu.

P.BLAŽÍČEK se vrátil ke svému tématu. Opakoval my-
šlenku, že k estetickému prožitku je nezbytná naše aktivi-
ta. Z textu se za její pomoci něco buduje, totiž to, co my
dílu dáváme. Souhlasil s tím, že náš dílo v tomto směru
orientuje.

K námitce M.Červenky, týkající se dvojice dílo-este-
tický objekt, řekl, že si není takového rozlišení vědom.
Termínu estetický objekt použil prý jen jednou a to v sou-
vislosti s Ingardenem. Umělecké dílo v Blažíčkově pojetí
figurovalo ztotožněno s estetickým objektem. Hledaný kon-
trast byl pak tvořen textem na straně jedné a na druhé
straně dílem ve smyslu toho, co je teprve vytvořeno smyslu-
tvorným procesem. S námitkou, že umělecké dílo musí mít
předpoklady pro hodnotu, souhlasil, jinak by se konečně
ani nedalo mluvit o jejím kritériu. Je však třeba si zá-
roveň uvědomit, že co z toho můžeme exaktně verifikovat,

je něco, co má kořeny velice temné a neverifikovatelné.

A to v podstatě vytváří východisko celé věci.

V dalším Blažíček polemizoval s Jůzlovou tezí o možnosti vést důkaz, že Shakespeare je hodnotou. Jestliže je možné vést tento důkaz, pak je stejným právem možné vést důkaz, že je hodnotou debut nějakého začátečníka.

Fakt, že všechno začíná "organičností", pokládal Blažíček za samozřejmý předpoklad. Když se však mluví o kritériu estetické hodnoty, pak s pouhou organičností nevytáčíme, organičnost lze totiž prokázat i na dílech konvenčních. Skutečné umění působí v prvním nárazu naopak jako něco neorganického, jako něco, co rozmetává naše dosavadní povědomí o organičnosti.

Pokud je organičnost hledána v tom, co je již dáno, jde o případy děl konvenčních. Organičnost musí být naopak shledána v tom, co teprve my dáváme, co vytváříme a co však je i obtížněji vnímatelné. Proto na nás dílo působí zpočátku neorganicky a proto je zde organičnost nesnadněji dokazatelná.

M.ČERVENKA se pokusil ještě formulovat, v čem se odlišuje. Vyšel z protikladu, o němž Blažíček hovořil: tím je text a umělecké dílo, které je už ztotožněno s estetickým objektem. Tento protiklad spojil s polemikou o pojetí jazyka. Řekl, že tu je jazyk chápán v rozporu se současným stavem nauky, v zúženém významu. Neberou se v úvahu tvořivé síly jazyka. Otázka se řeší jen tím, že běží o jisté sdělování racionálních obsahů, které už tím, že jsou sdělovány, se stávají reacionální.

Lingvistika v současné době obnovuje staré romantic-

ké teorie - na nové rovině ovšem - jazyka, který není "factum", ale "fiens", něčeho, co se stává, co je tvořeno, co je samo tvořivé. V Chomského systému tak ožívají staré Humboldtovy teze - na druhé straně však zcela racionální výzkum (například emotivní, apelativní funkce jazyka) je s tím v rozporu. Hovořilo se zde o rozvoji teorie promluvy. To všechno odhaluje možnosti jazyka v tomto směru ve sféře primordiality (viz Hamanova poznámka).

Když zůstane jazyk omezen na jednu funkci, pak umělecké dílo, tedy to, co je podnětem vzniku estetických objektů, bude totožné s textem. Když však zase zapojíme možnosti, které umožňují chápat toto dílo jako promluvu potenciální v celé šíři jazykových funkcí, pak se odkryje, že tyto věci nejsou totožné. Převedení pojmu díla na text je - podle Červenky - svévolné. Ano, text je to, co tu máme, písmena na stránce, to, co existuje před námi, ale to není znak, to jsou znaky znaků. To, co je pouze text, je vlastně jenom to označující ve znaku. (Zde je tedy jednota znaku rozervána.) Jen na základě takové jednoty je možné přiřazovat k označujícím jisté významy. A toto přiřazování už nejsou pouhé subjektivní akty. Je třeba potom rozlišovat dílo, které není pouhým textem, ale je textem plus významy s jistou hodnotou intersubjektivní, s jistou evidencí přiřaditelnosti. A to je předmět našeho výzkumu.

Vedle toho existují i jiné významy, které jsou při konkretizaci přiřaditelné bez možné kontroly. Včetně těchto existuje estetický objekt. Tady máme jednu celistvost - byť chudší - významovou, která je - s kontrolou - jistým způsobem ustavitelná. Dílo se ustavuje v rovině evidence

ve všech svých plánech. To pak je třeba konfrontovat s estetickým objektem, kde jsou tyto významy přiřazovány. (Vedle těch jsou "zvenčí" přiřazovány další, které jsou už bez předchozí evidence nekontrolovatelné.)

Pak tu je i jistá možnost kritéria (Pešat se to snažil rozlišit tím, že mluvil o falešných konkretizacích). Pokud se dostane subjektivní přiřazování významů (bez evidence, kontroly) do konfliktu s první významovou vrstvou, kontrolovatelnou, dochází k jistému násilí na díle.

Nelze se domnívat, že tím jsou všechny problémy vyřešené, nesmíme totiž zapomínat na to, že samotné kódy, o které se přiřazování v kterékoliv rovině opírá, jsou velmi pohyblivé, proměnlivé. Každý je závazný pro malou skupinu vnimatelů a je otázka, jestli se dílo obracelo právě k ní. I když nejsou tyto záležitosti zjizditelné vědecky, je to z poněkud jiných důvodů, než tomu je v problematice estetických objektů. Nekontrolovatelnost zde plyne ze samé podstaty věci. V druhém případě z obtíží, které před poznáním stojí: už nikdy nebudeme rekonstruovat kód, na jehož pozadí byl vnímán Sofokles. Zjistit tyto předpoklady je obtížné.

V závěru řekl ještě M. JANKOVIČ, že se v diskusi snad alespoň trochu vyjasnilo, co měl Blažíček na mysli "náзорným světem". Odkazuje to k tradičnímu pojmu "aisthesis". Jankovič vzpomněl na starší Hejdánkův článek v Plameni (1965, č. 6), který upozorňuje, že estetická struktura, respektive struktura umělecká, která (historicky) vzniká mezi mýtem a filosofií, uchovává vzájemné napětí smyslového a vědomého a střeží je, zůstávajíc tak nejbližší člověku.

Pokud jde o ono povstávání z gruntu, o neustálou intenzifikaci, napětí mezi nositeli smyslu a smyslem, přimlouvá se Jankovič za co nejjirší pojetí. Ve způsobu utváření "světa díla" se udála mezi 19. a 20. stoletím důležitá proměna. Sama umělecká praxe ukázala, že to kladoucí, to, co se stává půdou vystávání smyslu, může být daleko mnohotvárnější než "náзорný svět", představený v díle. Ingardenův důraz na tuto vrstvu (představených předmětů) je dnes již poněkud antikvovaný.

Tím skončila diskuse, jejíž čistě pracovní ráz ovlivnil charakter diskusních příspěvků, vesměs improvizovaných. Naše zpráva nechtěla tuto atmosféru rušit a pokusila se o její zachycení. Byli jsme ovšem nuceni k určitým úpravám, které snad přispěly k větší srozumitelnosti.

(Referát M. PÁVKA T ě l e s n é p e r s p e k t i v y nebyl na jednání symposia pro onemocnění referenta přednesen.)

Zprávu o diskusi zpracoval V. Königsmark.

R E S U M É

Allgemeine Fragen, welche die Interpretation eines literarischen Werkes anbelangen, waren der Inhalt eines Symposiums, welches (bei Anwesenheit von Gästen) im Institut für die Tschechische Literatur der Tschech. Akademie der Wissenschaften in den Tagen 16. und 17. Dezember 1969 stattfand.

Das Seminar eröffnete M. JANKOVIČ mit der Betrachtung Die Perspektiven der semantischen Geste, in welcher er die Aufmerksamkeit nicht nur der Entwicklung dieser Auffassung im Werk J. Mukařovskýs widmete, sondern zugleich versuchte er die Problematik der semantischen Geste (des organisierenden Prinzips des Aufbaues eines Werke) neu zu öffnen. Er unterstrich "die sinnbildende Aktivität der Gestalt", in welcher "der eigentliche Inhalt der Kunst direkt, gestisch, durch die Formierung selbst und in ihm zum Wort kommt". Er betonte die autonome Qualität und die initiierende Beschaffenheit der die Deutung tragenden Komponente, und zwar schon in der Sphäre zwischen der Absichtlichkeit und der Unabsichtlichkeit. Die Forminitiative ("die auseinanderspielende Bedeutung", durch deren Bildung die eigenartige "Intention zu den Werten" mitgeteilt wird) ist in ihrer Leistung unver-

treibar und bildet die eigentliche Quelle "des Sinnes" des Werkes, welches sich in seinen äusseren Kontexten verändert.

Dem Referat wurde eine rege Diskussion gewidmet. K. CHVATÍK kam mit der Frage, wie sich die ästhetische Qualität des Werkes und mit ihr auch die semantische Geste in einer künstlerischen Leistung realisiert, deren ganze Einstellung "antiästhetisch" ist. Sind in dieser Richtung die theoretischen Möglichkeiten des Strukturalismus erschöpft? R. GREBENÍČKOVÁ wandte darauf ein, dass es erstens die Geltung gewisser theoretischen Konzeptionen (z.B. des russischen Formalismus und des tschechischen Strukturalismus) mit dem aktuellen Zustand einer gewissen künstlerischen Praxis ganz zu verbinden nicht möglich ist, weiter erwähnte sie, dass nicht einmal die "Antiästhetizität" mancher jetzigen Richtungen keine Neuigkeit sei. Die sogenannten appellativen Richtungen setzten sich schon in den Zwanzigerjahren, in der Zeit der Entfaltung der russischen formalistischen Schule, durch. - K. HAUSENBLAS widmete der semantischen Geste einen umfassenden Diskussionsbeitrag. Er stellte die Frage der Gestierung als einer Art der Realisierung des Zeichens auf und betonte die Spannung des Formalen und des Bedeutungsbildenden in diesem Begriff, die schon in ihrer Entwicklung in den Arbeiten Mukařovskýs erkennbar ist. Er äusserte die Forderung, die semantische Geste mit anderen Begriffen zu konfrontieren und deutete die Möglichkeit an, welche der Begriff der semantischen Geste bei der Analyse der Dynamik des Aufbaues des Textes öffnet (zum Ergreifen ihres prozessuellen Aspektes ist aber, nach Hausenblas, der Apparat noch nicht ausge-

arbeitet). - M.ČERVENKA wandte sich der Frage zu, ob und in welchem Sinn man überhaupt von der semantischen Geste als einem Zeichen sprechen kann. Er erwähnte den metaphorischen Charakter dieses Begriffs schon bei Mukařovský. Er neigt sich zur Meinung, dass dies nur ein operativer Begriff sei, welcher zur Zusammenfassung der Ergebnisse der Analyse, zur Erfassung der Art, auf welche das Material geordnet wird, dient, der Art, welche zwar schon zu anderem Signifikant und zu anderem Signifikat der gegebenen Struktur eines Werkes hindeutet. - Nach Z.PEŠAT bedeutet die semantische Geste eine Richtlinie, die uns nicht so zur "Zusammenfassung", als eher zur "Eröffnung" eines Werkes in seiner Strukturierung, in seiner Komposition führt.

Mit dem Referat *Der Aufbau des Werkes und der äussere Kontext* trat Z.PEŠAT auf. Die Spannung dieser Beziehung verfolgte er am Hintergrund der Funktion, welche der äussere Kontext in der Ingardenschen Auffassung des literarischen Werkes hat, die strikt die Erforschung des Werkes und die Erforschung seiner Konkretisierungen unterscheidet, und dann in der strukturalistischen und allgemeinen historischen Auffassung (nach F.Vodička). Die Auffassung des Werkes als eines Zeichens schuf die Voraussetzung zur Vereinigung des literarischen Werkes, des ästhetischen Objekts und seiner Konkretisierungen. Unter dem Begriff "der äussere Kontext" versteht Pešat im Geiste der Formulierung Vodičkas "das Ganze der Zusammenhänge, die das gegebene Werk ästhetisch wahrzunehmen und zu werten ermöglichen." Er unterschied verschiedene Funktionen des äusseren Kontextes voneinander, die

man beim Studium eines literarischen Werkes in Erwägung nehmen muss. Er spitzte endlich die Frage der adäquaten und unadäquaten Konkretisierung zu.

M.ČERVENKA eröffnete die Diskussion zum Referat Pešats mit dem Hinweis, dass schon selbst die Persönlichkeit des Autors einen der äusseren Kontexte vorstellt, welcher bei der Konkretisierung des Werkes wirkt. - M.OTRUBA führte zu dieser Frage Beispiele vom Standpunkte des Literaturhistorikers an. Er machte relativ die strikte Absonderung der sogenannten adäquaten und unadäquaten Konkretisierung. Den Ausgang aus diesem Problem sieht er im Auffinden der strömenden Metasprache, die (durch den Akt der Interpretierung) verschiedenartige Konkretisierungen in dieselbe Ebene der Vergleichbarkeit zu ermöglichen imstande wäre. - M.KOZLÍKOVÁ war nicht mit der Unterschätzung des Ingardenschen Begriffs "die ideale Konkretisierung" einverstanden; sie sieht hinter ihm die Konkretisierung des literarischen Werkes, konfrontierten mit gewissem historischen Zustand der Normen (der Zeit der Entstehung des Werkes).

A.HAMAN trat mit dem Referat *Zur Frage der Individualität in der Kunst* auf, das auf allgemeinere ästhetische Fragen orientiert war. In der Lösung der Abhängigkeit des Werkes vom Urheber sieht er einerseits die Möglichkeit tiefer in seine innere Struktur einzudringen, andererseits die Gefahr der "Fetischierung", die Äusserlichmachung des Werkes. Die Erörterung des Problems der künstlerischen Individualität arbeitete Haman aus am Grund der Beziehung des Autors und des Artefakts, des Genres und des Stils mit Rücksicht auf den Hintergrund

der ästhetischen Bedeutung (des Schönen als Themas der totalisierenden ästhetischen Intention). Mit Benützung der phänomenologischen Begriffe erreichte er die Unterscheidung der phänomenalen und reflexiven ästhetischen Ebene des Werkes, zwischen denen, nach Haman, die syntaktische Ebene vermittelt; er versuchte diese Unterscheidung in seine eigenen methodischen Schlüsse hineinzuführen.

In der Diskussion sprach zuerst V.KOCHOL über die gänzliche Verlagerung der gegenwärtigen Literaturwissenschaft vom Artefakt zur Wirkung des Werkes, zum Wahrnehmenden. - Dem Referat Hamans widmete eine eingehende Aufmerksamkeit L.HEJDÁNEK. Er sprach von verschiedener Auffassung der Individualisierung und der Archetypen. - M.JANKOVIČ unterstützte den Versuch Hamans um die Typisierung der ästhetischen Dimension (den Gegensatz des ästhetischen Archetyps und des improvisierten Spiels).

Im Beitrag Die Persönlichkeit und das Werk deutete R.PYTLÍK den eigenartigen analytischen Weg an, welchen er zugleich durch die Analyse des konkreten Materials kontrollierte. Er ging vom Begriff "die Situation" aus, der in seiner Auffassung "das Ganze der Lebensfakten und Begebenheiten, überführt auf die gemeinsame semiotische Grundlage", bedeutet. In ihr stellen die Fakten des Lebens des Autors und der Zeit schon ein gewisses System vor, die äussere Zeichensphäre des Werkes, deren Rekonstruktion einen konstitutiven Belang für die Bedeutungsanalyse des Werkes haben kann. Pytlík demonstrierte es überzeugend am Werk J.Hašeks.

In der Diskussion widmete N.KRAUSOVÁ ihre Aufmerksam-

keit der Unterscheidung unter dem Erzähler und dem Autor, sie erwähnte die Ingersdence Klassifizierung der funktionalen Formen des Autors im literarischen Werk und auf ihrem Hintergrund deutete sie selbst an (mit Berufung auf das konkrete Material), wie im Text die Anwesenheit des Autors zum Ausdruck kommt. M.ČERVENKA unterstützte die methodische Einstellung des Referats, das Streben nach der maximalen Verbalisierung des Situationskontextes und seiner Überführung in die Sphäre der abgebildeten Welt.

Das Programm des Seminars wurde mit dem Beitrag P.BLAŽIČEK'S Versuch um das Kriterium des ästhetischen Wertes geschlossen. Der autor sucht das wertende Kriterium in der Spannung zwischen den Voraussetzungen, die durch den Text gegeben sind, und der Entstehung "der anschaulichen Welt", die sich nicht mit den Bedeutungen und Vorstellungen deckt, die direkt durch den Text bezeichnet sind, aber welche durch diese nur erregt ist. Ein Kunstwerk entsteht so in der Auffassung Blažičeks immer vom neuen - auf Grund der inneren Aktivität des Lesers - erst beim Lesen des Textes. Die Bedingung einer positiven Wertung eines literarischen Kunstwerkes ist für ihn dann - seitens des Wahrnehmenden - die sich bildende Welt mit ihrem eigenen, die Gegebenheit überschreitendem Sinn, welcher seitens des Werkes durch die ästhetisch autonome Auseneinanderspielung des Ausdruckes bedingt ist.

M.JANKOVIČ erwähnte im Zusammenhang mit dem Referate Blažičeks die Nötigkeit, vielseitig die Gestalt des Werkes zu respektieren. "Die sich bildende Welt" des Werkes ist nicht identisch mit der "anschaulichen Welt" der im Werke

vorgestellten Gegenstände, sondern kann auch durch andere, nicht anschauliche Komponente angespornt werden. - M. ČERVENKA verteidigte von seinem methodologischen Standpunkt aus die Möglichkeit das Werk als potentielle Quelle der Werte objektiv zu analysieren, die in der Ebene des ästhetischen Objekts (seitens des Wahrnehmenden) freilich nur schwerlich der wissenschaftlichen Analyse erreichbar sind. Er polemisierte mit der zu engen Auffassung der Sprache, die ihre schöpferischen Kräfte nicht in Erwägung n... - M. JÚZL steuerte mit dem Versuch den ästhetischen und künstlerischen Wert zu unterscheiden der Diskussion bei. Den ästhetischen Wert bezeichnete er als einen individuellen (er ist durch das Erlebnis bestimmt). Das Kriterium des Wertes im Allgemeinen sah er im anthropozentrischen Standpunkt. - M. JANKOVIČ erwähnte, welche Stellung zur Frage über den Wert der tschechische Strukturalismus eingenommen hat, und kehrte am Hintergrund dieses Standpunktes zur Problematik der Formaktivität des Werkes zurück.

In diese Publikation wurde weiter das Referat M. PAVEKS *Körperliche Perspektiven*, das am Symposium nicht vorgetragen wurde. Es befasst sich mit der Art der Existenz des epischen Werkes vom Standpunkt der vorrationalen (spontanen) Konkretisierung. Es betrachtet den Prozess, in welchem ein Werk unsere Erfahrung zur Bildung eigener Struktur ausnützt. An konkreten Beispielen (Gide, Rabelais, K. Čapek, Holeček) bemüht sich der Verfasser darstellen, wie das anfangs neutrale und indifferente Thema des Todes einen differenzierten Wert erwirbt. Dieser Wert ist aber keine bewusste abstrakte

Grösse, sondern sie ist der Bestandteil spontaner werten-der Akte, wertender Intentionen (oder Intensionen). Die Beziehung zwischen der Bedeutung und ihrem lebenden Wert ist durch den Sinn der Intention, der ganz impliziten und im phänomenalen Sinn körperlichen Perspektive motiviert.

O B S A H

	Strana:
ÚVODEM	5
I VÝSTAVBA DÍLA A PŘÍSTUPY K NÍ	
Milan Jankovič: Perspektivy sémantického gesta	7
Zdeněk Pešat : Výstavba díla a vnější kontext	29
II KE VZTAHU AUTORA A ARTEFAKTU	
Aleš Haman : K otázce individuality v umění	44
Radko Pytlík : Osobnost a dílo	72
III DÍLO A VNÍMAJÍCÍ SUBJEKT	
Přemysl Blažíček: Pokus o kritérium estetické hodnoty	92
Milan Pávek: Tělesné perspektivy	109
ZPRÁVA O DISKUSI	125
RESUMÉ	170

LITERÁRNĚVĚDNÉ PRÁCE

svazek 7

Řídí Zdeněk Pešat s redakční radou

Redaktorka Milada Chlívková

K I N T E R P R E T A C I

U M Ě L E C K É H O L I T E R Á R N Í H O D Í L A

Redigoval Milan Jankovič

Obálku navrhl Jaroslav Krouz

Vydal

Ústav pro českou literaturu ČSAV

v účelovém nákladu 350 výtisků

Praha 1970

