

LEFV
SEMJONoviČ
VYGOTSKIJ
PSYCHOLOGIE
UMĚNÍ



KAPITOLA II
UMĚNÍ JAKO POZNÁNÍ

Principy kritiky. Umění jako poznání. Intelektualismus této teze. Kritika teorie obraznosti. Praktické výsledky této teorie. Nepochopení psychologie formy. Závislost na asociativní a senzualistické psychologii.

V psychologii byl navržen značný počet různých teorií, které po svém objasňovaly procesy umělecké tvorby nebo vnímání. Jen ve velice vzácných případech byly tyto pokusy dovedeny do konce. Nemáme jediný ucelený a všeobecně uznávaný systém psychologie umění. Autoři, kteří jako Müller-Freienfels usilovali o syntézu všeho nejucelenějšího, čeho bylo v této oblasti dosaženo, jsou již logikou věci samé odsouzeni k eklektickému smičování nejrůznějších hledisek a názorů. Většina psychologů zpracovávala nanejvýš některé dílčí problémy teorie umění, která nás zajímá, navíc epizodicky a fragmentárně. Jejich výzkumy probíhaly přitom často v naprosto odlišných rovinách, které se nikde nestýkaly, takže bez určité jednotící myšlenky nebo metodologického principu by sotva bylo lze podrobit všechno, co bylo v psychologii v tomto ohledu vykonáno, systematické kritice.

Předmětem našeho zájmu se mohou stát pouze ty psychologické teorie umění, které jsou dovedeny do ucelnější systematické podoby a kromě toho se pohybuji v rovině našich vlastních úvah. Jinak řečeno, budeme se kriticky vyrovnávat pouze s psychologickými učenými, která používají objektivně analytické metody, zaměřují se tedy na objektivní analýzu uměleckého díla a na tomto základě pak rekonstruují jeho psychologii. Systémy založené na jiných badatelských metodách a postupech se ocitají v naprosto odlišných rovinách a na to, abychom mohli ověřit výsledky našeho přístupu již dříve zjištěnými fakty a formulovanými zákony, budeme muset vyčkat, k jakým závěrům nás přivede naše vlastní bádání — jedině konečné závěry mohou být totiž konfrontovány se závěry těch, kteří se ubírali naprosto odlišnou cestou.

Díky tomu se okruh teorií, jež je na tomto místě nezbytné podrobit

kritickému zkoumání, podstatně omezuje a zužuje. Můžeme je shrnout do tří základních typů, z nichž každý se skládá z maoha jednotlivých dílčích výzkumů, navzájem si odporujících názorů atd.

Zbývá ještě dodat, že sama kritika, již je hodláme podrobit, musí už vzhledem k zámeru naší práce vycházet z čistě psychologické přesvědčivosti každé teorie. Nebudeme však přihlížet k zásluhám, jež si získaly ve speciálních oblastech svého použití, například v jazykovědě, teorii literatury apod.

První a nejrozšířenější pojetí, s nímž se setká psycholog, přistupuje-li k problematice umění, definuje umění jako poznání. Tento názor, formulován poprvé W. Humboldtem a brilantně rozvinut v publikacích Potební a jeho školy, stal se ústředním principem řady plodných prací. V poněkud modifikované podobě se velice blíží všeobecně rozšířenému a velmi dávnému učení o tom, že umění vede k poznání moudrosti a že jedním z jeho hlavních cílů je poučovat a nabádat. Svůj hlavní názor čerpá tato teorie z přesvědčení, že umění se vyvíjí a funguje obdobně jako jazyk. V každém slově, jak prokázala psychologicky orientovaná jazykověda, můžeme rozlišit tři základní prvky: za prvé vnější zvukovou formu, za druhé obraz čili vnitřní formu a za třetí význam. Vnitřní formou se tu rozumí na povrchu ležící etymologický význam slova, díky jemuž nabývá slovo schopnosti označovat jistý obsah, jenž se do něho vkládá. V mnoha případech upadla tato forma v zapomenutí a byla potlačena stále se rozšiřujícím významem slova. U jiných slov lze však jejich vnitřní formu zjistit velice lehko a etymologická bádání přinašejí důkazy o tom, že vnitřní forma kdysi existovala i v případech, kdy se po dnešek zachovaly pouze vnější formy a významy, jenomže se na ni v průběhu dalšího vývoje jazyka zapomnělo. Tak myš kdysi znamenala „zloděj“¹⁴ – jen prostřednictvím vnitřní formy se mohly tyto hlásky vůbec stát označením pro myš. U slov jako „cucák“, „černídko“, „koňka“, „letec“ apod. je tato vnitřní forma dosud zřejmá a neméně zřejmý je i proces postupného vytlačování obrazu stále se rozšiřujícím obsahem slova, konflikt, k němuž dochází mezi původním, úzkým významem a jeho dalším, širším uplatněním. Když řikáme „parní koňka“, cítíme tento konflikt naprosto jasně. Pro pochopení významu vnitřní formy, které připadá v analogii s uměním nejvýznamnější úloha, je nadmíru užitečné povšimnout si synonym. Dvě synonyma mohou mít při jednom a též významu různou zvukovou podobu pouze díky tomu, že se zcela různí jejich vnitřní formy. Tak slova „luna“ a „měsíc“ mohou ozna-

čovat za pomoci různých zvuků totéž jedině proto, že „luna“ etymologicky označuje cosi rozmarného,¹⁵ proměnlivého, nestálého, vrtošivého (narážka na různé fáze měsíce), kdežto „měsíc“ to, co slouží k měření (narážka na měření času podle jeho fázi).

Rozdíl mezi oběma těmito slovy je tedy ryze psychologický. Vedou k téměř výsledku, ale za pomoci různých myšlenkových pochodů. Právě tak můžeme na základě různých narážek uhodnout tutéž věc, jen cesta, již se budeme ubírat, bude pokaždé jiná. Potěbna to skvěle formuluje slovy: „Vnitřní forma každého z těchto slov zaměřuje naše myšlenky jiným směrem...“ (117, 146.)

Tytéž tři prvky, na něž lze rozložit slovo, sledávají psychologové i v každém uměleckém díle, a proto tvrdí, že i psychologické procesy vnímání a tvorby uměleckého díla jsou shodné s procesy, které probíhají při vnímání a tvorbě jednotlivého slova: „Tytéž živly jsou i v uměleckém díle“, píše Potěbna, a „snadno je tam nalezneme, budeme-li uvažovat asi takto: ‚Toto je mramorová socha (vnější forma) ženy s měčem a vahami (vnitřní forma), která představuje spravedlnost (obsah)‘. Tak zjistíme, že obraz zaujímá v uměleckém díle k obsahu též vztah jako představuje k názornému obrazu nebo k pojmu ve slově.¹⁶ Místo označení ‚obsah‘ uměleckého díla můžeme se uchýlit k mnohem běžnějšímu výrazu ‚idea‘.“ (117, 146.)

Mechanismus psychologických procesů příslušející uměleckému dílu se vyznačuje z této analogie, přičemž se konstatuje, že symboličnost či obraznost slova se rovná jeho poetičnosti. Základem uměleckého prožitku se tedy stává obraznost a na jeho celkový ráz se povyšují obvyklé vlastnosti intelektuálního a poznávacího procesu. Dítě, které poprvé uvidělo skleněnou kouli a nazvalo ji melounkem, vysvětlilo si nový a dosud neznámý pojem koule pomocí dřívější a známé představy o melounu. Zážitá představa „melounku“ pomohla dítěti při apercepci nového jevu. „Shakespeare vytvořil obraz Othella“, píše Ovsjaniko-Kulikovskij, „jako pomůcku pro apercepci ideje žárlivosti obdobně, jako si dítě při pohledu na kouli vzpomnělo na meloun a řeklo ‚melounek‘... Skleněná koule, vždyť to je melounek, řeklo dítě. ‚Žárlivost, to je Othello!‘ řekl Shakespeare. Dítě si samo vysvětlilo kouli, ať už dobře či špatně. Shakespeare si zprvu sám důkladně ujasnil, co je to žárlivost, a pak to vysvětlil celému lidstvu.“ (107, 18–20.)

Ukazuje se tedy, že poezie nebo umění je zvláštní způsob myšlení,¹⁷ jenž nakonec vede k téměř cíli jako vědecké poznání (viz vysvětlení

žárlivostí u Shakespeara), jenom jinou cestou. Umění se tedy od vědy liší pouze metodou, tj. způsobem prožívání, tj. psychologicky. „Poezie stejně jako próza,“ píše Potěbna, „je hlavně a především určitým způsobem myšlení a poznávání.“ (116, 97.) „Bez obrazu není umění, a zejména poezie...“ (116, 83.)

Pro úplnost musíme při charakteristice názoru této teorie na proces vnímání uměleckého díla připomenout, že každé umělecké dílo lze z tohoto hlediska přirazovat k novým, nepoznaným jevům nebo idejím jako větný přísudek a jeho prostřednictvím si je osvojuvat podobně jako obraz ve slově pomáhá osvojovat si jeho nový význam. To, co nejsme schopni pochopit přímo, můžeme pochopit pouze oklikou, prostřednictvím allegorie, a celé psychologické působení uměleckého díla lze s touto oklikou beze zbytku ztotožnit.

„V dnešním ruském slově ‚mysl‘,“ píše Ovsjaniko-Kulikovskij, „dosahuje myšlenka cíle, tj. označení jistého pojmu, přímo, jedním krokem; v sanskrtském slově ‚muš‘ se vlastně ubírala oklikou, nejprve směrem k významu ‚zloděj‘, a teprve odtud k významu ‚mysl‘, dělala tedy dva kroky. Tento postup se ve srovnání s postupem prvním, přímočarým, jeví jako rytmičtější... Pro psychologii jazyka, tedy pro praktické, reálné (a nikoli formálně logické) myšlení, není podstatné, co se říká a co se tím myslí, nýbrž jak je známý obsah myšlen a vyjádřen.“ (107, 26 a 28.)

Je tedy nad slunce jasnější, že máme co dělat s teorií ryze intelektuální. Umění vyžaduje výhradně vynaložení rozumové, myšlenkové práce, všechno ostatní je v psychologii umění náhodné a druhořadé. „Umění je jistý druh myšlenkové činnosti,“ formuluje svůj závěr Ovsjaniko-Kulikovskij (107, 63). Okolnost, že umění je jak při tvorbě, tak při vnímání provázeno jistým a velice závažným citovým vzrušením, vysvětlují tito autoři jako jev náhodný a nezakotvený v procesu samém. Vzniká tu odměna za námahu, neboť obraz nezbytný k pochopení jisté myšlenky, její přísudek, „mi umělec daroval už předem, takže jsem ho dostal zadarmo“ (107, 36). A tento darovaný pocit relativní lehkosti, parazitního potěšení z bezplatného užívání cizí práce je zdrojem uměleckého požitku. Vulgárně řečeno, Shakespeare děl za nás, aby vyhledal obraz Othella, příslušný k ideji žárlivosti. Všechn požitek, který při četbě dramatu zakoušíme, není ničím jiným než příjemným užíváním cizí práce a bezplatným zužitkováním cizí tvořivosti.

Není bez zajímavosti, že tento jednostranný intelektualismus systé-

mu otevřeně přiznávají i všichni nejvýznamnější představitelé školy. Tak Gornfeld přímo říká, že definice umění jako poznání „postihuje pouze jednu stránku uměleckého procesu“ (50, 9). Přiznává dokonce, že v tomto pojetí psychologie umění se stírají hranice mezi poznáním vědeckým a uměleckým, že v tomto ohledu jsou „velké vědecké práce shodné s uměleckými obrazy“ a že tedy „uvedená definice poezie vyžaduje jemnější odlišení, a tato differentia specifica se nehledá snadno“ (50, 8).

Nebude jistě bez zajímavosti, připomeneme-li, že v tomto ohledu se teorie rozcházejí se všemi tradičními řešeními tohoto problému, která kdy byla v psychologii předložena. Obvykle se badatelé snažili intelektuální procesy téměř beze zbytku ze sféry estetické analýzy vyloučit. „Mnozí teoretikové tak jednostranně zdůrazňovali, že umění je záležitostí vnímání nebo fantazie či citu a stavěli umění do tak vyhraněného protikladu k vědě jako oblasti poznání, že se může jevit jako naprosto neslučitelné s teorií umění, tvrdíme-li, že i myšlenkové akty jsou součástí uměleckého požitku.“ (98, 180.) Tak se jeden z autorů omlouvá za to, že zahrnul do analýzy estetického požitku myšlenkové pochody. Myšlenka je tu ovšem vzata za základ, z něhož se při výkladu uměleckých jevů vychází.

Tento jednostranný intelektualismus se velmi záhy prozradil, a tak již druhá generace badatelů musela provést v teorii svých učitelů opravy tak podstatné, že toto tvrzení z psychologického hlediska vlastně vyvracejí. Sám Ovsjaniko-Kulikovskij byl nucen vystoupit s teorií, že lyrika je vlastně naprosto zvláštním druhem umění, v němž se ve srovnání s eposem objevují „základní psychologické rozdíly“ (viz 108). Ukazuje se, že podstatu lyrického díla nelze redukovat na poznávací procesy, na myšlenkové operace, nýbrž že rozhodující roli v lyrickém požitku hraje emoce, navíc emoce, kterou lze naprosto přesně odlišit od vedlejších pocitů, provázejících proces tvorby vědecké a filozofické. „Každý tvůrčí proces je provázen emocemi. Při psychologické analýze řekněme matematické tvorby bychom určitě objevili specifickou ‚matematickou emoci‘. Avšak matematik, filozof ani přírodovědec nebudou souhlasit s tím, aby se jejich poslání omezovalo na vytváření specifických emocí, spjatých s jejich oborem. Vědu a filozofii sotva můžeme považovat za činnost emocionální... Významnou roli však hrají emoce v tvorbě umělecké, *obrazně*. Vyvolává je tu přímo obsah a mohou být nejrůznějšího druhu – emoce smutku, stesku, lítosti, rozhořčení, sou-

čitu, dojetí, hrůzy atd. atd., jenomže to ještě nejsou lyrické emoce. Může se k nim ovšem přidružit i emoce lyrická – ovšem jaksi zvnějšku, jako něco dodatečného, co vychází z formy, co je třeba v uměleckém díle vyjádřeno rytmickou formou, ať už básnickou nebo prozaickou, zachovávající rytmickou kadenci řeči. Vezměme si třeba scénu Hektorova loučení s Andromachou. Můžeme při její četbě pocítit hluboké dojetí a dokonce si nad ní poplakat. Protože však tento cit vyvolává dojemnost scény samé, neobsahuje nepochybně nic lyrického. Připojili se však k citu, jenž je vyvolán obsahem, ještě rytmické působení melodických hexametřů, pocítí posluchač navíc závan emoce lyrické. Ta byla ovšem mnohem silnější v dobách, kdy Homérový básně nebyly ještě knihami určenými k četbě, kdy je rapsódové zpívali jako písně a zpěv doprovázeli hrou na kitharu. K rytmu verše se připojoval rytmus zpěvu a hudby. Lyrický element narůstal, sílil a mnohdy snad i převažoval nad emocemi, jež vyvolává obsah. Kdybychom je chtěli získat v ryzi podobě, bez jakékoli příměsi emoce lyrické, museli bychom scénu převést do prózy zbavené rytmické kadence a představit si, jak by loučení Hektora s Andromachou vylíčil třeba Pisemskij. Pak bychom mohli pocítit ryzí emoce soucítu, útrpnosti, lítosti, ba dokonce se pohnutím i rozplakat, ale nic specificky lyrického na tom nebude.“ (108, 173–175.)

Celé nedozírné oblasti umění – veškerá hudba, architektura i poezie – jsou tedy vlastně z teorie umění, chápaného jako intelektuální činnost, zcela vyloučeny. Nezbyvá pak než vytvořit pro ně v rámci umění zvláštní druh, ba dokonce je zařadit ke zvláštnímu typu tvůrčí činnosti, vzdálené stejné obrazným uměním jako tvorbě vědecké a filozofické a zaujímající k nim tytéž vztahy. Ukazuje se však, že je neobyčejně obtížné vést uvnitř umění přesné hranice mezi prvky lyrickými a nelyrickými. Jinak řečeno, přiznáme-li, že lyrická umění nevyžadují intelektuální přístup, ale něco zcela jiného, pak musíme připustit i to, že také ve všech ostatních uměních jsou obrovské oblasti, jež nemohou být redukovány na myšlenkové operace. Ukazuje se třeba, že Goethova *Fausta*, Puškinova *Kamenného hosta*, *Skoupého rytíře* či *Mozarta a Salierio* nezbyvá než počítat k synkretickému neboli smíšenému umění, obraznému i lyrickému zároveň, a že s nimi nelze vždy provést tuž operaci jako se scénou Hektorova loučení. Podle učení Ovsjaniko-Kulikovského však není mezi prózou a veršem, mezi řečí vázanou a nevázanou, zásadního rozdílu, a nelze tedy ve vnější formě stanovit příznak, jenž by dovoloval odlišit obrazné umění od lyrického: „Verš není

nic jiného než pedantická próza, v níž se zachovává rovnoměrný rytmus, kdežto próza je volný verš, kde se jamby, trocheje atd. střídají volně a nezávazně, což však jistému typu prózy (například próze Turgeněvově) nebrání, aby nebyla harmoničtější než mnohé verše.“ (107, 55.)

Dále jsme viděli, že ve scéně Hektorova loučení s Andromachou probíhají naše emoce vlastně ve dvou rovinách: na jedné straně jsou to emoce vyvolané obsahem, jež zůstanou, i kdyby scénu převyprávěl Pisemskij, na druhé straně pak emoce vyvolané hexametry, jež by byly u Pisemského nenávratně ztraceny. Lze však najít jediné umělecké dílo, jehož forma by nevyvolávala takové druhotné reakce? Anebo jinak řečeno, lze si představit dílo, které by si v převyprávění Pisemského uchoválo pouze svůj obsah, kdežto po jeho formě by nezůstalo ani památky, a přitom by tím nic neztrácelo? Analýza i běžná pozorování nás naopak přesvědčují o tom, že pokud jde o koherenci formy, není žádného rozdílu mezi obrazným dilem a lyrickou básní.

K čistě epickým dílům řadí Ovsjaniko-Kulikovskij např. *Annu Kareninovu*. Tolstoj však o svém románu, zejména o jeho formální stránce, prohlásil: „Kdybych měl vyjádřit slovy všechno, co jsem chtěl vyjádřit románem, musel bych tenký romanů napsat znova... A jestliže kritické už teď vědí, co jim chci říci, a dokáží to vyjádřit ve fejetonu, pak jim gratuluji a odvážím se říci qu'ils en savent plus long que moi... * A jestliže si krátkozrací kritici myslí, že jsem chtěl říci pouze to, co se mi líbí, totiž jak obědvá Oblonskij a jaká ramena má Kareninová, pak se mýlí! Ve všem, téměř ve všem, co jsem psal, dal jsem se vést potřebou sebrat v jediný celek navzájem související myšlenky a vyjádřit tak sebe sama; avšak každá jednotlivá myšlenka, vyjádřená slovy sama o sobě, ztrácí smysl, a je-li vytržena z toho řetězce, jehož je článkem, strašně se tím ochuzuje. To zřetření není přitom výsledkem myšlení (jak se domnívám), nýbrž čímsi jiným, a to, na čem je založeno, nelze přímo vyjádřit slovy; to se dá vyjádřit pouze zprostředkovaně – tím, že slovy vylíčíme obrazy, děje i situace.“ (147, 268–269.)

Tolstoj zde zcela nedvojsmyslně poukazuje na služebnost myšlenky v uměleckém díle a vylučuje, že by s *Annou Kareninovou* šly provádět operace, jaké Ovsjaniko-Kulikovskij navrhuje pro scénu Hektorova loučení s Andromachou. Zdálo by se přece, že převyprávíme-li *Annu Ka-*

* Vědí víc než já (franc.).

revinovu svými slovy anebo slovy Pisemského, uchováme všechny její intelektuální hodnoty, a protože žádné dodatečné lyrické emoce jí nepřiblíží – není přece psána melodickými hexametry –, neměla by touto operací nic ztratit. A přesto se ukazuje, že porušit v románu zřetězení myšlenek a slov, tedy jeho formu, znamená zničit celý román stejně, jako kdybychom dali lyrickou básně převyprávět Pisemskému. Takovou operaci by ostatně nepřezila ani další díla, která Ovsjaniko-Kulikovskij v této souvislosti uvádí – ani *Kapitánská dcera*, ani *Vojna a mír*. Třeba říci, že toto rozbíjení formy – ať už ve skutečnosti či v předstávách – je vlastně základní operací psychologické analýzy. Rozdíl, jímž se účinek nejpřesnější myslitelné reprodukce liší od působivosti díla samotného, stává se východiskem pro analýzu specifické emotivnosti formy. V intelektuálním tohoto systému se nad jiné jasně odrazilo naprosté nepochopení pro psychologii formy v uměleckém díle.

Potěbna ani jeho žáci se nikdy nedopracovali objasnění zcela osobité a specifické působnosti umělecké formy. Poslechněme si, co o tom říká Potěbna: „Ať už otázka, proč básnickému myšlení mnohem více než myšlení prozaickému odpovídá hudebnost zvukové formy, tedy tempo, rozměr, souzvuk, spojení s melodií, bude vyřešena jakkoli, nemůže to vyvrátit správnost tvrzení, že básnické myšlení se může obejít bez měru apod., stejně jako naopak prozaickému myšlení může být, třebaže k jeho škodě, uměle vtisknuta veršová forma.“ (116, 97.) Že metrický rozměr není pro básnické dílo zavazný, je naprosto zjevné stejně jako skutečnost, že zveršovaná matematická pravidla nebo gramatické výjimky nejsou ještě poezí. Avšak tvrdit, jak to dělá v uvedeném úryvku Potěbna, že básnické myšlení může být naprosto nezávislé na jakékoli vnější formě, naprosto odporuje prvnímu axiomatu psychologie umělecké formy, který říká, že *umělecké dílo může být psychologicky působivé pouze ve své vlastní formě*.

Jak se ukazuje, jsou v tom zřetězení myšlenek a slov, které je uměleckou formou, intelektuální pochody složkou pouze vedlejší a dílčí, služebnou a pomocnou. Samo zřetězení, tedy samu formu, nevytváří podle slov Tolstého myšlenka, nýbrž cosi jiného. Jinak řečeno, patří-li myšlenka vůbec do psychologie umění, pak stejně není ve svém celku výsledkem myšlenkové činnosti. Tuto neobyčejnou psychologickou sílu umělecké formy postihl Tolstoj naprosto přesně, když poukazoval na to, že porušíme-li v této formě sebemenší prvek, má to okamžité za následek likvidaci uměleckého účinku: „Už jsem sice kdysi uváděl,“ píše

Tolstoj, „hluboký výrok ruského malíře Brjullova, ale nemohu si odpusťt, abych jej nepřipomněl znovu, protože lépe než cokoli jiného ukazuje, čemu se dá ve škole naučit a čemu ne. Když Brjullov jednou korigoval etudu svého žáka, stačilo, že se jí v několika místech nepatrně dotkl štětcem, a špatná mrtvá etuda náhle ožila. „Jen jste se jí maličko dotkl, a jak se všechno změnilo,“ řekl jeden ze žáků. „Umění začíná právě tím maličko,“ odpověděl Brjullov a vyjádřil tímto slovy nejcharakterističtější rys umění. Tato poznámka platí pro všechna umění, ale nejvíce při provozování hudby... Vezměte si tři hlavní podmínky – výšku, délku a sílu tónu. Provedení skladby se stává uměním a může působit na posluchače pouze tehdy, nebude-li tón ani vyšší, ani nižší, než má být, tedy trefí-li se interpret do toho nekonečně malého středu noty, kterou má zahrát, a bude-li jí držet tak dlouho, jak je třeba, a nebude-li tón silnější ani slabší, než je zapotřebí. Sebemenší odchylka ve výšce tónu, ať nahoru či dolů, stejně jeho sebemenší zkrácení či prodloužení nebo sebemenší zesílení nebo zeslabení tónu vzhledem k jeho žádanému trvání a síle sniží dokonalost provedení, a tím i sugestivní působivost skladby. Nakažlivého účinku hudby, který se zdá být volán tak lehce a snadno, lze však docílit pouze tehdy, když interpret nalézá ty nekonečně drobné nuance, které jsou nezbytné, aby se dosáhlo dokonalosti. A tak je tomu ve všech uměních: v malířství stačí, aby něco bylo maličko světlejší, maličko tmavší, maličko výš nebo níž, napravo či nalevo; v dramatickém umění maličko ubrat nebo zesílit intonaci, vyslovit něco o maličko dříve či později; v poezii něco málo nedořít, nadsadit, zvětšit – a je po účinku. Sugestivní působení uměleckého díla je přímo závislé na tom, do jaké míry se umělci daří nalézt ty nekonečně drobné nuance, z nichž je složeno. Jenomže naučit někoho ty nekonečně drobné nuance nalézat je prakticky vyloučeno – dají se najít jen tehdy, svěří-li se člověk citu. Žádným učením nelze dosíci toho, aby tanečník dodržoval takt, aby zpěvák nebo houslista nasadil právě na tom nekonečně malém středu noty, aby grafik nakreslil právě tu jedinou žádoucí čáru a básník připadl na jediné nezbytné rozložení jediné nezbytných slov. Toho všeho se dá dosáhnout jediné citem.“ (145, 127–128.)

Je naprosto jasné, že rozdíl mezi geniálním a průměrným dirigentem při provedení téže skladby či rozdíl mezi geniálním malířem a dokonale přesným kopistou jeho obrazu se beze zbytku redukuje na nekonečně malé umělecké prvky, které patří do oblasti vzájemně propojených skladebných částí, tedy k prvkům formálního. Umění začíná právě tím ma-

ličko – a to je totéž, jako bychom řekli, že umění začíná tam, kde začíná forma.

Má-li tedy každé vskutku umělecké dílo, lyrické stejně jako obrazné, svou formu, a je-li specifická emocionalita formy nezbytnou podmínkou uměleckého vyjádření, padá také Jiřině Ovsjaniko-Kulikovského, který se domnívá, že v některých druzích umění je estetický požitek „spíše konečným výsledkem, svého druhu odměnou – za tvorbu pro umělce, za pochopení a zopakování cizího tvůrčího aktu pro každého, kdo umělecké dílo vnímá. Něco jiného je architektura, lyrika a hudba, kde tyto emoce nejsou jen „výsledkem“ či „odměnou“, nýbrž především základním duševním momentem, v němž se soustřeďuje těžší díla. Tato umění mohou být nazvána *emocionálními* – na rozdíl od jiných, která budeme označovat jako umění *intelektuální* nebo *obrazná*... Duševní pochody u těchto uměleckých druhů lze vyjádřit formulí: *od obrazu k ideji a od ideje k emoci*, kdežto v předešlých případech je tato formule zcela odlišná: od emoce, vyvolané vnější formou, k jiné a subtilnější emoci, která je živena tím, že se vnější forma stala pro subjekt symbolem ideje.“ (107, 70–71.)

Obě formulace jsou zcela nesprávné. Správnější by bylo formulovat duševní proces při vnímání obrazného a lyrického díla asi takto: od emoce založené na formě k něčemu, co po ní následuje. *Emoce z formy* je v každém případě počátečním a výchozím momentem, bez něhož nelze umění vůbec pochopit. Za příklad nám tu může posloužit právě psychologická operace, kterou autor provedl na Homérovi, a ta naprosto vyvrací názor, že umění je produktem intelektuální činnosti. Emocionální umění prostě nelze redukovat na emoce, které *provázejí „každý akt predikace, zvláště pak predikace gramatické*. Otázka je *zodpovězena*, přísudek nalezen – a subjekt pocituje nad tím jisté intelektuální uspokojení. Subjekt dospěl k myšlence, vytvořil obraz, a to mu působí svého druhu intelektuální potěšení.“ (108, 199.)

Jak už bylo řečeno, stírají se tak zcela psychologické hranice mezi intelektuálním uspokojením nad vyřešením matematického úkolu a požitkem z vyslechnutého koncertu. Gornfeld k tomu zcela správně podotýká, že „tato skrz naskrz noetická teorie pomíjí emocionální složky umění a této slabiny své teorie si byl Potěbná vědom a jistě by ji byl odstranil, kdyby byl mohl v práci na ní dále pokračovat“ (47, 63).

Nemůžeme vědět, co by byl udělal Potěbná, kdyby byl mohl pokračovat v práci, zato však víme, k čemu dospěl jeho systém, když jej do

důsledků rozvinuli jeho žáci: museli z Potěbnovy definice umění vyloučit jeho větší polovinu, a nezbylo jim než riskovat rozpory s nastrojenými fakty, jestliže chtěli, aby platila alespoň pro polovinu druhou.

Mý však považujeme za zcela evidentní, že intelektuální operace a myšlenkové pochody, které v nás umělecké dílo vyvolává, nepatří do oblasti psychologie umění v úzkém smyslu toho slova. Máme tu co dělat spíše s výsledkem, důsledkem, závěry, následným účinkem uměleckého díla, k němuž může dojít jedině na základě jeho účinku prvotního. A teorie, která tímto následným účinkem začíná, připomíná podle vtipného výroku Školovského jezdce, který se chystá nasednout na koně až při skoku. Proto se miji cílem a k vlastní psychologii umění nemá co říci. Můžeme se o tom přesvědčit na několika zcela jednoduchých příkladech. Valerij Bijušov na základě tohoto hlediska, které přijal za své, třeba tvrdil, že každé umělecké dílo směřuje vlastní metodou k těmž poznatkům, k nimž lze dospět i cestou vědeckého důkazu. Vždyť to, co prožíváme při četbě Puškinova *Proroka*, lze prý dokázat i vědeckými metodami. „Puškin dokazuje tuto myšlenku metodami poezie, tedy syntézou představ. Poněvadž však závěr je nesprávný, musel se dopustit chyb už při jeho dokazování. A vskutku: obraz serafína je pro nás nepřijatelný stejně jako náhoda srdce žhoucím uhlíkem atd. Přes všechny nepochoybné umělecké kvality... můžeme Puškinovu báseň přijmout jen za podmětky, že se ztotožníme s básnickovým hlediskem. Puškinův *Prorok* je už pouze historickým faktem stejně jako učení o nedělitelnosti atomů.“ (18, 19–20.)

Intelektuální teorie je tu dovedena ad absurdum, a její psychologická nehoráznost proto zvláště bije do očí. Ukazuje se, že rozcházejí se umělecké dílo s vědeckou pravdou, může pro nás mít nancový stejný význam jako učení o nedělitelnosti atomu, tedy jako překonaná a nesprávná vědecká teorie. Pak by se ale 99 % světového umění octlo za jeho hranicemi, v oblasti historie. Začíná-li jedna z vynikajících básní Puškinových slovy

*Dale zem leží. Božskou dlaní
nebesa, Pane, podpíráš,
aby se nezřítila na ni
a v troskách nezbynul svět náš* –*

* Přeložila Hana Vrbová.

a každý školák přitom ví, že země není nehybná, ale že se točí, – má to snad znamenat, že tyto verše nemohou mít pro kulturního člověka žádný větší význam? Co ale potom básníky přitahuje ke zjevně nesprávným a mylným myšlenkám?

Marx naproti tomu upozorňuje, že jedním z nejzávažnějších problémů teorie umění je vysvětlit, proč řecký epos a Shakespearovy tragédie, které se zrodily v dávných minulých epochách, zůstávají až dodnes normou a nedostižitým vzorem, přestože podhoubí ideji a vztahů, z nichž vyrostly, už pro nás dávno neexistuje. Řecké umění mohlo zkvéstat jedinou a půdě řecké mytologie, ale nás nepřestává vrušovat, přestože tato mytologie ztratila pro nás všechny reálný význam kromě historického. Nejlepším důkazem toho, že Potěbňova teorie pracuje vlastně s mimooestetickými složkami umění, je osud ruského symbolismu, jehož teoretická východiska jsou s ním naprosto totožná.

Závěry, k nimž dospěli sami symbolisté, nejhuťněji zformuloval Vjačeslav Ivanov: „Symbolismus je nad estetickými kategoriemi.“ (63, 154.) Právě tak se s estetickými kategoriemi a psychologickými prožitky umění jako takového mívají myšlenkové pochody, jimiž se tato teorie zabývá. Místo toho, aby se staly klíčem k psychologii umění, vyzývají samy vysvětlení, které lze poskytnout pouze na základě vědecké psychologie umění.

Nejlepší obraz o jakékoli teorii si však můžeme udělat podle jejich nejobecnějších závěrů, které se už dotýkají naprosto jiných oblastí a umožňují nám tak ověřit si zákony, s nimiž přichází, na faktech zcela jiného druhu. Zajímavé je sledovat právě závěry, k nimž kritizovaná teorie dospívá v oblasti vztahující se k dějinám ideologie. Na první pohled jsou tyto závěry v nejlepší shodě s teorií, která neustálou proměnlivost společenské ideologie klade do závislosti na změnách výrobních vztahů. Zdá se, že zcela jasně vysvětluje, jak a proč se psychologické dojmy z téhož uměleckého díla mění, přestože jeho forma zůstává beze změny. Nejde-li totiž o obsah, který do díla vložil autor, nýbrž o to, co do něho dodatečně vkládá sám čtenář, je pak naprosto pochopitelné, že obsah uměleckého díla je veličinou proměnlivou a závislou, funkcí psychiky společenského člověka, a musí se měnit spolu s ní.

„Zásluhou umělce není to minimum obsahu, které měl na mysli při tvorbě díla, nýbrž jistá pružnost obrazu, schopnost vnitřní formy pohábat nejrozmanitější obsahy vybavovat. Jednoduchá ukrajinská hádanka: „Jedno velí: dej, bože, světla, druhé říká: bože chraň, třetí: a mně je

všechno jedno' (okno, dvčre a trám) – může vést k zamyšlení nad vzta-
hem různých lidových vrstev k rozkvětu politického, mravního a vědec-
kého myšlení. Takový výklad bude nesprávný, jedině budeme-li ho vy-
dávat za objektivní smysl hádanky, a nikoli jen za osobní stav, který
v nás vyvolala. V prosté sbochorvatské vyprávěnce si chudáč chtěl na-
brat vodu ze Sávy, aby jí rozřídil doušek mléka ve sklence, voda mu
všechno mléko z nádoby vzala a on řekl: „Sávo, Sávo! Soběš nepomohla
a mne zarmoutila.“ Z tohoto vyprávění může někdo vyčíst jednotlivců
živelné a ničivé působení proudu světových událostí, nešťastí jednotlivců
a zaslechnout v něm srdceryvný nářek nad nenahraditelnými a z indivi-
duálního hlediska nezaslouženými ztrátami. Bylo by ošidné přepisovat
to či ono pojetí lidu, avšak je zřejmé, že takové vyprávěnký žijí po
celá století nikoli díky svému doslovnému smyslu, nýbrž zásluhou vý-
znamu, který do nich lze vložit. Tím se vysvětluje, proč si výtvoři ne-
kulturních lidí a století mohou uchovat svůj umělecký význam v ob-
dobích kulturně mnohem vyspělejších a proč zároveň navzdory domnělé
nesmrtnosti umění jednou nastane doba, kdy obtížé při chápání umě-
leckých děl a jejich zapomenuté vnitřní formy vzrostou natolik, že svou
hodnotu ztratí.“ (117, 153–154.)

Tím by tedy měla být vysvětlena historická proměnlivost umění.
„Lev Tolstoj srovnával působení uměleckého díla s infekcí; toto sro-
vnání je obzvláště výstižné právě v této souvislosti: nakazil jsem se sice
tyfem od Ivana, ale je to můj tyfus, a ne Ivanův. Proto mám také svého
Hamleta, a ne Shakespearova. Tyfus jako takový je abstrakce, bez níž
se nemůže obejít teoretické myšlení, a proto ji také vytváří. Svého *Ham-
leta* má každá generace, a také každý čtenář.“ (50, 114.)

Mohlo by se zdát, že historická podmíněnost umění je tím uspokoi-
vě objasněna, ale už srovnání s formulací Tolstého dokazuje, že jde
o vysvětlení pouze domnělé. Pro Tolstého přece umění přestává exis-
tovat, dojde-li k porušení byť jen jediné z jeho nejmenších složek,
zmizí-li z něho některé z těch „malíčko“. Pro Tolstého je každé umě-
lecké dílo nejdůležitější formální tautologií, jakou si dovede představit.
Dílo je svou formou vždy rovno samo sobě: „Řekl jsem to, co jsem
řekl,“ – to je jeho jediná odpověď na otázku, co chtěl říci svým dílem.
A nemůže si to ověřit jinak než tím, že začne týmitž slovy vypravěč
znovu celý román. Pro Potěbňu je umělecké dílo vždy alegorií, jino-
tajem. Potěbňova definice umění zní: „Netekl jsem to, co jsem řekl,
nýbrž něco docela jiného.“ Z toho naprosto jasně vidíme, že jeho teorie

nevysvětluje proměny psychologie umění jako takového, nýbrž jen změny v užívání uměleckého díla. Dokazuje, že každá generace a každá epocha nakládá s uměleckými díly podle svého uvážení. Jenomže než jich může používat, musí je nejdříve sama prožít, a na to, jak je každá epocha a každá generace prožívá, nám už tato teorie žádnou odpověď nedává. Ovsjaniko-Kulikovskij třeba v souvislosti s psychologii lyriky zdůrazňuje jako její zvláštnost, že nepodněcuje myšlení, nýbrž city. A rozvíjí přitom tyto úvahy:

„1) pro psychologii lyriky jsou příznačné některé specifické rysy, jimiž se zásadně liší od psychologie ostatních druhů tvorby . . . 3) charakteristické psychologické rysy lyriky musíme považovat za neměnné: můžeme je totiž nalézt už v nejstarší známé fázi lyrismu, procházejí celou historií a všechny změny, jímž byly během svého vývoje podrobeny, se nejen nedotýkají jejich psychologické podstaty, nýbrž přispívají naopak k jejímu upevnění a plnějšímu vyjádření.“ (118, 165.)

Z toho naprosto jasně vyplývá, že co se vlastní psychologické stránky umění týče, je věčná; přes všechny proměny vyjadřuje stále plněji svou podstatu a zdá se, jako by byla vyňata z obecných zákonitostí historického vývoje, přinejmenším ve své nejpodstatnější části. Připomeneme-li si, že lyrická emoce našemu autorovi v podstatě splývá s emoci uměleckou, tedy s emoci formy, zjistíme, že psychologie umění, pokud je psychologii formy, zůstává věčná a neměnná, a že se z pokolení na pokolení mění a vyvíjí pouze její aplikace a využití. Když se ve stopách Potěbňových pokusíme odhalit hluboký smysl v prostítké hádance, nemůžeme nám uniknout, jak jsou všechny ty úvahy přitažené za vlasy. A těžko tomu může být jinak, nezabýváme-li se hádankou jako takovou, nýbrž pouze jejím užitím a aplikací. Vložit smysl lze naprosto do všeho. U Gornfelda nalezneme bezpočet příkladů dokazujících, že zcela mimovolně hledáme smysl v každém nesmyslu (50, 139) a pokusy s inkoustovými skvrnami, které v poslední době podniká Rorschach, jsou názorným příkladem toho, jak svěvolně přikládáme smysl, řád a výraz těm nejnáhodnějším a nejnesmyslnějším seskupením forem.

Jinak řečeno, nemůžeme dílo samo nést zodpovědnost za myšlenky, které může vyvolat. Úvahy o politickém rozkvětu a rozdílných názorech na něj jsou do této prosté hádanky vnášený zvnějšík, protože něco takového nemůže vůbec obsahovat. Nahradíme-li její doslovný smysl (okno, dveře, trám) alegorickým významem, přestane být hádanka uměleckým dílem. Kdybychom se snažili do každého díla vkládat ty nejhlubší myš-

lenky, setřeli bychom zcela rozdíl mezi hádankou, bajkou a složitějšími uměleckými formami. Není těžké dokázat, že každá epocha nakládá s uměleckými díly svým zvláštním způsobem, že v naší epoše má *Božská komedie* zcela jiné společenské poslání než v epoše Dantově. Potíž spočívá v tom, jak vysvětlit, že čtenář pod vlivem týchž formálních emocí, které působily na Dantova současníka, užívá týchž psychologických mechanismů jiným způsobem a prožívá *Božskou komedii* jinak.

Naším úkolem je tedy dokázat, že umělecká díla nejen různě vykládáme, nýbrž také různě prožíváme. Nikoli náhodou nazval Gornfeld svou studii o subjektivnosti a proměnlivosti vnímání *O výkladu uměleckého díla* (50, 95–153). Musíme prokázat, že ani tak objektivní a napohled čisté obrazné umění, za jaké považoval Guyau krajinomalbu, není vlastně nic jiného než lyrická emoce v širokém slova smyslu, tedy specifická emoce vyvolaná uměleckou formou. „Zdá se, že světem *Loveckých zápisů*,“ píše Geršenzon, „je do slova a do písmene rolnický život. Orelské gubernie čtyřicátých let; při pozornějším pohledu však nemůžeme přehlédnout, že jde o maškarní převlek, že jsou to zhmotněné Turgeněvovy duševní stavy, vtělené do postav, mravů a psychologické orelských rolníků a přírody Orelské gubernie.“ (45, 11.)

A konečně, což je nejdůležitější, subjektivní chápání a dodatečné naplňování díla vlastním smyslem není specifickou zvláštností poezie, nýbrž je příznačné pro každé chápání. Jak zcela správně říká už Humboldt: každé pochopení je zároveň nepochopením, to znamená, že myšlenkové pochody, které v nás vyvolává cizí řeč, nejsou nikdy zcela shodné s pochody, k nimž dochází u mluvčího. Každý z nás, naslouchá-li, co mu někdo jiný říká, a snaží se jej pochopit, vnímá slova a jejich význam po svém a smysl, který celé promluvě přikládá, není subjektivnější ani méně subjektivní než smysl uměleckého díla.

Brjusov spatřuje podle Potěbňova vzoru zvláštnost poezie v tom, že na rozdíl od analytických soudů vždy pracuje se soudy syntetickými: „Je-li soud ‚člověk je smrtelný‘ soudem z podstaty analytickým, přestože jsme k němu dospěli indukci, pozorováním, že všichni lidé umírají, je výraz básníka (F. Tutčeva) ‚zvuk usnul‘ soudem syntetickým. Ať bychom pojem ‚zvuk‘ analyzovali jakkoli, nikdy se nedobereme ‚spanku‘; ke ‚zvuku‘ bylo třeba přidat cosi zvnějšku, spojit a syntetizovat to s ním, abychom dospěli ke spojení ‚zvuk usnul‘.“ (18, 14.) Naneštěstí však takovými syntetickými soudy náš každodenní, všední i novinářský jazyk přímo hýří, takže podobné úvahy nám sotva umožní nalézt speci-

čtenářů a posluchačů. Nežrídka víme, o čem se mluví, chápeme situaci, reakce a charaktery postav, ale relevantní nebo názorná představa nám vytane na mysl pouze náhodně.“ (79, 73.)

Schopenhauer říká: „Což si opravdu představíme vyslechnoutou řeč na obrazy fantazie, které se kolem nás řítí rychlostí blesku, vytvářejí řečty představ a proměňují se v souladu se záplavou vyřčených slov a jejich gramatických obrátů? Vždyť bychom z toho museli mít při naslouchání cizí promluvě nebo při četbě knihy v hlavě nepředstavitelný galimatyáš.“ A je to opravdu děsivá představa, pomyslíme-li, k jak zruďnému zdeformování uměleckého díla by mohlo dojít, kdybychom si každý básníkův obraz převáděli do konkrétních představ:

*V oceánu nekonečna
bez kormidla, bez plachty
brázdí mlžná mračna mléčná
vzravné hvězdné fregaty.**

Kdybychom se pokusili představit si názorně všechno, co je tu vyjmenováno, jak nám to poradil Ovsjaniko-Kulikovskij v příkladu s kornem, tedy oceán, kormidlo, plachtu, mlhu, mraky, hvězdy a fregatu, vznikl by z toho takový galimatyáš, že by po Lermontovově básni nezbývalo ani stopy. Lze naprosto jasně dokázat, že téměř všechny umělecké popisy jsou budovány tak, že zcela znemožňují převádět každý výraz a slovo v názornou představu. Jak si jen představit toto Mandelstamovo dvojverší:¹⁸

*A na ústech mi dál plane jaké černý led
vzpomínka od Stygy a dostud v uších zvoni.***

Z hlediska názorných představ jde o zjevný nesmysl: naše prozaická mysl si nedovede představit, že „černý led plane“ a prásnatým čtenářem by byl ten, kdo by si verš z *Pisně písni* – „vlasy tvé jako stádo koz, kteréž vidati na hoře Galad, zubové tvoji podobní stádu ovcí jednotlivých, když vycházejí z kupadla“ – chtěl představit názorně. Dopadlo by to s ním stejně jako ve veršované parodii jednoho z ruských humoristů, který se pokoušel odlít sochu Sulamit tak, aby v ní byly

* Přeložila Hana Vrbová.

** Přeložil Jan Zábřana.

fický příznak, jímž se psychologie umění liší od všech ostatních druhů prožitků. Objeví-li se v novinovém článku „ministerstvo padlo“, je tento soud právě tak syntetický jako výraz „zvuk usnul“. V básnickém jazyce nalezneme naopak celou řadu soudů, které rozhodně nelze označit v tomto slova smyslu za soudy syntetické; když Puškin říká: „Láska v nás v každém věku hárá“, vyslovuje sice soud zcela nesyntetický, ale verš je to hluboce poetický. Z toho vidíme, že omezovat se pouze na intelektuální pochody, jež umělecké dílo vyvolává, znamená riskovat, že nám příznak, který je přesně odlišný od ostatních intelektuálních pochodů, nakonec unikne.

Zastavme se však u druhého příznačného rysu básnického prožitku, který tato teorie považuje za specifický příznak poezie, totiž u obraznosti neboli smyslové konkrétnosti představ. Umělecké dílo je podle ní tím poetičtější, čím názornější, úplnější a jasnější smyslový obraz a představu vyvolává ve čtenářově vědomí. „Myslím-li si pojem koně a dopřeji si zároveň dostatek času na to, abych si v paměti vyvolal obraz řeckého cválajícího vránika s rozevlátou hřívou atd., stane se má myšlenka nepochybně myšlenkou uměleckou – bude elementárním aktem umělecké formy.“ (107, 10.)

Jak to vypadá, je vlastně každá názorná představa zároveň už také představou básnickou. Právě v tom se však nejzřetelněji projevuje spojitost mezi Potebňovou teorií a asociativně a senzualisticky zaměřenou psychologií, na níž tato škola všechny své konstrukce zakládá. Kolosální převrat, k němuž v psychologii došlo od doby, kdy byly aplikace obou těchto směrů na vyšší procesy myšlení a představivosti podrobeny drtivé kritice, nenechal z dřívějšího psychologického systému kamen na kameni. Tím se také zhroutily všechny Potebňovy teze, které na něm byly založeny. Nová psychologie skutečně naprosto přesvědčivě prokázala, že myšlení se ve svých nejvyšších formách docela obejde bez jakýchkoli názorných představ. Od tradičního učení, že myšlenka je pouze spínání obrazů a představ, se po fundamentálních pracích Bühlera, Messera, Acha, Watta a dalších představitelů würzberské školy zcela upustilo. Neúčast názorných představ na ostatních myšlenkových pochodech lze považovat za zcela nezvratně zjištěnou novou psychologickou. Proto nepřekvapuje, že se Külpec pokusil odvodit z něho necsmírně závažné závěry i pro estetiku. Poukazuje na to, že všechny tradiční představy o názorném charakteru básnického obrazu se v souvislosti s novými objevy zcela zhroutily. „Stačí odvolat se na běžnou zkušenost

konkretizovány všechny metafory *Písně písni* – a odlišl „měděný balvan z dělí šesti loktů“.

Je jistě zajímavé, že v hádance, má-li poeticky působit, je nezbytné, aby mezi obrazem a tím, co má označovat, byla jistá vzdálenost. Zcela správně se o tom říká v přísloví: hádanku a vylúštění dělí sedm verst pravdy (nebo nepravdy). Obě varianty vyjadřují jednu a tutéž myšlenku – nicméně pravdy nebo nepravdy je mezi hádankou a jejím vylúštěním sedm verst. Když bychom však těch sedm verst odstranili, bylo by po efektu. Ve snaze nahradit složitě a těžké lidové hádanky jinými, racionálními a výchovními, tak postupovali někteří učitelé a dávali dětem jalové otázky jako: „Stojí to v koutě a zametá se s tím podlaha – co je to?“ – „Kostě!“ Taková hádanka ztrácí veškerou uměleckou působivost právě proto, že jí lze beze zbytku realizovat v názorné předstávě. V. Šklovskij právě poukazuje na to, že vztah obrazu ke slovu, které znamená, zcela vyvrací zákon Potěbnův, který hlásá, že „obraz je něco mnohem prostšího a jasnějšího než to, co označuje“, a „protože cílem obraznosti je přiblížit obraz našemu chápání, neboť jinak by obraznost neměla smysl, musí nám být obraz známější než to, co označuje“ (116, 314 a 29). Šklovskij naproti tomu tvrdí: „Tuto povinnost neplní ani Tutěvovo srovnání blyskavice s hluchoněmými děmony, ani Gogolovo srovnání nebe s řízou Hospodinovou, ani Shakespeareova srovnání, jež nás zatáhne svou strojeností.“ (135, 5).

Navíc každá opravdová hádanka, jak už bylo řečeno, míří vždy od prostého ke složitějšímu, a nikdy naopak. Když se hádanka ptá, co to je: „V hrnku z masa železo vře“ a odpovídá: „Udídla“, dospívá ovšem k obrazu, který ve srovnání s jednoduchým rozlúštěním zaráží svou složitostí. A tak je tomu vždy. Proslulý popis Dněpru v Gogolově *Strážlivé mstě* nám nejen nepomáhá utvořit si obraznou a názorně přesnou představu této řeky, která se vůbec nepodobá skutečnému Dněpru a již si ani nelze názorně představit. Když Gogol tvrdí, že není na světě řeky, jež by se Dněpru mohla rovnat – a on přitom ve skutečnosti nepatří mezi největší řeky na světě –, a když říká, že jen „málo kdy doletí doprostřed Dněpru pták“, zatímco kterýkoli pták klidně přeletí Dněpr několikrát sem a tam, neposkytuje nám o Dněpru nejenom názornou představu, ale ještě nás od ní v souladu s celkovým záměrem a posláním odvádí. Ve ztetezení myšlenek, na němž je tato povídka založena, vystupuje Dněpr jako vskutku neobyčejná a fantastická řeka.

Na tomto příkladu se často školní učebnice pokoušejí objasnit rozdíl mezi básnickým a prozaickým popisem. V naprostém souladu s Potěbnovou teorií tvrdí, že rozdíl mezi Gogolovým popisem a popisem v učebnici zeměpisu spočívá pouze v tom, že Gogol nám podává obraznou, názornou představu o Dněpru, kdežto zeměpis představuje suchopárně přesnou. Zatím však je i z pouhého zběžného přihlídnutí zřejmé, že jak zvuková forma tohoto rytmizovaného úseku textu, tak jeho hyperbolická, neskutečná obraznost směřují k vytvoření zcela nového významu, zapadajícího do celku novely, jejíž je úryvek součástí.

Všechno bude dokonale jasné, připomeneme-li si, že slovo, které je skutečným materiálem básnické tvorby, nemusí být samo o sobě vůbec názorné, a že podsouvá-li senzualistická psychologie na místo slova názorný obraz, dopouští se elementární chyby. „Materiálem poezie nejsou ani obrazy, ani emoce, nýbrž slovo,“ píše V. M. Žirmunskij (165, 131). Slovo nemusí vyvolávat smyslové obrazy, a vyvolává-li je, pak pouze jako subjektivní doplněk recipienta ke smyslu vnímaných slov. „Na těchto obrazech nemůže umění měnit stavět – vyžaduje totiž dovršenosti a přesnosti, nemůže být tedy poněkud napospas libovůli čtenářovy fantazie. Tvůrcem uměleckého díla není přece čtenář, ale básník.“ (165, 130).

Není nic snazšího než přesvědčit se o tom, že slovo už svou psychologickou podstatou názorně představí téměř vždy vylučuje. Řekne-li básník „kuň“, neříká tím nic ani o rozevláté hřívě, ani o cvalu atd. To všechno si domýšlí čtenář, a naprosto svévolně. Stačí, abychom si s těmito čtenářskými doplňky srovnali ono Tolstého „malíčko“, a bude hned patrné, že něco tak náhodného, mlhavého, neurčitého sotva může být předmětem umění. Běžně se tvrdí, že čtenář či divák doplňuje umělcův obraz silou své fantazie. Christiansen však přesvědčivě objasnil, že k tomu může dojít jedině tehdy, zůstane-li umělec páncem naší fantazie a usměrní-li jí za pomoci prvků umělecké formy zcela přesným směrem. Dochází k tomu třeba při zobrazování hloubky a dálky na obraze. Malíř však nikdy neponechává na naší fantazii, abychom si obraz libovolně doplňovali. „Rytina reprodukuje všechny předměty v černé a bílé barvě, ačkoli vypadají jinak. A když si rytinu prohlédneme, nemáme také dojem, že by věci byly jen černé a bílé, nevidíme prostě stromy černě, luka šedě a nebe bíle. Závisí to však na tom, že si naše fantazie, jak se běžně soudí, doplňuje pomocí obrazné představivosti v krajně barvy a podsumuje namísto toho, co nám rytina doopravdy ukazuje,

barvami hýřící obraz krajiny se zelenými stromy a lukami, pestrobarevnými květy a modrým nebem? Myslím, že umělec by se asi laikům za takové doplňování svého díla pěkně podekval. Možná disharmonie doplněných barev by mohla přece jeho kresbu zničit. Zpytujte však sami sebe: cožpak opravdu vnímáme na rytině barvy? Máme jistě dojem naprosto normální krajiny v přirozených barvách, ale přesto ji nevidíme, protože náš dojem zůstává neobrazný.“ (62, 107.)

Theodor Meyer v obšírné studii, která se okamžitě stala nesmírně populární, s vyčerpávající důkladností dokázal, že sám materiál, jehož poezie používá, vylučuje obrazné a názorné zobrazování skutečnosti,^{19*} a definoval poezii jako „umění nenázorných slovních představ“ (95, IV).

Analýza všech forem slovního zobrazení a vzniku představ přivedla Meyera k závěru, že obraznost a smyslová názornost nejsou psychologickými kvalitami básnického prožitku a že obsah každého básnického popisu je v podstatě neobrazný. Na totéž poukázal svou nebývalou ostrou kritikou a analýzou Christiansen. Dospěl k závěru, že „v umění není cílem předmětného zobrazení *smyslový obraz předmětu*, nýbrž *neobrazná impres*“ (62, 108). Jeho mimořádnou zásluhou je, že prokázal platnost této teze pro výtvarná umění, kde naráží na největší námítky. „Zakořenil se totiž názor, že výtvarná umění mají sloužit očím, že chtějí zachycovat a dokonce zesilovat zrakové kvality věcí a jevů. Nemá snad umění ani v tomto případě směřovat k vytvoření názorného obrazu objektu, nýbrž k čemusi neobraznému, ačkoli vytváří přímo *obrazy*...?“ (62, 103.) Analýza však dokazuje, že „ve výtvarném umění je neobrazná impres stejné jako v básnictví konečným cílem zobrazení předmětu...“ (62, 110.)

„Všude jsme byli nuceni oponovat dogmatu o samoúčelnosti smyslové názornosti v umění. Konečným cílem uměleckých zájmů však není rozptylovat naše smysly. Z toho vyplývá, že v hudbě je hlavní to neslyšitelné, ve výtvarných uměních to neviditelné a nehmataelné“ (62, 125); tam, kde obraz vzniká, ať už záměrně, nebo náhodně, nemůže být tvorba obrazů nikdy příznakem poetičnosti. V souvislosti s takovou teorií u Potební Šklovskij poznamenal: „Základem této konstrukce je rovnice: obraznost = poetičnost. Ve skutečnosti však taková rovnost neexistuje. Aby vůbec mohla existovat, museli bychom vzít za bernou minci, že každé symbolické použití slova musí být poetické alespoň v okamžiku, kdy symbol vznikl. Lze však také použít slova v přeneseném významu, aniž by přitom vznikl básnický obraz. Naproti tomu

slova, použitá v přímém významu a sestavená do vět, jež nevytvářejí žádný obraz, mohou dát vzniknout uměleckému dílu jako třeba Puškinova básně *Já vás měl rád a na dně srdce podnes*... Rozdíl mezi jazykem básnickým a jazykem prozaickým nespočívá tedy v jeho obraznosti, symboličnosti.“ (135, 4.)

Nejzásadnější a nejdrtivější kritice byla konečně v posledním desetiletí podrobena tradiční teorie představivosti jako kombinace obrazů. Škola Meinongova i další badatelé s dostatečnou důkladností prokázali, že na představivost a fantazii nezbývá než pohlížet jako na funkce, které slouží naší emocionální sféře, a že dokonce i vykazují-li vnější shody s myšlenkovými procesy, spočívá toto myšlení na emoci. Heinrich Maier zjistil, že nejspecifičtějším rysem tohoto emocionálního myšlení je naprosto odlišný způsob nakládání s fakty než v myšlení diskurzivním. Proces poznání je zde zatlačen do pozadí, odsunut stranou, takže si ho přestáváme vůbec uvědomovat. Ve vědomí probíhá „eine Vorstellungs-gestaltung, nicht Auffassung“. Základní cíle obou procesů jsou naprosto odlišné, ačkoli jejich vnější formy se často shodují. Činnost představivosti je projevem afektů podobně, jako se city navenek vyjadřují výraznou gestikulací.

Psychologové nejsou jednotni v názoru na to, zda se emoce vlivem afektivních představ zesilují nebo oslabují. Wundt tvrdil, že emoce slábnou, kdežto Lehmann se domníval, že sílí. Budeme-li na tento problém aplikovat princip jednopólového vynakládání energie, který do výkladu intelektuálních pochodů zavedl profesor Kornilov, dospějeme k závěru, že pro oblast pocitů stejně jako myšlenkových aktů platí, že každé zesílení výboje v centru vede k oslabení výbojů v periferních orgánech. V obou případech jsou hodnoty centrálních a periferních výbojů navzájem nepřímě úměrné, proto každé zesílení afektivních představ je vlastně emocionálním aktem, analogickým aktem, které komplikují reakci tím, že do ní vnáší intelektuální momenty výběru, rozlišování atd. Podobně jako intelekt není nic jiného než zbrzděná vůle, musíme si zřejmě představovat fantazii jako zbrzděný cit.

V žádném případě však nemůže zjevná vnější shoda s intelektuálními procesy zastřít zásadní rozdíl, který tu existuje. Dokonce čistě poznávací soudy, které se vztahují k uměleckým dílům jako Verständnis-Urteile, nejsou vlastně soudy, nýbrž emocionálně afektivními myšlenkovými akty. Napadá-li mě při pohledu na *Poslední večeri* Leonarda da Vinciho: „Tamto je Jidáš; převrhl slánku, zřejmě má strach,“ pak

podle Maiera „to, co vidím, je pro mne Jidáš jen díky afektivně estetickému způsobu urváření představ“ (viz 88).

To všechno shodně poukazuje na to, že teorie obraznosti naráží stejně jako teze o intelektuální povaze estetické reakce ze strany psychologie na silné námitky. Tam, kde se obraznost objevuje jako výsledek činnosti fantazie, podřizuje se naprosto jiným zákonům než zákonům běžné obrazotvornosti a běžného logického, diskurzivního myšlení. Umění je myšlenková činnost, avšak činnost zcela zvláštního, emocionálního myšlení, takže přes všechny tyto korekce jsme ještě nevyřešili úkol, před nímž stojíme. Nestáčí jenom přesně si ujasnit, čím se zákony emocionálního myšlení liší od ostatních typů myšlení, nutno ještě uvést, čím se psychologie umění liší od ostatních druhů emocionálního myšlení.

Nikde se nemohoucnost intelektualistické teorie neprojevuje tak plně a jasně jako v praktických výsledcích, k nimž vedla. Každou teorii si lze koneckonců nejspíše ověřit na praxi, která z ní vzešla. Nejlepším svědectvím o tom, nakolik ta či ona teorie správně poznává a chápe jevy, jimiž se obírá, je, jak dokáže tyto jevy zvládnout. Obrátíme-li se k praktické stránce věci, uvidíme názorně naprostou neschopnost této teorie poradit si s fakty umění. Ani v literatuře, její výuce či společenské kritice, a dokonce ani v teorii a psychologii tvorby nevytvářila nic, co by svědčilo o tom, že postihla některý zákon psychologie umění. Místo historie literatury dávala vzniknout historii ruské inteligence (Ovsjaniko-Kulikovskij), historii společenského myšlení (Ivanov-Razumnik) a historii společenského hnutí (Pypin). V těchto povrchních a metodologicky pochybených pracích komolila stejnou měrou literaturu, která jí sloužila za materiál, i občanské dějiny, jež chtěla poznat prostřednictvím literárních jevů. Jakmile se však pokusila vyvodit inteligenci dvacátých let z *Eugena Oněgina*, vytvářela falešnou představu jak o *Oněginovi*, tak i o inteligenci dvacátých let. V *Eugenu Oněginovi* jsou samozřejmě určité rysy inteligence dvacátých let minulého století postíženy, jsou však do takové míry změněny, přetvořeny, doplněny jinými, uvedeny do naprosto nových souvislostí s celými řetězci myšlenek, takže si na jejich základě o inteligenci dvacátých let opravdu nelze učinit správnou představu, právě tak jako nelze z básnického jazyka Puškinova odvodit pravidla a zákony ruské gramatiky.

Špatný by byl badatel, který by z faktu, že se v *Eugenu Oněginovi* „odrazil ruský jazyk“, učinil závěr, že v ruštině se slova řadí do čtyřstopého jambu a rýmují jako v Puškinových verších. Dokud nedoká-

žeme izolovat speciální umělecké postupy, jichž používá básník k přetváření materiálu čerpaného ze života, bude jakýkoli pokus prostřednictvím uměleckého díla cokoliv poznat metodologicky chybný.

Zbývá upozornit ještě na jednu věc: obecný předpoklad takové praktické aplikace teorie – totiž typičnost uměleckého díla – sotva obstojí před kritickým myšlením. Umělec rozhodně nevytváří kolektivní fotografii života a vůbec mu nemusí o typičnost jít. Proto se ten, kdo ji očekává od každého literárního díla a snaží se na Čackých a Pečoriněch studovat dějiny ruské inteligence, vystavuje riziku, že dospěje k naprosto falešnému chápání těchto jevů. Při takovém zaměření vědeckého výzkumu riskuje, že cíl zasáhne jedna rána z tisíce. A to svědčí o necelosti než jakékoli teoretické úvahy.