

Československý spisovatel / Praha 1967

**Roman
Ingarden**

**O poznávání
literárního díla**

§ 1/ Oblast zkoumání

Poznávání literárního díla, jehož studiem se zde hodlám zabývat, je speciálním odvětvím teorie poznání. Výsledky, k nimž lze v této oblasti dospět, mají však dosah mnohem širší. Mají totiž význam i pro teorii literatury a pro její epistemologické základy, a dokonce i pro řešení některých problémů týkajících se teorie vědy. A bez užitku nejsou ani pro jedno odvětví estetiky, chápané jako věda o estetickém vnímání skutečnosti.

V posledních letech před válkou se – u nás stejně jako za hranicemi – projevil oživený ruch v metodologické oblasti literární vědy. Zvláštní náhodou se však stalo, že při tom nebyla věnována větší pozornost problémům poznávání literárního díla a že tyto problémy dokonce nebyly ani jasněji formulovány. Tím pak metodologickému zkoumání v této oblasti chyběly teoretické základy. Máme-li objasnit, jak je třeba poznávat literární dílo, musíme totiž nejprve vědět, jakým způsobem obecně dochází k poznávání díla, na jaké potíže a úskalí při tom narážíme a za jakých podmínek lze získat správné výsledky. Zatím však právě tyto základní problémy stále ještě čekají na zpracování. Tuto mezeru mají vyplnit, i když způsobem pouze přípravným, následující úvahy.

§ 2/ Vymezení problému

Základní otázka, na kterou bych zde chtěl odpovědět, zní: jak poznáváme hotové a fixované literární dílo? Poznávání je pouze jedním z druhů čtenářova obcování s literárním dílem. Ale i k němu může docházet různými způsoby a ty pak vedou k různým kognitivním (poznatkovým) výsledkům. Důležitou úlohu při tom má i typová různorodost literárních děl. Proto je nutno nejprve na základě analýzy určit obecné schéma poznávání literárního díla a teprve potom přejít k prozkoumání jednotlivých obměn tohoto po-

znávání. V této úvodní fázi zkoumání je vhodné vycházet z určitých zjednodušujících předpokladů, které záhy objasní.

Termínu „poznávání“, resp. „poznáváme“, zde užívám úmyslně v obecném významu jakéhokoliv získávání nějakých poznatků o nějakém přesně určeném literárním díle (jako je např. Mickiewiczův *Pan Tadeáš*), a to „získávání poznatků“, ke kterému dochází na základě četby celého daného díla. Jinými slovy, jde o tak široce chápané kognitivní obcování s literárním dílem, aby do tohoto termínu bylo možno zahrnout různé případy, z nichž bychom potom po konečné analýze pouze některé hodnotili jako schopné dovést k poznání literárního díla v užším slova smyslu. Chápat takto obecně poznávání literárního díla je v této počáteční fázi zkoumání nutné proto, abychom se vyhnuli nebezpečí, které se skrývá v postupu přijímajícím předem nějaký analyticky neobjasněný a event. příliš úzký pojem poznávání, resp. poznání literárního díla. K přesnému pojmu poznání literárního díla bude třeba dojít teprve v průběhu zkoumání, při němž si zároveň musíme ujasnit i podmínky, za jakých je možno literární dílo poznat. Do cesty k tomuto konečnému cíli se však stavějí četné potíže souvisící s problémem podmínek objektivnosti poznání vůbec. Těmito otázkami se zde však nemůžeme zabývat. A proto také úvahy, které zde předkládám, jsou pouze jistým druhem přípravy k definitivnímu řešení dané otázky.

Termínu „literární dílo“ užívám ve významu díla tzv. „krásné literatury“, tj. díla, které si vzhledem ke své základní struktuře přinejmenším osobuje právo na to, aby bylo dílem uměleckým, a jehož určením je umožnit čtenáři vněm estetického předmětu. Je však nutno mít na zřeteli, že ne každé umělecké dílo je hodnotným uměleckým dílem a že ne každý předmět estetického vněmu je předmětem vněmu pozitivního, neboli např. nadšení, pocitu libosti atd. To se týká i tzv. děl krásné literatury. I tato díla mohou být „krásná“, vysoce hodnotná, ale i „ošklivá“, s hodnotou negativní. Jedna i druhá můžeme poznávat a vlastně teprve výsledky tohoto poznání mohou mezi jiným rozhodnout, zda a jakou uměleckou hodnotu má příslušné dílo. Proto také naše bádání v sobě musí zahrnout oba tyto

případy¹. To ovšem nevyklučuje, že poznávání, a zvláště estetické vnímání literárních děl s vysokou uměleckou hodnotou se může v nejednom detailu lišit od poznávání děl málo nebo negativně hodnotných.

§ 3/ Jak je třeba přizpůsobit poznávání struktuře předmětu poznání

Přistupujeme-li k popisu poznávání literárního díla, musíme mít především na zřeteli, že záleží i na tom, co je předmětem tohoto poznávání. Epistemologická studia v posledních desetiletích totiž ukázala, že poznávání určitého předmětu je přizpůsobeno jeho základní struktuře. Toto přizpůsobení se projevuje v kognitivních postupech, tvořících součást celkového procesu poznávání, ve spojení posloupnosti a simultánnosti, v jakém tyto postupy probíhají, a konečně i v tom, jaká je kognitivní hodnota výsledku, který lze tímto procesem získat. Kolik je základních typů předmětů poznání, tolik je obměn poznávání. Například: Předmět materiální (věc) je možno poznat pouze tak, že proces poznávání začneme od smyslového vnímání daného předmětu. Někdy se však stává, že se o jisté hmotné věci dozvídáme z informace, kterou nám poskytl někdo jiný. Ale i v tom případě tato nebo jiná osoba, anebo ještě někdo jiný musel někdy danou věc vnímat smysly, a konečným zdrojem poznání je tedy v tomto případě vždy něčí smyslový vněm. Zároveň však podle toho, jakého charakteru jsou vlastnosti věci, které chceme poznat, musíme použít vhodného, od ostatních odlišného druhu smyslového vnímání (např. vidění, které má jiný charakter než slyšení, apod.). V praxi je to obecně známo; nikdo se nesnaží po-

¹ Toto zásadní stanovisko při zkoumání obecné struktury literárního díla jsem zaujal již v knize *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft* (1931) a pouze podle něho a ničeho jiného lze rozhodnout, co je nutno považovat za předmět zkoumání v ontologii literárního díla. Proto také jedním z hlavních, jasně formulovaných úkolů citované knihy bylo objasnit otázku, jaké vlastnosti jsou relevantní pro takto chápané literární dílo.

znat barvy určité věci tím, že by k ní číchal nebo že by jí naslouchal, ale používá k tomu zrakového vnímání. Kdo chce poznat vlastní psychické stavy a procesy, tomu smyslové vnímání nepomůže; musí je poznávat ve zcela odlišně konstruovaných aktech vnitřní zkušenosti. A stejně je tomu i v jiných případech. Při každém z nich dochází k přesnému „přirazení“ specifických rysů poznávání k základní struktuře předmětu poznání. Z tohoto „přirazení“ vyplývá, že mnohem snadněji lze analyzovat určitý způsob poznávání tehdy, ujasníme-li si nejprve, jakou základní strukturu má jeho předmět. Proto také i při našem zkoumání bude vhodné upozornit nejprve na základní výklad obecné struktury literárního díla, který jsem podal v knize „*Das literarische Kunstwerk*“¹. Tvrzení, která jsem tam vyložil, nebudou však premissou našeho epistemologického zkoumání, neboť by to v jisté fázi vedlo k nebezpečí omylu *petitionis principii*. Získáme tím pouze heuristický prostředek, který nám pomůže obrátit pozornost právě na ty a ne jiné kognitivní procesy a na jejich komplikovanou strukturu. Literární díla jsou však po stránce typové velmi různorodá a lze předpokládat, že jejich typové rozdíly se budou odrážet i na způsobu jejich poznávání. Jiným způsobem poznáváme pravděpodobně např. nevelké dílo lyrické, jinak drama nebo komedii a ještě jinak epický román. S touto možností bude přinejmenším třeba počítat v dalších částech našich úvah.

¹ Vzhledem k dosti obecné neznalosti obsahu této knihy u nás a vzhledem k nedorozuměním, která se objevila, když byla ve zkrácené podobě otištěna část výše uvedených úvah v *Knize referátů z vědecké konference na počest Ignáce Krasického (Księga Referatów Zjazdu Naukowego im. Ignacego Krasickiego)*, musím upozornit, že i když v průběhu nynější argumentace uvádím některé soudy, které byly obsaženy v citované knize, mé dnešní úvahy překračují rámec její problematiky a mají zcela odlišné cíle. *Das literarische Kunstwerk* se zabývá hotovým literárním dílem, jeho strukturou a způsobem existence. Kniha, kterou zde předkládám čtenáři, má za úkol objasnit poznání literárního díla jakožto jednu z podob, jakými obcuje psychofyzický subjekt s dílem tohoto druhu.

Neznalost knihy *Das literarische Kunstwerk* a její ztotožňování s knihou *O poznávání literárního díla* se projeví – kromě výše uvedené zmínky – i v řadě článků, které za toto téma byly uveřejněny před druhou světovou válkou, i v řadě příležitostných výpovědí po válce. Svědčí to pouze o způsobu, jakým se u nás čtou knihy, a o erudici těch, kteří o nich píší.

§ 4/ Základní objasnění struktury literárního díla

Abychom mohli pokračovat v našem rozvažování, musíme se vrátit k základním definicím z ontologie literárního díla:

I. Literární dílo je útvarem vícevrstevným, ve kterém je nutno rozlišit:

- a) vrstvu zvukových výrazů slovních a jazykově zvukových útvarů a rysů vyššího řádu;
- b) vrstvu významovou, vytvořenou ze smyslů vět vstupujících do struktury díla;
- c) vrstvu schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle;
- d) vrstvu představovaných předmětů, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, které jsou označeny významem vět vstupujících do struktury díla¹.

II. Ze samé stavby jednotlivých vrstev literárního díla vyplývá, že mezi nimi existuje organická spojitost, tzn. že existuje strukturální jednota díla².

III. Pokud je literární dílo hodnotným dílem uměleckým, k a ž d á z jeho vrstev obsahuje (potenciálně) specifické kvality estetických hodnot, které – tím, že spoluvystupují v díle v takovém nebo jiném výběru – vytvářejí osobitou polyfonní harmonii estetických kvalit. Typ této harmonie určuje konečnou hodnotu daného díla jakožto díla uměleckého³. Avšak bez ohledu na to, jaká je v daném díle harmonie, o tom, zda určité „písemnostní“ dílo je dílem literárním v tomto smyslu, rozhoduje právě to, zda jeho stavba je –

¹ Viz R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, § 8.

² Při rozboru každé z vrstev jsem se snažil ukázat řadu takových strukturálních momentů, které vedou k vzájemnému organickému sepětí všech vrstev díla. Kromě toho jsem podrobně vysvětlil, jaké funkce mají jednotlivé vrstvy v díle jakožto celku, a z tohoto aspektu jsem ještě jednou objasnil organičnost jeho stavby. Domnívám se proto, že je neoprávněná výtku, kterou mi činí M. Kridl ve své knize *Úvod do studia literárního díla (Wstęp do badań nad dziełem literackim)*, Wilno 1936), že totiž rozbíjí jednotu díla (srov. l. c., s. 40). Kridl zřejmě přehlédl tyto mé vývoody.

³ Jak se později ukáže, je nutno odlišit zde ještě uměleckou hodnotu literárního díla od estetické hodnoty jeho konkretizací.

můžeme-li to tak říci – „vypočítána“ na to a přizpůsobena k tomu, aby vedla ke zkonstituování takové harmonie estetických kvalit. Jaké jednotlivé rysy musí stavba literárního díla mít, aby se tato harmonie vytvořila, to je další otázka, na kterou jsem se snažil odpovědět na jiném místě. Jde tu však ještě o jeden problém:

IV. V protikladu k převážné části vět v díle naukovém vypovídací věty v literárním díle nejsou soudy, ale tvoří zvláštní modifikaci vět jisticích. I u vět jiného typu, např. u vět tázacích, dochází v literárním díle k osobitě modifikaci. V souvislosti s typem daného díla mohou být modifikace jisticích vět ještě různým způsobem dále obměňovány. Základním rysem této modifikace je, že tyto věty jsou jen zdánlivě jisticí a že se nevztahují bezprostředně k předmětům reálného světa nezávislým na větách vystupujících v díle⁴.

Je nutno zde zdůraznit, že právě tento odlišný charakter vět vystupujících v literárním díle je jedním ze základních momentů, které rozhodují, zda jde o dílo literární (dílo tzv. „krásné literatury“), a ne např. o dílo naukové nebo o prostou informaci o předmětech nebo událostech z reálného světa. To samozřejmě neznamená, že by i díla nauková nemohla mít takové nebo jiné umělecké hodnoty. Přes tyto hodnoty však nejsou díly literárními ve smyslu zde uvedeném⁵, a to právě proto, že jsou především prostředkem

⁴ Zvláštním problémem je, zda vypovídající věty citované v textu literárního díla, tj. vypověděné osobami představenými v díle, podléhají stejné modifikaci. Zvláštní problém tvoří dále i to, zda se tyto – abych tak řekl – *quasisoudy* nemohou nějak nepřímou vztahovat i k určitým předmětům reálného světa. Týká se to zvláště určitého druhu *quasisoudů* v literárních dílech s historickou tematikou, např. v historickém románě. Touto otázkou jsem se zabýval v knize *Das literarische Kunstwerk*, § 37.

Problém, jaký je význam a funkce *quasisoudů* v literárním uměleckém díle, nesmíme však ztotožňovat s otázkou, jakým způsobem mnoho čtenářů čte a chápe dané věty. Není pochybnosti, že mnoho čtenářů, zvláště málo kulturních a naivních, čte např. romány tak, jako kdyby to byly informace o reálných faktech ze skutečného světa, a potom místo *quasisoudů* čte soudy. Ale to svědčí pouze o tom, jak bývá děl literárního umění zneužíváno a jak bývají tato díla při běžné četbě falšována, nemění to však nic na specifické stavbě a funkci vypovídajících vět v díle literárního umění.

⁵ Srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 60. Konstatoval to rovněž M. Kridl ve své knize *Úvod do studia literárního díla* (l. c., s. 43–46).

k fixování objevů ze sféry poznání, týkajících se té či oné oblasti reality.

V. Vedle vícevrstvé struktury se literární dílo vyznačuje i tím, že má osobitě uspořádanou posloupnost svých jednotlivých fází – částí, a to zvláště vět. Tím je dáno, že literární dílo má své „rozpětí“ od začátku do konce a že zároveň má i různé vlastnosti kompoziční a dynamické.

VI. Literární dílo (např. Dantovu *Božskou komedii*) je nutno odlišit od jeho jednotlivých konkretizací, které vznikají, když je dílo různými vnímateli čteno (eventuálně, když je uvedeno na scéně).

VII. V protikladu ke konkretizacím je samo literární dílo výtvorem schematickým. To znamená, že některé jeho vrstvy, zvláště vrstva podávaných předmětů a vrstva schematických aspektů, obsahují „místa nedourčenosti“⁶.

VIII. Při konkretizacích literárního díla dochází k „vyplnění“ míst nedourčenosti, ne však všech a ne vždy stejným způsobem. Konkretizace literárního díla je tedy také výtvorem schematickým, ale v menší míře než dílo samo.

Dochází však při tom k jakémusi podivnému nedorozumění. Na jedné straně totiž Kridl rozlišuje „literární dílo“ a „dílo naukové“ v plné shodě s mou argumentací a s jasným odkazem na ni, na druhé straně však uvádí řadu úvah takového druhu, jako kdyby byl v této otázce opačného názoru než já. Vyplývá to možná z toho, že si Kridl nevsíml, že ve své knize operují dvěma výrazně rozlišenými pojmy: a) *das literarische Kunstwerk*, jehož rozsah odpovídá plně rozsahu pojmu „literární dílo“ (dzielo literackie), jak je chápe Kridl; b) *das literarische Werk*; tohoto pojmu, který je předcházejícímu pojmu nadřazen, už Kridl neuzívá. Do tohoto nadřazeného pojmu lze zahrnout i „dílo naukové“. Snad je však rozdíl mezi našimi názory i v tom, že Kridl by nebyl ochoten takového nadřazeného pojmu užít. Takové stanovisko bych však nepokládal za oprávněné. Z toho, že mezi dvěma předměty existují podstatné rozdíly, nevyplývá, že by – jak píše Kridl (l. c., s. 46) v souvislosti s dílem literárním a dílem naukovým – bylo „zřejmě, že mezi nimi (*scil.* dílem naukovým) a dílem literárním nebyla žádná ontologická spojitost“. A nevyplývá to ani tehdy, jestliže – jak píše Kridl – „všechny strukturální vlastnosti naukového díla slouží jeho specifickým cílům, tj. cílům odlišným od těch, kterým slouží dílo literární“. Mohou totiž skutečně sloužit různým cílům, a přesto se v nich může projevat řada takových příbuzných rysů, že to dovoluje zahrnout je pod jeden obecnější pojem.

⁶ Srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 38. Jak jsem se přesvědčil, bývá tento termín špatně chápán, totiž jako místo, které nelze přesně určit. Ve skutečnosti však tady jde o místa, která sice nebyla určena, ale která by přesto bylo možno určit přesněji, neboli „dourčit“.

IX. Literární dílo je předmětem čistě intencionálním, jehož zdroj existence je v tvůrčích aktech autorových, ale zároveň má i určitou fyzicky existující podstatu. Vzhledem ke své vrstvě významové je intersubjektivním předmětem intencionálním. Z toho vyplývá, že není ničím psychickým⁷, a především pak, že se liší od všech psychických prožitků, ať už autorových, nebo čtenářových; je totiž ve vztahu k nim transcendentní, tzn. tvoří ve vztahu k těmto prožitkům odlišný celek.

§ 5/ Literární dílo ustálené v písemné podobě

Tvrzení uvedená v § 4 se týkají literárního díla jakožto výtvaru, ve kterém je vrstva jazykově zvuková skutečně realizována. Obvykle však nám jsou literární díla dostupná v podobě tištěné nebo psané. To s sebou přináší další komplikaci ve stavbě literárního díla, neboť písařské znaky zde mají funkci představit znění slov. Hned na počátku je třeba zdůraznit, že tyto znaky nejsou identické s určitým množstvím inkoustu nebo tiskařské černi na papíře. Ta pouze usnadňuje vnímání typového útvaru psaného slova. Písmo nebo tisk jsou všeobecným prostředkem „fixace“ literárního díla a jsou jedním ze základů jeho existence.

Styk čtenáře s literárním dílem prostřednictvím písma vyvolává svou podstatou určité komplikace ve způsobu poznávání díla. K tomuto faktu je nutno přihlídnout v dalších úvahách.

§ 6/ Vymezení tématu a úvodní teze

Abych zjednodušil situaci, vymezuji téma dalšího zkoumání v tom smyslu, že se hodlám zaměřit pouze na poznávání h o t o v é h o literárního díla, ustáleného písmem v ja-

⁷ Výraz psychický bývá chápán různě a často nepřesně. Užívám ho zde na označení vědomého prožitku, jeho části nebo vlastnosti, event. i na označení vědomého subjektu a jeho rysů.

zyce čtenáři známém a současném, a zároveň za předpokladu, že k jeho poznávání došlo při čtení v d u c h u a o s a m o t ě, tj. aniž by se čtenář slovem nebo písmem dorozumíval s jinými čtenáři.

Výhradu, že jazyk díla má být známý a s o u č a s n ý čte-
náři, uvádím proto, že čtenářovy kognitivní prožitky jsou v tomto případě méně komplikované a výsledky jistější. Zvláštní potíže působí četba díla, které je sice napsáno v jazyce čtenáři známém, ale užívaném běžně v dávno minulém časovém období (např. u nás díla psaná staropolským, ba dokonce i díla literatury romantické). Samo znění výrazů stejně jako různé druhotné významové prvky nebo emocionální charakter, spojené s jejich etymologickým významem, se stávají čtenáři cizí. To má za následek, že pravděpodobně přinejmenším některé prvky nebo aspekty díla nebudou čtenářem věrně postiženy; a kromě toho úsilí proniknout – abych tak řekl – k originální podobě díla nutí čtenáře, aby vykonával určité vedlejší činnosti, a tím se ještě dále komplikují prožitky, ke kterým dochází během četby. Analyzujeme-li tyto prožitky, a zvláště pak hodnotíme-li správnost četby a věrnost estetického vněmu, vznikají nadto ještě další zvláštní potíže¹, které lze vysvětlit a vyřešit, teprve až budou už náležitě zanalyzovány případy jednodušší. Proto také započnu své úvahy od těchto případů jednodušších.

Vymezení, že v daném případě beru v úvahu pouze poznávání, které probíhá u čtenáře při četbě o s a m o t ě, znamená, že mají být vyloučeny všechny změny, které vznikají v poznávání literárního díla tím, že se čtenář slovem nebo písmem dorozumívá s jinými čtenáři. Vedlo by to totiž k novým potížím a komplikacím v činnostech čtenáře, usilujícího, aby dosáhl věrného vněmu díla, i v hodnocení podmínek, za jakých lze této věrnosti dosáhnout. Vlivy toho, jak dané dílo chápou jiní čtenáři, mohou pomoci, ale mohou také různým způsobem znesnadnit poznání díla a vždy uvádějí do průběhu poznávání díla různé kolize, které vyžadují zvláštní studium. Ve chvíli, kdy začínáme zkoumat způsob

¹ Touto otázkou se blíže zabýval J. Kleiner v referátě prosloušeném na vědecké konferenci na počest I. Krasického.

jakým poznáváme literární dílo, je tedy i proto výhodné omezit rozsah tématu.

Především bych chtěl vyložit a odůvodnit dvě tvrzení:
I/ Literární dílo poznáváme v prožitcích velmi komplikovaných.

II/ Poznávání literárního díla se realizuje v řadě fází následujících za sebou a navzájem synteticky spojených.

První tvrzení bezprostředně souvisí s tvrzením, že literární dílo je výtvozem vícevrstevným, tvrzení druhé pak s faktem, že literární dílo má rozsah od počátku do konce, což je dáno organickou posloupností vět v díle obsažených. Z obou těchto tvrzení lze vyvodit určité důsledky týkající se adekvátnosti (věrnosti) poznávání a estetického vněmu (konkretizace) literárního díla. Začnu od objasnění prvního z uvedených tvrzení².

² Dříve však musím upozornit ještě na jednu věc: jak známo, existují dost bohatá psychologická bádání experimentálně-genetického zaměření, která se zabývají procesem čtení textů ustálených v písemné podobě. Jejich cílem bylo nejčastěji řešit psychologické problémy obecnější povahy, jako např. různé formy pozornosti, postřehu a paměti. Prožitkům, které v nás vyvolává ne tak literární dílo, jako kniha, je věnována práce N. Rubakina *Introduction à la psychologie bibliologique*, Paris 1921. Některými svými tezemi znamená opožděnou formu psychologismu; mezi jiným dokazuje, že neexistuje žádné literární dílo, ale pouze čtenářovy individuální projekce. Vedle zásadní názorové rozdílnosti, odlišných badatelských metod a cílů zkoumání jsou však u něho i jisté styčné body s mými argumentacemi, a to vyplývá z toho, že v některých případech bere N. Rubakin za předmět zkoumání stejné prožitky, kterými se zabývám i já. Na druhé straně však i v jednotlivých názorech jsou mezi námi velmi značné a podstatné rozdíly. Protože však cílem mé práce není ani polemika, ani konfrontace s jinými názory, omezím se zde na tuto zmínku.

Kapitola I

Prožitky vstupující do struktury poznávání literárního díla

§ 7/ Vnímání písařských znaků a výrazů

Když začínáme číst nějaké literární dílo, máme před sebou obvykle v reálném světě k dispozici listy papíru, pokryté jistými kresbami. První činností, kterou musíme vykonat, je smyslové vnímání, zpravidla zrakové, t v a r u těchto „kreseb“ na papíře. Ale tento vněm, třebaže nezbytný, je pouze p o d k l a d e m dalších kognitivních procesů, specifických pro poznávání literárního díla. Zároveň to však není pouhé vidění určitých i n d i v i d u á l n í c h kreseb. Čistě smyslové vnímání se mezi jiným vyznačuje tím, že to, co jím je dáno, je v k a Ź d ě m směru individuální. Nejednou se sice říká, že vnímáme „stůl“, „horu“ apod. Ale třebaže tato označení jsou označeními obecnými a ne singulárními, to, co smyslově vnímáme, není obecné, ale přísně singulární. Předmětem našeho vnímání je určitá přesně určená hora a ne „hora vůbec“, a dokonce ani ne „nějaká hora“. Pouze náš způsob vyjadřování je v těchto případech nepřesný. Naproti tomu t y p i c k é útvary slovních záznamů nejsou v tomto významu individuální, ale zároveň nejsou ani „obecné“ v tom smyslu, jako je např. obecná idea „trojúhelníku vůbec“¹. Když při četbě vnímáme ony kresby, jsme okamžitě zaměřeni na obecné t y p y t v a r ů těchto kreseb (písmen). A ještě k tomu, jak známo, neprohlížíme každé písmeno zvlášť, ale vnímáme naráz celé řady písmen a spojujeme je, jakoby mechanicky, v celky vyššího řádu: v ú t v a r o v é k v a l i t y celých slovních záznamů, „výrazů“. Naši pozornosti při tom do jisté míry unikají nejen

¹ V souvislosti s problémem podstaty „typu“ se objevují dosti závažné potíže, kterými se zde však nelze zabývat.

individuální zvláštnosti písmen, ale mnohdy i jednotlivá písmena. Z toho vyplývá, že už první, úvodní krok k četbě literárního díla není čistě smyslovým vněmem, ale přesahuje jej, a to především tím, že na jeho podkladě postřehujeme typické útvary slovních záznamů². Ale tato první fáze čtení přesahuje ještě i v jiných směrech čistě smyslový vněm, a to: a) tím, že zachycuje typickou zvukovou útvary kvalitu daného slova, která se organicky prolíná s vněmem útvary kvality slovního záznamu; b) tím, že vede k chápání typického útvaru záznamu jakožto „výrazu“. V souvislosti s tím si všimněme:

Ad a) Ani když čteme „potichu“ (tj. slova ani šepem nevyslovujeme), nikdy se nestane, že by se náš vněm omezoval na pouhé vidění určitého záznamu, jak se to např. stává, když vidíme znaky čínského jazyka, který vůbec neznáme, anebo když si skutečně prohlížíme pouze nějakou kresbu (např. arabesky), o které nás ani nenapadne soudit, že by mohla být „záznamem“. U normálních lidí znajících daný jazyk při četbě vždy zároveň vystupuje jakoby „slyšení“ zvukové podoby právě čteného slova. Jako by nám „znělo v uších“, třebaže tomu obvykle nevěnujeme pozornost. Toto slyšení se samozřejmě realizuje v představách sluchových nebo na jejich podkladě, zároveň však přitom mají jistou úlohu i jevy povahy motorické. Tam, kde má pro nás hodnota zvukové podoby slov větší význam, přecházíme často bezděčně k hlasitému vyslovování slov. Typický slovní zvukový útvar postihujeme takto na podkladě fakticky vytvořeného akustického materiálu, ale i dojmy motorické, které přitom spoluvystupují, mají často značný význam pro

² Ti z mých čtenářů, kteří se zabývají především otázkami literárními a nejsou informováni o současných sporech filosofických, budou zajisté udiveni, proč věnuji zvláštní pozornost této na první pohled tak „prosté“ otázce. Dovolím si proto vysvětlit, že v současné době je v jistých filosofických kruzích dosti módní teorie, podle níž jsou slova pouze jisté „skvrny inkoustu“ na papíře. Filosofové tohoto zaměření se chtějí v teorii obejít bez jakýchkoliv „obecných předmětů“, neboť je považují za „metafyzické hypostazy“, které žádný učenec dbající o svou čest nemá předem přijímat. Na jiném místě jsem se snažil dokázat, že tuto „fyzikalistickou“ koncepci jazyka nelze uhájit. Uvědomíme-li si, že ani poznávání slovních záznamů není čistě smyslovým vněmem, máme tím ještě jeden argument proti citované teorii. Srv. mou rozpravu „L'essai logistique d'une refonte de la philosophie“, Revue philosophique, 1935, seš. 7–8.

zachycení typického zvukového útvaru slova. Sluchové zachycení tohoto útvaru se tak silně prolíná s vněmem zrakového útvaru záznamu, že intencionální koreláty těchto prožitků se navzájem neobyčejně těsně spojují. Tvarové hodnoty „zraková“ a „sluchová“ se stávají jakoby dvojí tváří jednoho a téhož „těla“ slovního útvaru.

Ad b) Ale toto „tělo“ je zároveň chápáno jako „výraz“, tj. jako něco, co zpřístupňuje, „vyjadřuje“ – jak se někdy ne zcela přesně říká – význam daného slova a zároveň jej „nosi“ na sobě. Známe-li dobře určitý jazyk, a zvláště jde-li o výrazy jazyka mateřského, postihujeme v mnoha případech znění slova ne jako typický útvar čistě akustický, ale jako útvar, který na podkladě čistě zvukovém má na sobě i různé charakteristiky emocionální³. Jak jsem se snažil ukázat na jiném místě, tyto charakteristiky mohou být spojeny buď s významem daného slova (jde např. o všechna slova „patetická“, „neslušná“ aj.), nebo s funkcí slovního vyjádření nebo psychických stavů mluvčího (např. hněvu, strachu, touhy) v průběhu živé promluvy. Tento případ se týká především slov, která jsou v textu uvedena jako slova promlouvající osoby, o níž je v díle řeč. Emocionální charakteristiky zvukové podoby slova nám často pomáhají postihnout typický útvar tohoto znění.

S tímto procesem rozpoznávání výrazu probíhá v nerozlučném sepětí proces rozumění významu slova, a tím se ve složitém aktu vytváří pro čtenáře plně slovo. Pouze ve výjimečných případech, kdy je nám výraz cizí, nepřecházíme automaticky od postižení výrazu k rozumění jeho významu, ale i tehdy se projevuje přirozená tendence, aby k tomu došlo. Protože však nám chybí automatická znalost významu slova, dochází k charakteristickému zabrzdění, nastává chvíle určité bezradnosti – a teprve potom vykonáváme akty, kterými si „domýšlíme“ význam: hledáme jej a snažíme se jej nalézt. Obvykle pak, ale pouze v tomto případě, dochází k výraznějšímu, centrálnějšímu vněmu vý-

³ Upozornil na to J. Stenzel. Podrobněji se touto otázkou zabývá v knize *Das literarische Kunstwerk*, § 9. Musím zde pouze uvést, že „výrazem“ nazývám typické znění (nebo grafickou podobu), jehož funkcí je to, že má, resp. že „vyjadřuje“ význam. Naproti tomu „slovem“ označuji celek složený z výrazu a významu.

razu v jeho podvojně zrakově sluchové podobě. Ale když slova dobře známe, vněm samého výrazu je „letmý“, tzn. nejenže probíhá rychle a bez zabrzdování, ale nadto ještě je pouhým přechodem k rozumění danému slovu. Obvykle bývá také málo uvědoměly a povrchní: výrazy jako by vystupovaly na okrajích našeho vědomí a pouze periferně nám „zvučí v uších“. Ale právě ta forma „letmého“ postižení výrazu je při poznávání literárního díla jakožto celku jedinečně vhodná. Z toho mezi jiným vyplývá postulát tzv. diskrétní deklamace, nevnučující posluchači na prvním plánu znění slov.

Dále je nutno mít na zřeteli, že v literárním díle nevystupují izolovaná slova, ale celé řady slov, následujících po sobě v přesně stanoveném pořádku. V mnoha případech – a zvláště v každé „řeči vázané“ – jsou uspořádána nejen s ohledem na významové souvislosti, které existují mezi slovy a vedou k vytvoření jednolitého smyslu věty nebo její části, ale i ve vztahu ke znění daných výrazů. Cílem tohoto uspořádání je vytvořit ve zvukové vrstvě literárního díla takové zvukové jevy vyššího řádu, jako je např. rytmus, charakteristická „melodie“, „zpěvnost“ nebo naopak „tvrdost“, „drsnost“ jazyka atd.⁴ A tak, čteme-li dané dílo a postihujeme-li znění slov následujících po sobě, vyplývá z toho, že vnímáme zároveň i ony různorodé zvukové jevy vyššího řádu, a třebaže tomu často nevěnujeme zvláštní pozornost, jejich věrný vněm má v mnoha případech významnou úlohu při postižení díla jakožto celku. Kromě toho je toto vnímání nezbytné všude tam, kde zvukové útvary a jevy vyššího řádu nejenže samy tvoří jednu z esteticky důležitých složek díla, ale nadto ještě pomáhají odkrýt další aspekty a prvky díla, např. náladu, která jako by se vznášela nad určitými situacemi podávanými v díle apod.

Postižení zvukových jevů vyššího řádu souvisí však už s poznáváním literárního díla v jeho jednotlivých fázích. K této otázce bude proto nutno vrátit se ještě v dalších úvahách.

⁴ Srv. I. c., § 11.

§ 8/ Rozumění významu slov a smyslu vět

Co to však znamená, že „rozumíme“ slovům a větám? V jakých specifických prožitcích a aktech probíhá ono „rozumění“ a kdy dochází k porozumění textu díla? Jakou můžeme mít záruku, že jsme větám vystupujícím v díle v různorodých vztazích a závislostech porozuměli správně a že jsme dílo nepřetčetli falešně?

Už sám popis prožitků, ve kterých dochází k rozumění slovům a větám, je jedním z nezvykle obtížných úkolů, neboť prožitky spojené s porozuměním slovním výrazům v nás normálně probíhají tak, že jim nevěnujeme pozornost. Ne všichni si také uvědomují potíže, na jaké při rozboru těchto prožitků narážíme. Zde se budeme muset spokojit pouze se všeobecnými úvahami na toto téma. Ale i zběžný výklad vědomých aktů, ve kterých dochází k porozumění významovým útvarům (slovům, větám a větným spojením), vyžaduje přinejmenším povšechné objasnění, co to je vlastně význam slova, resp. smysl věty. Bohužel, i kolem této otázky, která souvisí s nezákladnějšími filosofickými problémy, se kupí potíže. V posledních desetiletích se badatelé tímto problémem horlivě zabývali a dospěli k různým názorům. Není možno informovat zde o všech těchto teoriích ani k nim nelze zaujmout kritické stanovisko. Proto se také omezím na to, že uvedu pouze některé soudy, které jsem šíře vyložil na jiném místě.

Význam slova lze studovat buď v té podobě, jakou na sebe bere, když dané slovo tvoří součást věty nebo vyššího významového celku, nebo také je možno studovat jej v té podobě, jakou má, když je slovo izolované a když tvoří celek samo pro sebe. Třebaže k tomuto druhému případu dochází v praxi velmi zřídka, z důvodů metodologických je vhodné zabývat se nejprve významem izolovaného slova.

Pro další argumentaci je důležité to, že význam slova není ani něčím psychickým (a že tedy není částí nebo vlastností nějakého vědomého prožitku) a že není ani žádným nadčasovým ideálním předmětem. První z těchto názorů, které zde vyvracím, reprezentovali tzv. psychologisté a jeho

nesprávnost dokázali – jak známo – Frege a Husserl¹. Přesto však, třebaže od té doby uplynulo už více než půl století, je tento názor u nás ještě dosti rozšířen, a to mezi filozofy i mezi badateli zabývajícími se literaturou. Druhý názor formuloval v novější době snad nejjasněji Husserl, který přijal a dále rozvinul určité staré tradice, a zvláště pak některá tvrzení Bolzanova². Ale ani jeho názor nelze přijmout, jak jsem se snažil dokázat na jiném místě; ostatně sám Husserl jej později nahradil názorem jiným³. Možný je totiž ještě názor třetí. Podle tohoto názoru význam slova (a v důsledku toho i smysl věty) je na jedné straně něčím objektivním, jedním a tím samým pro všechny uživatele téhož slova, a je tedy i něčím t r a n s c e n d e n t n í m⁴ ve vztahu ke všem prožitkům, na druhé straně je však v ý t v o r e m vhodně konstruovaných subjektivních prožitků, resp. operací⁵. Význam slova je totiž v ý s l e d n o u i n t e n c í, přisuzovanou výrazu v korelativních myšlenkových aktech, které vykonáváme obvykle na základě bezprostředního poznání určitého předmětu, předmětného stavu nebo na základě pojmového spojení určitých, nám daných faktů. Tato intence – mínění – je „spojena“ se zněním slova (výrazem), které tím, že jednou má určitý význam, do jisté míry jej stále „nosí“ nebo „vodí“ s sebou. Zkoumáme-li určité slovo živého jazyka, n a c h á z í m e v samém slově jeho význam. Používáme-li pak slova, „aktualizujeme“ jeho vý-

¹ Srv. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Halle 1900, sv. I.

² Srv. B. Bolzano, *Wissenschaftslehre*, Sulzbach 1837, především I. sv.

³ Srv. E. Husserl, *Formale und transzendente Logik*, Halle, 1929.

⁴ „Transcendentní“ zde znamená pouze „nejsoucí součástí“, „tvořící jiný celek, který existuje sám o sobě“.

⁵ Názor, že význam slova je výtvořem vzniklým na základě určitých činností vědomého subjektu, u nás uvedl K. Twardowski v rozpravě *Činnosti a výtvoř (Czynności i wytwory)*, 1911; snažil se přitom zřejmě překonat psychologismus, a to jinou cestou, než to učinil Husserl v knize *Logische Untersuchungen*. Přesto však v podstatných bodech zůstal Twardowski blízký psychologismu, neboť význam jakožto výtvoř je podle něho také něčím psychickým: je souhrnem prožitkových prvků, které se opakují v mnoha psychických aktech. V r. 1929 chápe Husserl v citované již knize *Formale und transzendente Logik* významy slov jako výtvoř prožitků transcendentálního vědomí, neodlišuje však s dostatečnou jasností tyto výtvoř od předmětů ideálních a v některých jednotlivostech přitom významy slov subjektivizuje. Stanovisko, které zde uvádím, jsem zaujal už v knize *Das literarische Kunstwerk*.

znam, čili konáme myšlenkový akt s intencí identickou té, která tvoří význam daného slova, a užíváme jeho znění k vyjádření intence aktu, který konáme.

Vyvstává tu otázka, zda a v jakých podmínkách se nám podaří n a l é z t přesně ten význam, který dané slovo má. Ze zkušenosti je totiž známo, že někdy podléháme omylům a rozumíme jednotlivým slovům n e s p r á v n ě, neboli bereme je v jiném významu, než jaký (v daném kontextu) mají. Toto nebezpečí zde vskutku je, není však třeba je přeceňovat ani zveličovat. Někteří badatelé k tomu mají sklon a vyslovují se pak o podstatě významu slova tak, jako kdyby správné pochopení slova bylo čistou náhodou; z toho by vyplývalo, že by bylo zcela nemožné porozumět – způsobem poznatkově odůvodněným a záměrným – slovům vypovězeným nějakou druhou osobou nebo vystupujícím v nějakém literárním textu. Podle tohoto názoru se význam slova z t o t o ž ň u j e s o b s a h e m některých psychických aktů (tzv. aktů signitivních). To je hlavní tezí psychologismu. Mimo nás může ve skutečném světě existovat pouze „znak“, jehož představa „se spojuje“ – na základě dohody nebo náhodné asociace – s určitým psychickým obsahem. Podle tohoto názoru by tento psychický obsah byl potom významem výrazu. Z toho vyplývá, že když dva lidé užívají určitého slova, každý z nich má svůj – jakoby soukromý – význam daného slova a pouze s t e j n o s t obsahů, které prožívají, vede k tomu, že je slova užito ve stejném významu. Přesně vzato, sám výraz nemá – při tomto stanovisku – žádný význam. Proto také, abychom porozuměli, v jakém významu užívá druhý člověk určitého slova, musíme prostě u h o d n o u t, jaký je obsah určitého psychického aktu, který je pomocí daného slova vykonáván. Jestliže si přitom uvědomíme, že podle názoru velké většiny psychologů jsou psychické prožitky poznatkově dostupné pouze tomu psychickému subjektu, který je zakouší, potom porozumění slovu přesně v tom významu, jaký prožívá člověk, s nímž rozmlouváme, by bylo téměř zázrakem a vždy pak jen náhodným spojením přesně téhož obsahu s určitým symbolem, nebylo by však založeno ani na určitém pochopení významu, ani na žádném konstantním psychologickém zákonu. Správně rozumět literárnímu textu, mnohdy nezná-

mého původu, by za těchto podmínek nebylo vůbec možno. Každému textu bychom potom museli rozumět pouze svým vlastním způsobem a dílu by bylo rozuměno tolika způsoby, kolik by bylo čtenářů.

Pomineme-li omyly psychologické koncepce významu slova, kterými není už třeba důkladněji se zde zabývat⁶, zdroj těchto domnělých nebezpečí tkví mezi jiným v mylném názoru na tvoření významu slov a v přehlédnutí skutečnosti, že jazyk je výtvořem s p o l e č e n s k ý m. Není pravda, že by si každý z nás sám pro sebe v izolaci od jiných psychických subjektů tvořil významy slov jako určité zcela soukromé výtvořy. Naopak, obvykle tam, kde v živém jazyku dochází k vytvoření nového slova, resp. k přísouzení nového významu určitému výrazu, dochází k tomu ve spolupráci nejméně dvou subjektů vědomí, které se ocitají tvář v tvář jednomu a témuž předmětu nebo jedné a téže životní situaci. Jestliže někdo z nás např. při vědecké práci vytvoří o samotě význam nového slova, toto slovo se stane srozumitelné pouze tehdy, bude-li uvedeno do významů intersubjektivně už srozumitelných, anebo když jiný psychický subjekt prostřednictvím kognitivního odkazu na určité předměty znovuvytvoří a bude opakovat za stejné předmětné situace přesně ten význam slova, o který v daném případě šlo. Bez ohledu na to, jak velké přitom mohou být praktické potíže, tvoření nového významu určitého slova – pokud má vejít do struktury jazyka společného určité jazykové pospolitosti – je v konečné fázi realizováno vždy za spolupráce mnoha psychických subjektů, které se kognitivně dostávají do styku s týmiž předměty. Slovo vzniklé touto cestou je tedy vždy předem výtvořem intersubjektivním, a ne něčím, co by mělo nějaký „soukromý“ význam, který by bylo třeba uhadovat teprve na základě pozorování, jak se různí lidé chovají. A přitom jednotlivá slova nejsou útvary zcela

⁶ Jak jsem již upozornil, tuto koncepci vyvrátil Frege a Husserl. Zde stačí připomenout, že každý psychický obsah je neustále proměnlivý a stále nový, zatímco ve významu slova se taková proměnlivost neprojevuje. V okamžiku, kdy je v určitém kontextu význam slova ustálen, dále se nemění, leda snad tím, že by byl zvláštním způsobem změněn text.

izolované, ale tvoří členy určitého jazykového systému⁷, který má po stránce fonetické i významové své charakteristické rysy a zákonitosti. Existence tohoto systému a jeho zákonitosti je – vedle odkazu na předměty – druhým zásadním prostředkem ke správnému pochopení jednotlivých výrazů. Znalost určitého jazyka, to není znalost pouze významů určitého množství slov, ale kromě toho to je – přinejmenším praktická – znalost oněch zákonitostí. Tyto zákonitosti umožňují ve sporných případech určit význam jednotlivých slov, která jsou nám v prvním okamžiku nejasná. Je to pomoc velmi významná, ale ne vždy spolehlivá. Může se totiž stát, že určité slovo je nám cizí do té míry, že jeho význam určíme pouze tím, když se nepřímou odvoláme na předmět, který mu odpovídá (kde je to možné, tedy tím, že na něj ukážeme). Fakt, že určité slovo vystupuje ve společenství jiných slov, se kterými je spojeno různými funkcemi syntaktickými a obsahovými, tedy někdy nestačí; bez konfrontace s příslušným předmětem pro nás slovo nadále zůstává nesrozumitelné. Na druhé straně však mnohokrát můžeme – jak se říká – „na základě kontextu“ nejen určit význam slova nám neznámého, ale nadto i v těch případech, kdy už – abych tak řekl – známe slovníkový význam daného slova, můžeme je postihnout přesně v tom plném a vhodně modifikovaném významu, jaký má vzhledem k tomu, že vystupuje na určitém přesně určeném místě textu a že plní určitou, přesně určenou funkci ve významovém celku vyššího řádu, jehož je součástí. Všechny tyto – zde pouze v náznaku uvedené – prostředky působí, že známe-li určitý jazyk, stanovit přesně ten význam, který slovo v kontextu má, není ani nemožné, ani tak nesnadné, jak obvykle dokazují někteří vědci, vycházející z více nebo méně uvědomělých koncepcí psychologických.

To, že jazyk tvoří určitý uspořádaný systém významů,

⁷ To, že jazyk je uspořádaným systémem významů s přesně stanovenými zákonitostmi, je hlavní tezí Bühlerovou. U nás se touto otázkou zabýval K. Ajdukiewicz (srv. *Sprache und Sinn*, „Erkenntnis“ 1934, sv. IV., seš. 2), který se snažil vysledovat zákonitosti, přicházející zde v úvahu. Nepřistoupil však k tomuto úkolu tak, že by se zabýval živým obecným jazykem, ale vycházel spíše z umělých jazyků. Ajdukiewiczův názor na význam slova se liší od názoru, který zde předkládám já.

kteře mohou vystupovat v přesně určených vzájemných vztazích a plnit přesně určené funkce v celcích vyššího řádu, tj. především ve větách, projevuje se především v tom, že existuje – jak je známo z gramatiky – mnoho základních typů slov lišících se mezi sebou – kromě určitých aspektů čistě formálních – i odlišnou strukturou významovou. S přihlédnutím k této struktuře rozlišujeme mezi jiným: 1. jména, 2. slova funkční a 3. určitá slovesa. Aniž bychom zabíhali do podrobností⁸, můžeme říci, že nejpodstatnější funkcí významu jmen je intencionální vytvoření předmětu pojmenování, který je jménem označen, a to z hlediska formálního (jako např. věc, proces, událost apod. – neboli např. strom, běhání, úder), i z hlediska jakostního určení (to znamená vzhledem k tomu, jaký je předmět pojmenování), a konečně i ve vztahu k jeho charakteru existenciálnímu (např. vzhledem k jeho realitě, ideálnosti, potenciálnosti apod.). Například: jméno „strom“ označuje určitý předmět z hlediska existenciálního charakteru reálný, pojmenování „podobnost matematických trojúhelníků“ označuje určitý ideální vztah mezi předměty ideálními, jméno „postižitelnost“ označuje určitou možnost atd. Z toho vyplývá, že ke každému jménu patří určitý, čistě intencionální předmět, který je ve své podstatě, ve volbě charakteristických znaků a ve své formální struktuře závislý na významu daného jména. Od tohoto předmětu je třeba přesně odlišit předmět, k jehož označení může být daného jména užito a který je ve své podstatě, vlastnostech a struktuře na významu jména nezávislý, a který je tedy např. reálný nebo ideální. Nejvýrazněji se tento rozdíl projevuje tam, kde jméno označuje určitý předmět intencionální, ke kterému ve skutečném světě neexistuje žádný reálný korelát, pro nějž by tohoto pojmenování mohlo být použito (jako např. kentaur).

V protikladu k jménům – funkční slova jako např. „je“, „nebo“, „a“, „každý“, „do“, „za“, „u“ apod. nevytvářejí svým významem žádný intencionální předmět, ale jejich

⁸ Podrobnější rozbor významu slov tohoto typu jsem podal v citované knize (§ 15). Upozorňuji zde na něj proto, že právě slova tohoto typu jsou těmi jazykovými prvky, které spolu vytvářejí větu.

úkolem je pouze vykonávat různorodé funkce, a to buď ve vztahu k významům ostatních slov, anebo ve vztahu k předmětům pojmenování, s kterými spoluvystupují. Tak např. slůvko „a“ mezi jmény (např. „pes a kočka“) je navzájem spojuje do celku vyššího řádu, ale přitom vytváří i jistou intencionální vzájemnou přináležitost předmětů, které jsou jimi označeny. Toto slůvko však může také, jak je známo, spolu spojovat dvě věty, které tím – přesně vzato – přestávají být větami a stávají se členy souvětí, apod. Proto také vedle funkcí syntaktických, které mají jiná slova (např. jména nebo slovesa) vzhledem ke svým příslušným gramatickým formám nebo vzhledem k zařazení do větného celku, funkce vykonávané funkčními slůvky mají důležitou úlohu při tvoření nejen vět, ale i vztahů mezi větami.

Stejně důležitou úlohu mají v tomto směru i určitá slovesa jakožto jeden z nejdůležitějších jazykových prvků spoluvytvářejících věty. Teprve jejich pomocí – třebaže ne pouze jimi – může být určen předmětný stav jakožto čistě intencionální korelát vypovídacích vět. Různými formami sloves spojenými s různými syntaktickými funkcemi a s funkcemi funkčních slůvek jsou vytvářeny nesmírně různorodé větné stavby a vztahy mezi větami a korelativně i různorodé předmětné stavy a jejich komplexy. Věty se spojují různým způsobem ve významové celky vyššího řádu s rozmanitou strukturou, jako je např. povídka, poema, román, dialog, drama, vědecká rozprava apod.⁹ Na druhé straně však jimi nejsou vytvářeny pouze předmětné stavy (např. to, že borovice je jehličnatý strom nebo že Paris byl milencem Heleniným), ale celé komplexy a systémy předmětných stavů rozmanitých typů, jako je např. předmětná situace, procesy mezi objekty, jejich různorodé konflikty

⁹ Otázky, na které zde upozorňuji, jsem podrobněji rozvedl v díle *Das literarische Kunstwerk*. Jsou to otázky velmi složité a jejich rozbor by vyžadoval mnoho času a mnoho úsilí. Zde se omezují jen na zcela obecnou informaci o nich. Ale i argumentace, které uvádím v V. kapitole citované knihy, jsou pouze povšechným nárysem teorie, která – kdyby byla řádně rozpracována – by byla právě tím, co často nazýváme filosofií řeči. Existuje ostatně mnoho jiných pokusů a teorií, které se zabývají těmito otázkami, a i když je možno mít proti nim různé výhrady, nelze je podceňovat. Z novějších prací je třeba uvést především: J. Stenzel, *Philosophie der Sprache*, 1933; K. Bühler, *Sprachtheorie*, 1934; B. Kainz, *Psychologie der Sprache*, 1941–56, čtyři svazky.

apod., a nakonec pak je takto vytvářen určitý svět s tak nebo jinak určenými prvky, mezi nimiž dochází k nejrůznějším proměnám. To všechno vystupuje jako čistě intencionální korelát určitého komplexu vět.

Vraťme se nyní k otázce, v čem spočívá úkon rozumění textu.

Ve chvíli, kdy vnímáme výraz nebo celé množství výrazů, prvním krokem k porozumění je *o d k r ý t*¹⁰ přesně tu významovou intenci slova, která mu v určitém jazyku náleží. Tato intence může vystupovat ve dvojí podobě: buď v té, jakou má dané slovo jakožto útvar izolovaný (jde o význam slovníkový¹¹), anebo v té, jakou má jakožto součást určitého celku vyššího řádu, např. věty. Jak jsem se snažil ukázat na jiném místě¹², význam slova se mění – v mnoha případech pravidelně – v souvislosti s kontextem, ve kterém vystupuje, a zvláště pak nabývá v souvislosti s tímto kontextem speciálních významově syntaktických funkcí, které jsou dány strukturou příslušného celku vyššího řádu. A proto také, máme-li rozumět textu díla, který je v normálním případě určitým komplexem vět, významové intence jednotlivých slov můžeme odhalovat v jedné nebo v druhé z těchto dvou podob. Jejich určování v podobě charakteristické pro izolovaná slova by nebylo vhodné a věrné nikde tam, kde přicházíme do styku s celými větami. Vhodné je určovat vždy významové intence slov, které jim jsou vlastní jakožto členům určitých vět. A kromě toho nejenže tento postup je zcela vhodný, ale obvykle právě tak a naprosto přirozeně bez jakéhokoliv zvláštního přinucení nebo odporu k němu také dochází, třebaže ne vždy stejně snadno. Pouze vý-

¹⁰ Ono „odkrývání“ významu slova nelze v normálním případě chápat jako úkon, při kterém je význam slova objektem zvláštního zkoumání nebo bádání (to je samozřejmě také možné, ale dochází k tomu pouze tam, kde přicházíme do styku se slovem, které je nám zcela neznámé, anebo když se z teoretického hlediska zabýváme jeho významem, nedochází však k tomu při pouhém čtení a rozumění textu). Jde-li o jazyk, který známe, postihujeme přímo správné významy slov a odkrýváme přímo správnou významovou intenci.

¹¹ Tento slovníkový význam (třebaže i tam jde velmi často o význam víceznačného slova) je vlastně už umělým výtvozem jazykového rozboru a ne prvotní podobou významu slova jakožto součásti živého jazyka, *resp.* jeho útvarů.

¹² Srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 79 a 80.

jímečně jsme zaměřeni na určování lexikálních významů slov.

Od určení významu přecházíme bezprostředně k postižení neboli *k z a k t u a l i z o v á n í* objevené významové intence slova. Jinými slovy tím, že rozumíme danému textu, myslíme jej, neboli vykonáváme specifické myšlenkové akty¹³ s *i d e n t i c k o u* intencí (obsahem), jakou mají slova vystupující v určitém slovním komplexu a především pak ve větě.

Když je dílo napsáno v čtenářově mateřském jazyku anebo aspoň v jazyku, který čtenář zná tak dokonale, že při četbě nemusí překládat, ale čtený text myslí přímo v jazyku díla¹⁴, rozumění textu neprobíhá – jak se ještě někdy tvrdí – tak, že by čtenář postupně a *o d d ě l e n ě* hledal významy jednotlivých slov, aktualizoval je, a teprve potom je navzájem zvláštním aktem „spojoval“ ve věty. K takovému jevu dochází pouze tehdy, když čteme určité literární dílo v cizím jazyku, který suverénně neovládáme. Tehdy skutečně hledáme významy jednotlivých slov *o d d ě l e n ě*, pátráme *p o v z t a z í c h* mezi nimi a pomalu krok za krokem konstruujeme smysl celé věty. V tomto případě si však dílo obvykle také *p ř e k l á d á m e* do mateřského jazyka a nečteme je v cizím jazyku, a to samozřejmě není totéž. Naproti tomu, když čteme dílo v jazyku mateřském nebo v jazyku dokonale ovládaném, bereme obvykle slova *r o v n o u*, jakoby automaticky ve významech, které jim v daném kontextu přísluší, a rozumějící textu, myslíme *r o v n o u*

¹³ Podle Husserla jsou to tzv. akty signitivní. Jejich podrobný rozbor podal Husserl v I., V. a VI. rozpravě II. svazku knihy *Logische Untersuchungen*.

¹⁴ Tomuto rozdílu se obvykle nevěnuje pozornost, pro věrné vnímání literárního díla je však velmi důležitý. Pouze tehdy, čteme-li dílo přímo v originálním jazyku, můžeme vycítit emocionální hodnotu slova a správně postihnout všechny významové odstíny, pro které v jiných jazycích neexistují přesné ekvivalenty. Větnou konstrukci „myslí čtený text“ bude čtenář pravděpodobně považovat za gramatickou chybu a bude možná navrhnout, aby byla nahrazena vazbou: „myslí na...“ Ale „myslet na...“ znamená obracet se myslí k určitému předmětu. Avšak text, který čtu, není předmětem mého myšlení, ale je v mém myšlení konkretizován neboli rozvíjen. Myšlenkově jej znovuvytvářím, zatímco když něco píši nanovo, daný text myšlenkově tvořím. Věcně správná je proto pouze vazba: „myslím text“ a je nutno smířit se s tím, že se neshoduje s běžným jazykovým územ.

celé věty. Samozřejmě, toto „rovnou“ nesmíme chápat nesprávně tak, jako kdyby k myšlení věty docházelo v jediném časovém momentě nebo jako kdyby k pomyslení celé věty nebylo třeba rozumět jednotlivým slovům. Každé pomyslení slovně formulované věty vyžaduje totiž určitý kratší nebo delší časový úsek a nikdy se přitom nelze obejít bez porozumění jednotlivým slovům. „Rovnou“ zde znamená především to, že počáteční vnímaná slova dané věty na nás působí jako impulsy k tomu, aby se v nás rozvinula věť o t v o r n á o p e r a c e¹⁵, určitý specifický myšlenkový proud, tj. myšlení věty. Uvedení jednou do pohybu, do průběhu myšlení věty, myslíme větu jako rozvíjející se celek a přijímáme jednotlivá slova, aniž bychom se nad tím zvláště pozastavovali, právě v tom významu, v jakém tvoří věť n e členy. Možné je to pouze proto, že větotvornou operací vykonáváme vlastně systém syntaktických funkcí určitého typu, do kterých jsou zasazena slova, vystupující ve vytvářené (resp. znovuvytvářené) větě. A kromě toho ještě, když se jednou octneme v proudu myšlení vět, jakmile pomyslíme jednu z nich, máme okamžitě sklon myslet „další část“ opět jako větu, a to takovou, která by byla ve vztahu k větě již pomyslené. Jestliže pak výjimečně tato následující věta není v žádném výrazném vztahu k větě předcházející, dojde k zabrzdění myšlenkového proudu, k určitému *hiátu*, zabarvenému více nebo méně živým údivem. Má-li se opět rozvinout proces čtení, musí být tento údiv překonán zvláštním úsilím. V normálním případě každou z vět následujících po sobě čteme, jako by byla další částí, spojenou s předcházejícími větami. Věty v dané chvíli už přečtené sice v okamžiku, kdy čteme následující věty, nemyslíme bezprostředně, přesto však jejich smysl a rovněž znění slov, vstupujících do jejich struktury, ještě okrajově prožíváme ve formě jakoby jistého doznívání. Toto „doznívání“ působí, že se věta, kterou p r á v ě čteme, k o n k r e t i z u j e ve smyslu, který skutečně má¹⁶, neboli nabývá právě toho významu, jaký jí přísluší jakožto další části navazující na

¹⁵ Resp. při čtení hotového textu slouží jako impulsy k rozvinutí operací „znovuvytvářejících věty“.

¹⁶ Srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 23.

předcházející věty. Neboli – jak ukazují podrobnější rozbor – i věty jsou samobytnými významovými jednotkami pouze do jisté míry a svého plného významu nabývají teprve jako členy určitého kontextu, jejich smysl se dourčuje (konkretizuje) způsobem odpovídajícím smyslu předcházejících vět. A zároveň také smysl některých následujících vět může dourčovat, doplňovat nebo modifikovat smysl věty právě čtené. P ř i č e t b ě věty, která je pro nás právě bezprostředně přítomná, k tomu pochopitelně může dojít pouze tehdy, když buď předem známe následující fázi díla (např. při opakované četbě), anebo když nám věty už přečtené dovolují předvídat – aspoň v náznaku – smysl vět následujících. Nejčastěji však k významové modifikaci dochází teprve p o p ř e č t e n í dané věty nebo komplexu vět. Potom se buď v myšlenkách jasně v r a c í m e k větě už přečtené, jejíž „správný“ smysl se nám teprve teď odkrývá, a myslíme ji znovu *explicitě*, tentokrát už v novém, opraveném nebo doplněném smyslu, anebo k této modifikaci dochází jakoby automaticky, bez zvláštního návratu a jasně opakovaného pomyslení dané věty. Konstatování, že existuje tento druhý způsob, může být použito jako jednoho z argumentů, že se smysl přinejmenším některých dříve přečtených vět čtenáři neztrácí zcela, ale ve formě „doznívání“ ho ještě okrajově provází ve chvíli, kdy čte věty následující.

Takto se při vhodném čtení obsah díla jakoby automaticky organizuje do určitého uzavřeného významového celku vyššího řádu a není pouhým slepencem smyslů jednotlivých, na sobě zcela nezávislých vět. Velkou úlohu přitom mají – jak jsem již upozornil – různorodé funkce funkčních, speciálně k tomu určených slůvek, jako je např. „protože“, „proto“, „tedy“ apod. Podaří-li se nám využít všech činitelů obsažených v textu a zaktualizovat o r g a n i z o v a n ý v ý z n a m o v ý c e l e k daného díla s h o d n ě s intencemi skutečně vystupujícími ve významové vrstvě díla, porozumíme správně jeho o b s a h u¹⁷. Samozřejmě, někdy se nám to

¹⁷ Domnívám se, že jedině správným a definovatelným pojmem obsahu literárního díla je pojem, který zde uvádím. Podle mého názoru není obsah literárního díla ničím jiným než o r g a n i z o v a n ý m

nepodaří a úspěch nemáme především tehdy, když se nezamyslíme ve zvláštních aktech nad smyslem jednotlivých vět, anebo třeba i tehdy, když se nevrátíme k větám již dříve přečteným a neopravíme si význam, v jakém jsme jim původně rozuměli. Někdy však ke správnému rozumnění nedospějeme, ani když se zamyslíme nad smyslem jednotlivých vět, ani když se mnohokrát vrátíme k větám již přečteným: textu nerozumíme, obsahuje jakoby „bílé skvrny“ vět, kterým jsme neporozuměli nebo které jsou pro nás nesrozumitelné. Tyto skvrny nedovolují často ani správně porozumět vztahům mezi těmi větami, kterým samostatně rozumíme, anebo kterým rozumíme aspoň do jisté míry. Ale i tehdy, když se nám po určitém rozmyšlení a návratech k větám již přečteným podaří nakonec porozumět celkovému obsahu díla, tento způsob čtení nám věrně nepředstaví dané dílo v podobě jemu vlastní. Normální průběh rozvíjejících se významů je přitom totiž přerušeno, mizí a je rozbita myšlenková dynamika odpovídající danému dílu, atd. Při četbě díla naukového to celkem nevádí, naproti tomu však to může negativně působit na věrný estetický vnímání díla literárního.

smyslovým celkem, tvořícím významovou vrstvu díla. Samozřejmě, že tento obsah má svou formu a tato forma není opět nic jiného než způsob, jakým je obsah organizován v celek. Formu významové vrstvy je nutno odlišit od forem jiných vrstev a konečně od formy celého díla. Každý z těchto pojmů lze jednoznačně definovat, tyto jiné formy však nelze stavět do protikladu k „obsahu“, neboť tento pojem je třeba zachovat pouze pro „obsah“ ve významu, který jsem zde uvedl. Správnému definování těchto mnoha pojmů formy by pochopitelně bylo třeba věnovat zvláštní rozbor, na který zde sice není čas ani místo, ale který by nebyl tak obtížný, aby nebylo možno jej za dané situace realizovat. Pouze přesné vymezení různých pojmů formy a jejich korelátů, které přicházejí v úvahu při rozboru literárního díla, však může překonat chaos a ukončit spory, jaké v této oblasti panují. Diskuse, které na toto téma v současné době probíhají, jsou téměř zcela jalové, neboť nejsou schopny dovést k správnému a všestrannému rozboru díla. Udržuje se při nich celá mnohoznačnost a nejasnost slov „forma“ a „obsah“ a badatelé se pouze snaží dokázat, že např. všechno v díle je „formou“, anebo opět naopak, že všechno je v něm „obsahem“, nebo konečně, že tento protiklad nemá vůbec smysl. Samozřejmě, nemá smysl tak dlouho, dokud není jasné, co vlastně má být postaveno do protikladu. Ale to vlastně neobjasnili ani tzv. „formalisté“, ani ti, kdož „bojují za obsah“. Srv. R. Ingarden, *Studia z estetiky*, sv. II.

Dříve než uzavřu tyto úvahy, chtěl bych upozornit ještě na jednu věc.

Vypovídací věty literárního díla můžeme číst v podstatě dvěma způsoby: buď jako soudy o určité, na díle nezávislé skutečnosti, anebo jako věty zdánlivě jistící. V prvním případě přecházíme v myšlenkách rovnou k určitým předmětům (k věcem, předmětným stavům, procesům a událostem), které nejsou závislé na literárním díle a které by v duchu takto chápaných vypovídacích vět musely existovat ve skutečnosti a být takové, jak je tyto věty definují. Tím se dostáváme mimo oblast literárního díla a předměty v díle podávané vlastně mizí z pole našeho vědomí. Naproti tomu v druhém případě se myšlenkami obracíme k předmětům podávaným v díle a tím zůstáváme v jeho sféře, neobracejce pozornost na skutečnosti mimo-literární. Charakteru literárního díla odpovídá pouze tento druhý způsob, jakým lze rozumět vypovídacím větám. K této otázce se ostatně ještě vrátím; při další argumentaci hodlám vycházet z popisu prožitků, ke kterým dochází u čtenáře při druhém z těchto uvedených a diferencovaných způsobů četby literárního textu.

§ 9/ Pasivní a aktivní čtení

Výše popsané činnosti, které vykonáváme v průběhu čtení, netvoří ještě samy onen složitý proces, který nazýváme poznáváním literárního díla. Jsou spíše jen nezbytným předpokladem pro další kognitivní úkon, který je pro poznávání literárního díla mnohem důležitější než všechny dosud popsané činnosti, totiž předpokladem pro intencionální znovuvytvoření a potom i poznání předmětů podávaných v literárním díle.

Pokaždé, když chceme rozumět smyslu významových útvarů (slov, vět, větných komplexů), musíme – jak jsem už uvedl – vyplnit příslušné signativní akty, a každé rozumění vede tedy *eo ipso* k intencionálnímu vymezení předmětů těchto aktů, *resp.* předmětů daných větných útvarů. Na první pohled se tedy zdá, že samo rozumění stačí

k tomu, aby při četbě literárního díla byla pro čtenáře konstituována vrstva předmětů v díle podávaných. Podrobnější studium však ukazuje, že tomu tak není.

Musíme zde především rozlišit dva způsoby čtení literárního díla: čistě pasívní (recepční) a aktivní.

Každé čtení je pro nás samozřejmě určitou vědomě vykonávanou činností, a není tedy pouhým zakořeněním něčeho. Přesto však v některých případech se veškeré čtenářovo úsilí omezuje jen na to, že myslí smysl čtených vět, netvoří z tohoto smyslu objekt a – mohu-li to tak říci – že jen zůstává ve sféře jejich smyslu. Nevynakládá však přitom myšlenkové úsilí, aby od rozumění větám přešel k předmětům, kterých se týkají. Tyto předměty jsou sice automaticky určeny smyslem vět, resp. významem slov, ale při zcela pasívním čtení se je nesnažíme plně postihnout a utvořit si o nich syntetickou představu. Proto také se u čtenáře taková představa nevytváří a tím nemůže dojít k žádné podobě ani fiktivního obcování s předměty.

K tomu zcela pasívnímu a často i zmechanizovanému způsobu čtení dochází poměrně dost často, a to při četbě literárních děl v užším slova smyslu i při četbě děl naukových. Víme přitom ještě, co čteme, třebaže rozsah rozumění se za této situace omezuje obvykle na poměrně úzkou fázi právě čtené věty, ale jasněji si už neuvědomujeme, co a jaké je to, o čem čteme. Při tomto zaměření si spíše jen zpřítomňujeme pouhý smysl věty, ale neosvojujeme si jej už tak, abychom jeho prostřednictvím pronikli k podávaným předmětům. Kromě toho jsme přitom ještě jakoby spoutáni smyslem po sobě čtených vět; čteme – jak se často říká – „větu po větě“, a to větu, přijímanou spíše izolovaně, a syntakticky její smysl už nespojujeme s dalšími, někdy pozicí dost vzdálenými větami. Kdyby nám někdo přikázal, abychom na základě takového čtení samostatně podali obsah toho, co jsme přečetli, nedokázali bychom to. Nanejvýš bychom dovedli – při patřičné dávce paměti – v jistém rozsahu opakovat přečtený text. Dobrá znalost jazyka, ve kterém je dílo napsáno, jistá stereotypnost větné stavby, zběhlost ve čtení – to všechno působí, že četba probíhá ve většině případů „mechanicky“ – můžeme-li to

tak říci – bez čtenářova osobitého aktivního úsilí, třebaže sám pojem čtenář už znamená vykonavatele určité činnosti.

Značně obtížné je popsat rozdíl mezi pasívním (zmechanizovaným) a aktivním čtením, a to zvláště proto, že i při pouze pasívním čtení přece jen myslíme čtené věty podobně jako při čtení aktivním. Tyto dva způsoby by bylo možno snadněji postavit proti sobě, kdyby např. bylo možno říci, že při pasívním čtení – přesně vzato – nemyslíme sami smysl čtených vět, že nevykonáváme příslušné signifikativní akty, ale že jen jaksi pasívně tento smysl zakořeníme a že uvedené myšlenkové akty vykonáváme teprve při aktivním čtení. Ale situace není tak jednoduchá; v obou případech vykonáváme totiž myšlenkové akty stejného druhu a rozdíl je pouze ve způsobu, jak je vykonáváme; a nejobtížnější je právě popsat tento rozdílný způsob.

Řekneme-li, že při „aktivním“ čtení nejen rozumíme smyslům vět, ale že postihujeme i jejich předměty a jistým způsobem s nimi obcováme, narazíme na jeden názor, který má svůj zdroj v naivně empirickém nebo pozitivistickém realismu. Obecně se totiž soudí, anebo spíše bez hlubšího uvažování se považuje za samozřejmé, že s předměty můžeme obcovat pouze tehdy, když a) jsou reálné, b) když je zastihujeme už hotové a když z naší strany nemáme už – abych tak řekl – nic jiného na práci než se trochu vynadívat na to, co nacházíme. A zároveň se přijímá názor, že předměty můžeme takto „najít“ pouze na základě smyslového nebo (v nejlepším případě) vnitřního vnímání. Podle toho tedy, dozvídáme-li se o něčem pouze tím, že rozumíme určitému počtu vět, nemůžeme *ipso facto* obcovat přímo s předměty, kterých se dané věty týkají. *A fortiori* se to zdá být samozřejmě ve všech těch případech, kdy – jak tomu je v převážné části literárních děl – čteme o věcech a událostech, které ve skutečnosti nikdy neexistovaly.

Na jedné straně však není pravda, že vnímáme-li předměty okolního světa, poznáváme je pouze tím, že se na ně pasívně „díváme“. Naopak, abychom je poznali, musíme vykonat řadu komplikovaných a navzájem spojených aktů,

kteře od nás vyžadují značnou aktivitu a pozornost a které nám nakonec – teprve na základě materiálů získaných značným množstvím postřehů – umožňují postihnout vnímaný předmět. A teprve pak s tímto předmětem obcujeme jako s něčím, co je nám dáno a co je přítomné samo o sobě. Na druhé straně však není pravda ani to, že bychom z okruhem smyslového nebo vnitřního vnímání nemohli dosáhnout v určitých případech přímého, nebo aspoň *quasi*-přímého poznání předmětů, o kterých se v dané chvíli dozvídáme pouze tím, že rozumíme určitým větám. Např. studujeme-li předměty z oblasti geometrie, tím, že rozumíme smyslu uvedených tvrzení, a zároveň i na podkladě specificky modifikované představivosti *p o s t i h u j e m e* někdy *p ř í m o* předmětné situace, *resp.* geometrické předmětné stavy a zákonité vztahy mezi nimi. Když se nám to nepodaří, říkáme, že sice „čistě slovně“ rozumíme smyslu přečtených soudů, ale třebaže je v nich obsažen důkaz, nedovedeme dospět k přesvědčení, že je tomu skutečně tak, jak příslušné tvrzení praví, a ani si nedovedeme *j a s n ě a n á z o r n ě* uvědomit, o jakou předmětnou situaci jde. Někdy se pro vystižení této situace užívá ještě jiného vyjádření a říká se, že sice „víme“, o čem se v daném tvrzení mluví, ale že tomu „*d o o p r a v d y*“ nerozumíme; rozumět by tedy zřejmě znamenalo názorně a bezprostředně postihnout příslušnou geometrickou předmětnou situaci.

K něčemu *p o d o b n ě m u* jako při názorně bezprostředním postihování geometrických předmětů dochází i tam, kde z tvůrčího uměleckého stanoviska *f i n g u j e m e* pomocí speciálních aktů vědomí předměty sice zcela intencionální (eventuálně by bylo možno říci fiktivní), které však nabývají charakteru zdánlivé skutečnosti právě zásluhou specifické aktivity našich tvůrčích prožitků, jimiž jsou vytvářeny. Jednou vykonaný akt tvůrčího domýšlení se pro nás stává závazným. Předměty, které jsme si vytvořili aktem domýšlení, na sebe v dalších fázích tvůrčího procesu strhují naši pozornost jako určitá, na aktu domýšlení už nezávislá (zdánlivá) skutečnost, s kterou je nutno počítat a které je nutno se přizpůsobit anebo kterou je třeba – pokud nás neuspokojuje – zvláštním novým aktem změnit, přetvořit, dále rozvinout nebo doplnit.

V tomto smyslu tedy aktivním způsobem čteme literární dílo tehdy, když smysl čtených vět myslíme s onou zvláštní prvotní původností a aktivitou, která působí, že se ve spolutvůrčím postoji *p ř e n á š í m e* jakoby do oblasti předmětů vyznačených smyslem vět. V tomto případě je smysl vět pouze cestou k předmětům, o kterých se v díle mluví, pouze „průchodním objektem“ („*Durchgangsobjekt*“ – jak říká Husserl). Přesně vzato, smysl vět není žádným „objektem“, neboť tím, že aktivně myslíme určitou větu, *n e o b r a c í m e s e k j e j í m u s m y s l u*, ale k tomu, co je tímto smyslem pomyšleno neboli vyznačeno. Dalo by se říci, i když ne zcela přesně, že tím, že aktivně myslíme nějakou větu, *v y k o n á v á m e* (splňujeme) její smysl, a tím, že jej vykonáváme, pronikáme *i p s o f a c t o* k předmětům daných vět: k určitým předmětným situacím vyznačeným smyslem vět a nepřímo pak k příslušným předmětům.

Jak jsem uvedl výše, literární dílo v sobě zahrnuje – kromě vrstvy zvukové a vrstvy významové – i vrstvu podávaných předmětů. A proto, máme-li při četbě postihnout dílo jakožto celek¹, musíme především proniknout ke všem jeho vrstvám, a zvláště pak k jeho vrstvě předmětové. V určité míře nám ji sice odhaluje i zcela pasivní čtení, avšak teprve aktivní četba nám dovoluje odkrýt tuto vrstvu se všemi podrobnostmi v pravé, charakteristické podobě. Toho však nelze dosáhnout pouhým postižením jednotlivých intencionálních předmětných stavů korelativních k příslušným větám. Nejdůležitější je přejít od těchto předmětných situací k předmětům různých typů, které se jimi projevují (které se v nich odhalují). A abychom tuto předmětovou vrstvu – když už byla odhalena a – *s i t v e n i a v e r b o* – znovuvybudována, mohli *e s t e t i c k y* vnímat, je dokonce nutno – jak se dále ukáže – při aktivním čtení *p ř e k r o č i t* v některých podrobnostech to, co je *e x p l i c i t e* vyjádřeno v předmětové vrstvě smyslem vět vstupujících do struktury díla: je třeba v jistém smyslu tuto vrstvu *d o p l n i t*. A právě při tomto doplnění se čtenář do jistě

¹ Toho, jak se později ukáže, lze dosáhnout vždy jen v určitém zkrácení.

míry stává spolutvůrcem díla. Vysvětleme si to však podrobněji.

§ 10/ Objektivizace jakožto přechod od intencionálních předmětných stavů k předmětům představeným v literárním díle

Bezprostředními „předměty“ vět jsou jejich čistě intencionální koreláty různých druhů. U vypovídacích vět jsou to čistě intencionální předmětné stavy, u vět tázacích jsou to tzv. „problémy“, atd.¹

Určitý jednotlivý intencionální předmětný stav je prvotně a nejvěrněji vymezen příslušnou větou. Proto také, když chceme v jednotlivém případě ukázat na to, co je předmětným stavem vyjádřeným určitou větou, zjistíme to přímo tím, že si danou větu pomyslíme; nepřimo k tomu sice také můžeme dospět, ale takový postup už s sebou přináší určité formální deformace daného předmětného stavu. Máme-li např. větu: „Krakov, bývalé hlavní město Polska, leží na Visle“ nebo „Pan Volodyjovský přemohl v souboji Bohuna“, v prvním případě je intencionálním předmětným stavem „poloha Krakova, bývalého hlavního města Polska, na Visle“ a v druhém případě je to pak to, že kdysi v minulosti, blíže danou větou neurčené, Volodyjovský přemohl v souboji Bohuna. Přitom je lhostejno, zda v oblasti reálného světa nezávisle na obou větách existuje nebo někdy existoval takový reálný předmětný stav, který by celým svým obsahem přesně odpovídal právě uvedenému intencionálnímu korelátu druhé z citovaných vět. Nejde totiž o fakta ze skutečného světa, ale pouze o to, co daná věta intencionálně označuje. To neznamená, že by dané věty nemohlo být užito ve spojitosti s takovou situací, že by se nakonec vztahovala k určitým reálným faktům

¹ Podrobnější rozbor intencionálních korelátů vět a zvláště předmětných stavů jsem podal v knize *Das literarische Kunstwerk*, §§ 20, 28–30. Zde se omezují pouze na několik případů a několik všeobecných tvrzení. Předmětnými stavy se mezi jinými zabývali Husserl, Meinong a Reinach.

a vyjadřovala (pravdivě nebo nepravdivě) jejich vzájemné vztahy. Ale to nemá žádný vliv na existenci² čistě intencionálního korelátu dané věty. A v literárním díle nás zajímají právě jen ony čistě intencionální předmětné stavy, nebo obecněji čistě intencionální koreláty vět. V určitém konkrétním díle jich je přesně tolik, kolik v něm je vět. Dozvídáme se o nich v takovém pořadí, v jakém po sobě následují věty, které je označují³, a toto pořadí je zároveň spoluurčující. Smysly příslušných vět však přitom vymezují ještě i jiné věcné spojitosti mezi jejich obsahy. Předmětné stavy téhož předmětu tvoří celek a spojují se navzájem buď příčinně, nebo prostorově, anebo konečně podle toho, zda v čase vystupují simultánně anebo zda následují po sobě. Každý z těchto stavů nám odkrývá daný předmět z jiného aspektu nebo za jiných okolností a tím, jak se s těmito aspekty postupně seznamujeme, získáváme o předmětu stále nové poznatky. Existují však i předmětné stavy, ve kterých nevystupuje věc jedna, ale věci mnoho; v tomto případě se pak „předmětný stav“ stává celou předemětnou situací. Z řady takových situací se dozvídáme o osudech mnoha předmětů, existujících v různých vzájemných vztazích. A tak se před námi v průběhu četby odkrývá určitý zvláštní, sám pro sebe existující svět věcí, lidí, událostí a příhod, který má svou vlastní dynamiku a emocionální atmosféru⁴. Abychom však od jednotlivých intencio-

² Jde samozřejmě o „existenci“ zcela specifické povahy, zásadně odlišné od reálné existence. Už v knize *Das literarische Kunstwerk* jsem se snažil postihnout, o jakou obměnu existence v tomto případě jde, ale teprve až ve *Sporu o bytí světa (Spór o istnienie świata)* se mi podařilo vypracovat pojmový aparát, který dovoluje definovat řadu různých způsobů existence a mezi jiným i „existenci“ předmětů čistě intencionálních, jakými jsou předměty představené v literárním díle, a zvláště předmětné stavy, které jsou čistě intencionálními koreláty vypovídacích vět. Názor, že existují čistě intencionální předměty, představené v literárním díle, není projevem žádného „idealismu“, jak se jistě bude snažit dokazovat mnoho autorů nepoučených o existenciální problematice. Pro mne naopak objev specifického způsobu existence intencionálních předmětů znamenal – při psaní knihy *Das literarische Kunstwerk* – první krok k dosažení konečného cíle: k dokázání reálné existence světa daného nám zkušeností, a tedy první krok k realistickému vyřešení „sporu o bytí světa“.

³ Pokud samozřejmě čteme dílo od začátku do konce, větu za větou; je možno postupovat i jinak, ale dílo vyžaduje, abychom je četli právě tímto a ne jiným způsobem.

nálních předmětných stavů pronikli do tohoto představeného světa, je třeba mnohokrát po sobě vykonat úkon „objektivizace“. V souvislosti s obsahem dané věty může objektivizace nabývat různé podoby. Mezi jiným to je dáno i tím, že prvky, které patří do obsahu určitého předmětného stavu, jsou vystiženy formální strukturou vlastnosti nebo stavu objektu, vyjádřeného podmětem dané věty vypovídací, tj. např. nějaké věci nebo osoby. Můžeme to ukázat na příkladu věty: „Pan Volodyjovský přemohl v souboji Bohuna.“ Když tuto větu vezmeme na vědomí a vykonáme jednu z možných objektivizací, potom do světa představovaných předmětů patří „pan Volodyjovský, přemožitel Bohuna“. Proces objektivizace však může v tomto případě postupovat i jiným směrem a může vést k „Bohunovi přemoženému Volodyjovským“, a konečně je možno zobjektivizovat i sám fakt vítězství Volodyjovského nad Bohunem. Při tak jednoduchém případě nepůsobí objektivizace větší potíže a nenaráží se při ní na nepřekonatelné překážky. V konkrétních literárních dílech se však často setkáváme s texty velmi nejasnými a komplikovanými, při kterých správná a především úplná objektivizace je úkolem dosti nesnadným. A kromě toho je nutno věnovat pozornost mezi jiným i problémům, kterými se hodlám zabývat dále.

Jedním z těchto problémů je to, že u jednoho komplexu vět, ba dokonce i u jediné věty může fakticky dojít k objektivizaci různým způsobem. Svědčí o tom např. i citovaná věta o souboji Volodyjovského s Bohunem. V tomto případě můžeme na základě daného předmětného stavu vytvořit objektivizaci nejméně ve třech směrech. V praxi se může stát, že z těchto tří směrů bude – v souvislosti s právě aktuálními zájmy čtenářovými – vybrán pouze jeden, ale stejně dobře může dojít současně ke všem třem objektivizacím nebo pouze ke dvěma z nich apod. Při velkém množství vět – a zvláště když jsou více nebo méně rozvité – vzrůstá pochopitelně značně i množství přípustných směrů objektivizace a zároveň i množství jejích obměn, které si čtenář může různým způsobem volit. Je samozřejmé, že žádný čtenář – zvláště při jednom přečtení – nevyčerpá

⁴ To všechno je dáno smyslem předmětů představených v díle. Funkci jejich představování mají intencionální předmětné stavy.

celé množství přípustných směrů objektivizace, ale omezi se pouze na některé z nich. Výběr objektivizací, které budou realizovány, se přitom může měnit od čtenáře k čtenáři a od četby k četbě. Z toho vyplývá, že i přesně t ý ž text díla může vést k r ů z n ý m „obrazům“ světa představeného v díle, a to různým přinejmenším v některých podrobnostech. K těmto rozdílům dochází mezi jiným i proto, že určité předmětné stavy zůstávají ve své nepředmětné struktuře, a naproti tomu jiné, tak nebo onak formálně modifikované, tvoří zpředmětněný element představeného světa. Třebaže však jsou rozdíly mezi jednotlivými případy pouze formální povahy, pro estetické vnímání díla nejsou bez významu. Podle směru a způsobu, jakým byla fakticky realizována objektivizace, odkrývá se před čtenářem dílo, a především jeho předmětová vrstva, v různých e s t e t i c k ý c h hodnotách, např. pokud jde o dynamičnost nebo staticčnost představeného světa. Jestliže dílo obsahuje v oblasti představovaného světa poměrně mnoho p r o c e s ů, potom četba, při které ponecháváme v nezobjektivizované struktuře předmětné stavy, jimiž jsou tyto procesy vytvářeny, a při které vnímáme aspoň některé složky představovaného světa z tohoto aspektu, pomáhá odhalit d y n a m i c k é hodnoty díla. Naproti tomu zobjektivizování procesů vtiskuje dílu pečeť s t a t i c n o s t i. Podle toho, jaké je dílo, může být správnější a charakterističtější jeden nebo druhý postup, a může tedy napomáhat nebo být na závalu při odkrytí příslušných estetických hodnot. Způsob, jakým probíhá objektivizace, má tedy – jak vidíme – značný význam pro vytváření konkretizace díla a pro její estetickou expresivnost.

Předměty představované v díle (lidé, věci, procesy, události apod.) nejsou obvykle neměnné a nejsou ani představeny pouze v jedné časové fázi nebo za jedné situace, ale vystupují v různé posloupnosti, účastní se různých událostí, podléhají nejrůznějším proměnám, a to všechno je ukázáno v mnoha předmětných stavech, které nám představují t ý ž předměty postupně v různých fázích. A proto také objektivizace nekončí tím, že daný předmět zkonstituujeme v jedné fázi, ale objektivizace bývá, anebo aspoň může být vykonávána vždy znova, pokaždé, když se z textu dozví-

me o nějakém novém faktu, který nějak souvisí s faktem předcházejícím. Jak se rozvíjí dílo, nejenže jsou některé předměty obohacovány o stále nové vlastnosti, ale někdy přitom i ztrácejí některé z dříve uvedených vlastností a vystupují potom jako předměty, které „měly“ určité vlastnosti, ale které „mají“ nyní vlastnosti jiné atd. A zároveň se tyto předměty dostávají stále do nových vztahů s jinými okolními předměty představeného světa, přicházejí o vztahy dřívější atd. Celá tato „hra událostí“ a všechno, co v ní vystupuje, musí být (eventuálně může být) různým způsobem zobjektivizováno: tj. chápáno tak, jako kdyby to v představeném světě objektivně existovalo, uplatňovalo se a v celém svém komplexu tvořilo určitý celek představeného světa. Rozumíme-li pouze pasívně jednotlivým větám, nemůžeme k tomuto poznání dospět. Teprve na základě aktivního čtení můžeme všechny tyto proměny jakoby zpetrifikovat v představeném světě a do jisté míry se stát s vědky toho, co v něm je a co se v něm děje.

Procesem objektivizace se vrstva představovaných předmětů do jisté míry osamostatňuje ve vztahu k vrstvě významové. Projevuje se to mezi jiným v tom, že její uspořádání je jiné než uspořádání vět. Věty, týkající se např. určité osoby a jejich osudů, mohou v textu díla vystupovat ve zcela jiném pořadí, než jaká je posloupnost faktů a časový průběh osudů dané osoby. Něco podobného se stává i tehdy, když se řada vět, rozmanitě v textu roztroušených, týká jedné a téže fáze předmětu nebo jedné a téže situace, ukazované postupně v různých detailech, z různých stran a z perspektivy různých časových momentů⁵.

Aby dospěl k tomuto osamostatnění předmětů představeného světa, musí čtenář vykonat syntetizující ob-

⁵ Příklady na to najdeme snadno v románové tvorbě. Neuvádím je zde *in extenso*, neboť interpretace každého z takových případů vyžaduje mnoho místa. Stačí uvést např. román *Zárliivost a medicina (Zárliivost i medicina)* od Choromaňského. (Román Michala Choromaňského, v období mezi dvěma válkami v Polsku velmi slavný, se snaží ukázat rozpornost a zdánlivou nelogičnost lidských vztahů v konvenčním, ale nekonvenčně ukázaném manželském trojúhelníku. Autor využívá při uměleckém zobrazení různých časových aspektů, ve kterých často záměrně porušuje vnější dějovou posloupnost. V současné světové literatuře by bylo možno najít poněkud podobný postup v próze Robbe-Grilleta *Zárliivost*. Pozn. překl.)

jektivizaci, tj. objektivizaci, která by shrnula a spojila v jeden celek údaje vyjádřené různými větami (nebo – jak se obecněji říká – různými „místy“ textu). Přitom je však navzájem nespojuje pouze tak, že by jen připočítával fakt k faktu, detail k detailu, ale zároveň tyto prvky sjednocuje: osnovou těchto faktů a detailů je zachycen určitý prostý a jednoduchý fakt nebo podoba určitého předmětu. A proto musí čtenář v jistém slova smyslu tyto operace osamostatnit a odpoutat je od pouhého rozumění jednotlivým, po sobě následujícím větám. Přesněji řečeno: na podkladě aktů, jimiž dochází k porozumění jednotlivým větám, dospívá k novým aktům syntetického rozumění a konstituování předmětů představeného světa. Tyto akty, které do jisté míry využívají materiálu daného jednotlivými větami, odpoutávají čtenáře od pořadí významů vět následujících po sobě a často mu pomáhají i překonat rozdrobenost jednoho faktu, který může být nejednou roztroušen i v mnoha různě uspořádaných předmětných stavech. Má-li být předmětová vrstva věrně rekonstruována, vyžaduje struktura samého díla vlastně takové osamostatnění. Tato rekonstrukce může mít uspokojující výsledek pouze tehdy, když se při četbě „věty po větě“ dovedeme povznést nad parciální, fázevé rozumění. K této otázce se však ještě vrátím⁶.

Teprve syntetizující objektivizací se představené předměty ocitají před čtenářem jako určitá odlišná *quasis*kutečnost, která má vlastní osudy, podobu a dynamičnost. Když čtenář tuto objektivizaci vykoná, stává se jakoby svědkem určitých událostí a předmětů, totiž těch, které intencionálně znovuvytvoril svým spolutvůrčím úsilím. A zároveň tím, že je jejich svědkem, poznává je znovu jakoby už „zastížené“ a nalezené a nyní podléhá – jak se obvykle říká – jejich „dojmu“, neboli vnímá je z estetického stanoviska nebo na ně různým způsobem, nejčastěji však emocionálně, reaguje. Dochází přitom ke specifickému spojení aktů recepčně poznávacích a tvůrčích. Když se byl seznámil se smyslem vět, vytváří čtenář procesem syntetizující objektivizace určité předměty a ty pak – když je byl vytvořil – znova poznává jako „hotové“ a zároveň je při tomto novém pozná-

⁶ Viz § 16 této knihy.

vání nejednou intencionálně přetváří a znova jim – ze stanoviska spíše recepčního – podléhá při estetickém vnímání. Toto vnímání tvoří na d s t a v b u teprve na podkladě výše popsaných operací, zaměřených na poznávání literárního díla, a zároveň i na podkladě operací dalších, o kterých ještě promluví⁷.

To všechno značně přesahuje pouhé pasivní rozumění smyslům jednotlivých vět a vyžaduje to od čtenáře nejen zvláštní aktivitu, ale i kvalifikaci odpovídající různým typům charakteristické struktury díla. Bez této aktivity a správného vykonání syntetizující objektivizace vůbec nemůže být zkonstituován svět předmětů představených v díle, a tím také nedojde k (poznávacímu nebo estetickému) o b c o v á n í čtenáře s tímto světem. Proto také existují čtenáři, kteří sice – doslovně vzato – správně rozumějí textu, a přesto doopravdy nevědí, s jakým představeným světem tam přicházejí do styku. K jejich estetickým reakcím buď vůbec nedochází, anebo jsou zcela nesouměřitelné s tím, co je dáno v samém díle, a zvláště pak jsou nesouměřitelné se světem představených předmětů, který je v díle obsažen.

Syntetizující objektivizace je obecně činností dosti obtížnou a přitom to, bude-li realizována úspěšně, záleží často do určité míry na struktuře významové vrstvy díla. Jestliže je tato vrstva komplikovaná, nejasná, v různých jednotlivostech víceznačná atd., objektivizace může působit i nejlépe připravenému čtenáři velmi značné potíže a může od něho vyžadovat tolik důvtipnosti, jemného pozorovacího smyslu a tolik schopnosti spojovat různě roztroušené detaily v jeden celek, že to nejednou může skončit neúspěchem. Všichni víme, jak mnoho námahy nás někdy u naukových nebo filosofických děl stojí úsilí věrně znovuvytvořit svět, o kterém se v díle pojednává. A v literárních dílech může věrné postižení představených předmětů působit čtenáři potíže často ještě mnohem větší, neboť tu jde o znovuvytvoření předmětů i n d i v i d u á l n í c h, které jsou mnohdy obdařeny tak osobitými vlastnostmi, že je nelze přesně vyjádřit pojmovým materiálem obecného jazyka. Obvykle je přitom nutno konstituovat celé množství věcí, osob, procesů a udá-

⁷ Neznamená to, jak později uvidíme, že by estetický postoj nemohl modifikovat průběh těchto operací.

lostí, které existují v četných vzájemných vztazích a souvislostech, které mají společné osudy, atd. Syntetické čtení textu nám sice usnadňuje objektivizovat podávané předměty tak, aby nebyly jednotkami navzájem od sebe oddělenými, ale aby tvořily složky jednoho a téhož světa. Máme-li však uspořádat tento svět, postihnout ho jako jeden celek, zachytit hlavní proud událostí, které se v něm odehrávají, máme-li se cítit do duchovní atmosféry, která se nad ním vznáší, atd., vyžaduje to od nás takový rozsah pozornosti a dovednosti syntetizovat, že toho nejsme schopni vždy a během celé četby.

K tomuto syntetizování dochází částečně už při četbě jednotlivých částí díla, v průběhu rozvíjecího se děje, částečně až po přečtení takových jeho částí, které tvoří relativně samostatné celky o sobě, a částečně nakonec po přečtení celého díla. V této fázi obcování s dílem (pokud je možno mluvit ještě o obcování) dochází pravděpodobně k nejzávažnějším funkcím jeho konečného pojetí. Ale v této chvíli nejsme ještě dostatečně připraveni na úvahy o tomto problému (viz § 19).

§ 11/ Konkretizování představených předmětů

Na konci § 9 jsem uvedl, že má-li čtenář dosáhnout estetického vněmu díla, musí při objektivizování předmětů představených v díle vyjít z a t o, co je *explicitě* obsaženo v předmětové vrstvě samého díla. Musí tyto předměty aspoň do určité míry „zkonkretizovat“. To však je třeba nyní blíže vysvětlit.

Literární dílo je výtvořem s c h e m a t i c k ý m (srv. tvrzení VII v § 4). Některé jeho vrstvy (a zvláště vrstva předmětová) obsahují totiž řadu míst „nedourčenosti“. Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, a n i že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, a n i že tuto vlastnost nemá¹.

¹ Týká se pouze míst nedourčenosti vystupujících ve vrstvě představených předmětů. Existují i jiná místa nedourčenosti, která vyplývají z jiných příčin.

Pokud např. v textu *Pana Tadeáše* není žádná zmínka o tom, zda byl Tadeáš světlavý nebo ne, tato postava je po této stránce n e d o u r ě n a, třebaže *implicite* je jasné, že jeho vlasy n ě j a k o u barvu mít musely; není však nijak rozhodnuto, j a k á barva to byla. A podobně je tomu i v jiných případech. A právě tuto stránku nebo aspekt, vzhledem k němuž není na základě textu p ř e s n ě známo, jaký daný předmět je, nazývám „místem nedourčenosti“. Každá z věcí, osob a procesů představených v díle má mnoho takových míst. Především osudy představených předmětů jsou popsány pouze fragmentárně. Obvykle celá období jejich existence nebo života nejsou vůbec v literárním díle *explicitě* představena a *eo ipso* jsou z toho nebo jiného aspektu nedourčena. Z příslušných zmínek v textu je známo pouze to, že např. nějaká osoba v takovém a takovém časovém období existovala, ale co se s ní přesně dělo, jak se v onom čase měnila atd., o tom se už nic bližšího z textu díla nedozvídáme. A protože všechno, co je obsaženo ve vrstvě představovaných předmětů, je určeno pouze vrstvou významovou a v některých případech určitými prvky vrstvy zvukové, tedy nejenže my čtenáři nic n e v í m e o jednotlivých fázích osudů představovaných postav, ale ani ony samy nejsou po této stránce blíže určeny, nejsou a n i t a k o v é, a n i j i n é než takové.

Existence míst nedourčenosti není něčím náhodným², co by např. vyplývalo z nedostatků textu, ale v každém literárním díle je jevem zcela zákonitým. L i m i t o v a n ý m množstvím vět, *resp.* slov vstupujících do struktury díla, není totiž možno vyjádřit j e d n o z n a ě n ě a v y č e r p á v a j í c í m způsobem nekonečné množství vlastností a situací individuálních představovaných předmětů, abstrahujeme-li od případu, kdy jsou určitému předmětu připisovány celé k o m p l e x y vlastností. Ale ani v tom-

² Může se sice stát, že nedostatky ve struktuře významové vrstvy vedou k h o j n ě j š í m u výskytu míst nedourčenosti. Existují však i díla, ve kterých je velké množství těchto míst dáno záměrně tím, že autor použije určitého kompozičního principu (srv. např. Roger Martin du Gard, *Les Tribault*). Po jedné z přednášek, ve které jsem mluvil na toto téma, mi řekla Zofia Nałkowska, že jedním z momentů jejího kompozičního úsilí je rozhodnout, co je třeba „vynechat“, tj. co nemá být v textu vyjádřeno.

to případě není známo, jaké jsou j e d n o t l i v é vlastnosti siožek tohoto komplexu, kromě onoho společného momentu, který působí, že do daného komplexu patří. A za druhé, z různých hledisek jsou pro strukturu jednotlivých literárních děl potřebné a důležité pouze n ě k t e r é vlastnosti a situace daných předmětů a o ostatních stačí vědět jen obecně, že jsou nebo byly „nějaké“, a není třeba přesněji je určovat. Určité podrobnosti vůbec není vhodné z různých uměleckých nebo i jiných důvodů *explicitě* jednoznačně vymezovat. Čtenáři je záměrně dána možnost, aby si je „domýšlel“, jsou ponechány diskrétně „ve stínu“, ale přesto jsou „mezi řádky“ natolik naznačeny, že v podstatě text přece jen vyjadřuje, i když pouze obecně, příslušné stránky nebo situace představovaných předmětů. Samozřejmě, v o l b a míst nedourčenosti se od díla k dílu mění a může být jedním z charakteristických rysů struktury daného konkrétního díla, ale i určitého literárního stylu a není bez významu ani při studiu tzv. „literárních druhů“³.

Vrátíme-li se nyní k problému poznávání literárního díla, musíme konstatovat: k tomu, aby čtenář zkonstivoval pokud možno úplně svět představený v literárním díle, musí – vyžaduje-li to text – číst mezi řádky a intencionálně vyznačit i ty stránky nebo stavy představených předmětů, které *explicitě* nejsou určeny, ale mají význam pro kompozici díla. Na tomto dourčování a doplňování představených předmětů je mezi jiným založeno to, co nazýváme „konkretizováním“ světa předmětů představených v literárním díle. V něm se projevuje čtenářova vlastní tvůrčí činnost: musí nejen formou rozumění proniknout k tomu, co je vyjádřeno *implicite* („mezi řádky“), ale kromě toho musí vlastní iniciativou a důvtipností vyplnit místa nedourčenosti v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští. Dochází k tomu obvykle bez čtenářova zvláštního záměru. Prostě „popouštíme uzdu“ vlastní fantazii a konstruujeme představené předměty s přihlédnutím i k těm vlastnostem a stránkám, které buď nejsou významovou vrstvou díla vůbec vyjádřeny, anebo které aspoň nejsou určeny jednoznačně. Jak se při

³ Zajímavé podrobnosti se v tomto směru objevily při rozboru specifických rysů lyrických děl, kterému se studenti věnovali v mém estetikém semináři v akademickém roku 1934–35.

tom v jednotlivých případech postupuje, to záleží na charakteru díla, ale i na čtenáři a na situaci, v jaké se právě během četby nachází. Proto se také mohou po této stránce projevat značné rozdíly mezi jednotlivými konkretizacemi jednoho a téhož díla, a to dokonce i u téhož čtenáře za různých situací, ve kterých dílo čte. Narážíme zde pochopitelně na moment, který je pro správné porozumění literárnímu dílu a pro jeho věrný estetický vněm zvláště nebezpečný. A proto mu také, studujeme-li problém objektivnosti poznávání literárního díla, musíme věnovat bedlivou pozornost.

Pro estetické vnímání literárního díla jsou rozhodující tyto momenty: 1. Jestliže čtenář nijak nevyplní místa nedourčenosti vystupující v díle, nedostane se v předmětové vrstvě do styku s individuy tak konkrétními, aby na něho mohla esteticky působit. Konkretizování představených předmětů – aspoň v určité míře – je proto jedním z nezbytných předpokladů estetického vnímání literárního díla. 2. K a ž d é místo nedourčenosti může být vyplněno v s o u l a d u s významovou vrstvou daného díla m n o h a r ů z n ý m i způsoby. Jestliže např. v *Panu Tadeáši* skutečně není stanovena barva Tadeášových vlasů, můžeme si ho stejně dobře představit jako blondýna, jako člověka s kaštanovými vlasy nebo konečně jako bruneta atd. Žádný z těchto případů není vyloučen. Proto také z t o h o t o aspektu k a ž d é z těchto doplnění, odpovídajících textu, je r o v n o c e n n é všem ostatním. 3. Různá doplňování téhož místa nedourčenosti vedou nutně k různým konkretizacím daného literárního díla jakožto c e l k u a jednotlivé odchylky přitom mohou mít větší nebo menší vliv na to, jak v dané konkretizaci díla vystoupí estetické hodnoty. Změny, ke kterým dojde v předmětové vrstvě, vedou totiž mnohdy k rozdílnému spojení s jinými prvky díla a to je někdy výhodné, jindy nevýhodné pro estetickou hodnotu dané konkretizace. 4. Tím může dojít k více nebo méně významným posunům v polyfonní harmonii estetických hodnot charakteristických pro dané dílo, takže jedna konkretizace bude z tohoto hlediska vzdálenější a jiná bližší „intencím“ nebo „stylu“ daného díla. A zároveň konkretizací, stejně blízkých dané intenci, ale navzájem se lišících, může být ještě mnoho. Proto také z estetického hlediska není lhostejné,

jakým způsobem fakticky došlo ke konkretizování určitého díla. S tím souvisí důležité otázky týkající se adekvátního estetického vněmu díla a zároveň i toho, jak lze posoudit jeho estetickou hodnotu (srv. kapitolu V). Na druhé straně však přitom vystávají problémy, nakolik konkretizace závisí na kulturní atmosféře epochy, ve které je dílo čteno, a odtud plynou další otázky týkající se života literárního díla v různých epochách a změn, jaké s tím jsou spojeny⁴.

§ 12/ Aktualizování a konkretizování schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle

Objektivizování a konkretizování předmětů představených v literárním díle souvisí těsně s aktualizováním a konkretizováním schematických aspektů¹ některých z nich, a tedy s tím, jak je pro čtenáře konstituována poslední vrstva literárního díla, o které nám ještě zbývá se zmínit².

Vrstva schematických aspektů má důležitou úlohu v literárním díle jakožto určitém díle uměleckém. Proto také způsob, jak dochází k zaktualizování a zkonkretizování těchto aspektů při každé jednotlivé četbě, má prvořadý význam pro estetický vněm díla. A zároveň „aspekty“ jsou tím prvkem konkretizace literárního díla, který ve značně větší míře než jeho ostatní prvky závisí na čtenáři a ve kterém se velmi citlivě odráží způsob, jakým čtenář dílo čte. V literárním díle samém vystupují totiž tyto aspekty pouze ve stavu p o t e n c i á l n í u k o n č e n o s t i (jako potenciálně hotové). Teoreticky vzato, jsou sice přiřazeny k představeným předmětům předmětnými stavy, ve kterých

⁴ Srv. úvahy o historii konkretizace literárního díla v Dodatku, v kapitole „Předmět a úkoly literární vědy“. (R. Ingarden, *Studia z estetiky*, Warszawa 1957, str. 227 an.)

¹ Tento termín chápu ve velmi širokém významu a řadím do něho nejen v š e c h n y aspekty zakoušené subjektem při jakémkoliv smyslovém vněmu, ale také aspekty, ve kterých se projevují – a to buď při vnitřní zkušenosti, nebo při poznávání cizích psychických stavů – vlastnosti a struktury psychofyzického individua, a především pak člověka.

² Srv. §§ 39–43 v knize *Das literarische Kunstwerk*.

se předměty konstituují, ale kromě toho je na ně čtenář do určité míry upozorňován i jinými činiteli díla (např. některými vlastnostmi zvukové vrstvy). Jejich podstatou je však dáno, že – stejně jako všechno, co je zakoušeno subjektem vnímajícím určitý objekt – k tomu, aby mohly aktuálně vystoupit, je třeba percepční funkce určitého subjektu. Tuto funkci musí splnit čtenář, a na něm tedy leží celá tíha úkolu zaktualizovat schematické aspekty, které by jinak vůbec nevstoupily do struktury konkretizace díla. Má-li čtenář věrně znovuvytvořit a poznat dílo, musí citlivě reagovat na náznaky, které mu dílo poskytuje, musí se jim podřídit a musí nejen pomyslet představené předměty, ale musí je i obléknout do konkrétní podoby. Řečeno populárně, třebaže ne zcela přesně, čtenář si musí živě představit (zrakem, sluchem atd.) věci, lidi a jejich stavy, o kterých se v díle mluví. A právě tím, že si je představuje, aktualizuje a zároveň i konkretizuje příslušné aspekty v jejich představové (obrazné) modifikaci³. Chce-li však „vidět“ představené předměty v takových aspektech, jaké dílo vyžaduje, nemůže přitom postupovat zcela libovolně. Zároveň však přitom není ani zcela vázán. To se týká zvláště konkretizování schematických aspektů. Toto konkretizování je vedle aktualizování čtenářovým druhým úkolem vzhledem k aspektové vrstvě díla. V díle samém jsou vyznačeny pouze schematické aspekty, určitá aspektová schémata, a to taková, která mohou být obsažena *in concreto* v aspektech vnímaných libovolným lidským vnímajícím subjektem⁴. Každý čtenář však je určitým, přesně vymezeným subjektem s osobitými vlastnostmi při způsobu vnímání a se zvláštní psychickou strukturou. Proto také, když doplňuje ono aspektové obecné schéma různými detaily, když je zkonkrétnjuje, činí tak – obvykle bezděčně – do značné míry pod vlivem svých osobních vnímacích návyků a v rámci rozsahu svých dosavadních zkušeností a jejich možných modifikací. Pokud jde o aspekty předmětů,

³ Čtenář literárního díla (v protikladu k vnímateli divadelní hry představené na scéně) nemá totiž možnost aktualizovat v něm o v aspekty a musí se omezit na jejich obraznou rekonstrukci.

⁴ Někdy jsou to schémata takových aspektů, jaké by vnímaly jednotlivé postavy představené v literárním díle.

které z dosavadní zkušenosti nezná, obvykle buď příslušné aspekty vůbec neaktualizuje, anebo je nahrazuje aspekty předmětů analogických. Z toho vyplývá, že i při čtenářově mimořádném úsilí se stává jen zřídka, že by byly – třeba i jen přibližně – rekonstruovány ty aspekty, které by měly být zaktualizovány při naprosto věrném vněmu literárního díla. Aktualizování a konkretizování aspektové vrstvy je proto snad vůbec nejnedokonalejší součástí vnímání literárního díla, a to se negativně odráží především na estetickém pojetí díla. K poměrně největším odchýlkám konkretizace od vlastní struktury díla dochází právě v této oblasti. Vezměme si jako příklad úryvek z Žeromského *Vánice*⁵:

„Chtěl se dostat na bulváry, ale nemohl najít cestu. Bloudil. Obrátil se na náhodného chodce. Ten se zasmál a ukázal mu na bulvár, který byl pár kroků od něho. Nohy ho někam nesly. Pohled na tisícibarevné elektrické lampy, vývěsní štíty, pohyblivé znaky, kola, písmena, šarlatová, zelená, modrá a fialová, ho řezal do očí jako střepliny skla. Richard nevěděl, co dělat, a tak vstoupil do nárožní Café Cardinal a objednal si sklenku koňaku...“

Nechme stranou celou psychickou situaci, v jaké se tu ocitá Richard Nienaski a jakou z tohoto úryvku bez přihlídnutí k předcházejícím stránkám románu vůbec nelze dešifrovat⁶, a všimněme si pouze popisu bulváru a možností, jakými lze zaktualizovat jeho aspekty. Z textu před citovaným úryvkem vyplývá, že bulvár, o kterém se mluví, je jeden z pařížských bulvárů; který, to nejprve není známo, potom – pro ty, kteří vědí, kde je „Café Cardinal“ – se tato otázka jednoznačně vyřeší, ale pro ty, kteří to nevědí,

⁵ Úryvek je vzat z románu Stefana Žeromského *Vánice (Zamiec)*; překlad je podle textu vydaného k desátému výročí obnovy polského státu, Warszawa-Kraków, Wydawnictwo J. Morkowicza, 1928, sv. V, s. 61.

⁶ Zároveň to může sloužit jako příklad problému, o kterém jsme se zmínilí už dříve, tj. jaké významové modifikaci podléhá určitý komplex vět proto, že následuje za jiným komplexem vět, a jaký vliv má obsah vět už přečtených na to, jak čtenář chápe plný obsah vět právě čtených. Protože věty, které jsou před citovaným úryvkem, jsou zde vynechány, náš čtenář, který si už přesně nevzpomíná na román *Vánice*, čte tento úryvek v poněkud jiném významu, než by jej četl v rámci celého díla: chybí mu mezi jiným znalost určitého citového stavu, v jakém se Richard v dané chvíli nachází.

zůstává dál otevřená. A proto ani ti čtenáři, kteří zhruba Paříž znají a pamatují se, jak vypadají jednotlivé pařížské bulváry, ale přitom si nevzpomínají, kde je uvedena kavárna, nemohou přesně situovat popisovanou ulici a Richardovu cestu. A proto také, když aktualizují aspekt popsané ulice, aktualizují aspekt *n ě k t e r ě h o* z pařížských večerních bulvárů, rozsvěcujícího se na chvíli skvrnami světél a reklam a ztrácejícího se napůl ze zorného pole v okamžiku, kdy Richard vstupuje do kavárny. Znají-li tuto kavárnu, zatřpytí se před nimi na moment aspekt jejího vnitřku z určitého zorného úhlu, jestliže ji však neznají nebo si na ni nevzpomínají, vybaví se jim na chvíli aspekt *l i b o v o l n ě* z pařížských bulvárních kaváren, na kterou si právě vzpomenu. Čtenář, který Paříž vůbec nezná, si při tomto popise bude představovat jakoukoliv z velkoměstských ulic v takové nebo jiné perspektivě, nebo se mu eventuálně objeví celá série rychle po sobě následujících aspektů nějaké velkoměstské ulice v noci a potom se mu vybaví „obraz“ té či oné kavárny s takovým nebo jiným osvětlením a z takového nebo jiného zorného úhlu. Nejpravděpodobněji k tomu dojde tak, že se po sérii aspektů ulice v noci s mnoha mihotavými světly zablýskne aspekt velkých, zevnitř osvětlených oken nárožní kavárny (možná, že se objeví aspekt stolků, stojících po pařížském zvyku před kavárnou a obsazených hosty, o čemž se v textu vůbec nemluví), a při následující větě se opět objeví aspekt mnohem silněji osvětleného vnitřku kavárny, zamíhá se aspekt stolku, ke kterému Richard usedl, objeví se silueta číšníka a potom např. záblesk světél na sklence přineseného koňaku. Možná, že se některým čtenářům zároveň vybaví sluchové aspekty kavárenského šumu atp. Ale může se také stát, že i když to všechno budeme číst, budeme zaujati především Richardovým psychickým stavem a pouze letmo zaktualizujeme aspekt mnohobarevných pouličních světél a potom budeme číst další část tak, že před námi vůbec žádné zrakové a sluchové aspekty nevystoupí, třebaže budeme dobře rozumět čtenému textu a budeme správně objektivizovat předměty představené v citovaném úryvku.

Z uvedeného stručného příkladu vidíme, jak mnohotvár-

ným způsobem může dojít na podkladě jednoho a téhož textu k aktualizaci aspektů, jak mohou být tyto aspekty při vnímání více nebo méně schematické nebo zkonkretizované, jak v nich zároveň může být obsaženo mnoho mezer různého druhu atd. Čtenář má v tomto případě značnou volnost při aktualizování aspektů, a to zvláště proto, že citovaný text se po této stránce nevyznačuje žádnou zvláštní sugestivností (snad jen s výjimkou popisu různých pouličních světél); a přitom situace, v jaké se hrdina nachází, čtenáře příliš neinspiruje k aktualizování živějších aspektů, neboť jeho pozornost se soustřeďuje na Richardův psychický stav. Ale je samozřejmě možno uvést mnoho příkladů opačných, kdy vnímatelné aspekty⁷ nejrůznějšího druhu upoutávají čtenářovu pozornost mnohem detailněji a živěji. Klasickým spisovatelem je u nás po této stránce Sienkiewicz – stačí si vzpomenout na scénu Ursova zápasu s býkem v románu *Quo vadis*, a zvláště na její zakončení; podobný charakter mají i četné scény a popisy v Mickiewiczově *Panu Tadeáši*. V těchto případech je čtenář při aktualizování aspektů mnohem vázanější a nadto i *p o d l ě h ě* aspektům, které upoutávají jeho pozornost, a čím více se jim podřizuje, tím se pro něho stávají živějšími a výraznějšími⁸. Není třeba se však domnívat, že k tomu jevu dochází především tehdy, kdy v textu díla vystupují *p o p i s y s a m ý c h a s p e k t ů* představených předmětů. Naopak:

⁷ Samozřejmě modifikované obraznosti.

⁸ Jako příklad aspektů velmi živých a poměrně jednoznačných můžeme uvést následující výňatek z *Lorda Jima* od J. Conrada:

„Jim přešel na druhou stranu paluby a v rozlehlém tichu mu vlastní kroky připadaly hlasité, jako kdyby je ozvěnou vracely bdělé hvězdy: zdálo se, že jeho oči bloudí kol dokola po obzoru, hladově pohlížejí za nedosažitelným, avšak stín nadcházející události neviděly. Jediným stínem na moři byl stín černého dýmu, hrnouchého hustě z komínu svou obrovskou vlnku, jejíž konec se ve vzduchu stále roplýval. Dva mlčenliví a téměř nehybní Malajci kormidlovali, každý na jedné straně kormidelního kola, jehož měděná obruba se místy zaleskla, jak na ni dopadal ovál světla z kompasové skřínky. V osvětlené části se chvílemi objevila ruka s tmavými prsty, které střídavě pouštěly a zas se chápaly otáčejících se paprsků kola; články řetězu těžce skřípaly v drážkách kormidelní skříně. Jim občas pohlédl na kompas...“ (Cit. podle vydání *Lord Jim*, přel. Magda Hájková, Mladá fronta, Praha 1959, s. 20.) Mám tu na zřeteli především sérii aspektů objevujících se při četbě posledních tří vět.

aspekty se potom stávají popisovanými objekty a ne čtenářem z a k o u š e n ý m i aspekty věcí nebo lidí. Aspekty vystupují ve své vlastní funkci, kterou je p r o j e v o v a t předměty, pouze tehdy, když obsah slov nebo vět přivádí čtenáře přímo k představovaným předmětům nebo lidem a pouze upozornění na některé jejich postžitelné vlastnosti nebo stránky působí, že se před námi náhle aktualizují příslušné aspekty: v tu chvíli v i d í m e, s l y š í m e (ve své fantazii) v ě c i projevující se zaktualizovanými aspekty. Nelze se ani domnívat, že zaktualizované aspekty působí na čtenáře zvláště silně v těch partiích textu, ve kterých jsou velmi dů k l a d n ě popsány vnímatelné vlastnosti představených předmětů. Naopak, stává se, že právě jestliže je vyznačena pouze jediná určitá podrobnost z celé předmětné situace, její aspekt se zaktualizuje mimořádně silně a výrazně. Jako příkladu je zde možno použít uvedené scény Ursova zápasu a zmínky o tom, že v její určité fázi bylo slyšet, jak z pochodní sluhů odpařují uhlíky – t a k t i c h o b y l o v c i r k u. Když při četbě dospějeme k tomuto místu, k zrakovému aspektu cirku, arény a lavic pro diváky, Ursova zápasícího s býkem atd., přistoupí na jedné straně mihotání planoucích pochodní a na druhé straně sluchový „aspekt“ ticha, které zavládlo nad davem, znehybnělým v napětí, a potom na podkladě tohoto ticha je s l y š e t chrastění kostí, jak Ursus láme turovi vaz. Díla, která s tak mocnou expresivností a sugestivní silou představují aspekty předmětů, bývají obvykle z tohoto hlediska rekonstruována mnohem věrněji než díla, v nichž jsou aspekty spíše *idealiter* vyznačeny a přiřazeny k představeným předmětům, ale čtenáře tak silně neupoutávají. Díla velmi bohatá na aspektové prvky z r ů z n ý c h smyslových oblastí (např. *Skořicové krámy* B. Schulze) může čtenář rekonstruovat velmi falešně a tím ochudit mnohověcné aspekty obsažené v díle. Čtenáři jsou často zaměření jednostranně: aktualizují buď především aspekty z r a k o v é, nebo aspekty s l u c h o v é atd. Naproti tomu však tam, kde je třeba aktualizovat aspekty z r ů z n ý c h smyslových oblastí, a eventuálně i mimosmyslové aspekty různých psychických situací nebo prvky strukturálních vlastností „hrdinů“ – velmi často dochází ke značnému ochuzení

díla: čtenář prostě vynechává celé oblasti aspektů obsažených v díle ve stavu potenciální ukončenosti a to způsobí, že se nemohou projevit esteticky relevantní hodnoty, které mají pro dílo zásadní význam: jeho estetický vněm je proto v základních momentech nesprávný.

Představené předměty nabývají zaktualizováním aspektů plastičnosti a výraznosti, stávají se živější a konkrétnější, a tím se zesiluje zdání, že čtenář s nimi bezprostředně obcuje. Kromě toho však tyto aspekty vnášejí samy od sebe do literárního díla jakožto celku osobité hodnoty estetické, např. dekorativní. K jejich volbě dochází často v těsné spojitosti s náladou vystupující v daném díle (nebo v jeho určité fázi), ba dokonce i ve spojitosti s metafyzickou kvalitou, jejíž vyjádření je kulminačním bodem díla nebo jeho určité fáze a do jisté míry rozhoduje o tom, jak se pro čtenáře zkonstituuje estetická konkretizace díla. Vzhledem k tomu, že čtenář může aktualizovat schematické aspekty předmětů mnoha způsoby, estetický vněm jednoho a téhož díla může být z tohoto hlediska velmi různorodý. A přitom pouze n ě k t e r ě z těchto vněmů postihují dílo v jeho pravé tvářnosti. Protože však aspekty podávaných předmětů mají v samém díle ráz schematický, který dovoluje různé způsoby konkretizace, i estetické vněmy, které jsou dílu „věrné“, se mohou mezi sebou z tohoto hlediska značně lišit a vést ke konkretizacím díla, které budou mít velmi rozdílné estetické hodnoty. Opět se zde tedy setkáváme s jednou z příčin, proč se čtenáři – i velmi vzdělaní a esteticky vnímaví – nemohou mnohdy shodnout při s t a n o v e n í h o d n o t y určitého literárního díla. K tomuto problému se ještě vrátím (srv. kapitolu V).

Schematické aspekty, které čtenář při četbě aktualizuje, netvoří téměř nikdy plné aspektové *kontinuum*, ale mají charakter „přetržitý“ a pouze čas od času čtenáře upoutávají, jednou živěji a výrazněji, jindy opět méně živě a méně výrazně. Na to, že v různých fázích díla dochází k většímu nebo menšímu nakupení aspektů, má kromě struktury samého díla velký vliv i stav obrazotvorné připravenosti čtenářovy. Tam, kde aspekty vystupují řídicěji a jsou od sebe více izolovány, dochází často k jejich určité s t a b i l i z a c i. Při četbě se vytvářejí určité – abych tak řekl – ste-

reotypní formy aspektů, pomocí kterých si zpřítomňujeme předměty vystupující v díle. Místo abychom si např. určitou osobu představovali pokaždé jinak podle okolností, představujeme si ji stále ze stejných aspektů a neohlížíme se na změny vlastností, které by bylo možno na ní postřehnout. Dochází k tomu např. tehdy, když určitý román zachycuje delší období ze života dané osoby, takže – ve shodě s textem – výrazně stárne, ale kdy se to přesto neprojevuje v obsahu aktualizovaných aspektů. Děj Sienkiewiczovy *Trilogie* trvá např. více než dvacet let, přesto však jsme v pokušení představovat si pana Volodyjovského stále ze zorného úhlu určitého, jednou ustáleného aspektu, třebaže se během událostí popsaných v *Trilogii* mění z mladého důstojníka ve zralého muže. Stejně si můžeme ulice určitého města představovat stále ze stejných aspektů, třebaže by situace v textu popisované vyžadovaly, abychom je pokaždé viděli z jiného zorného úhlu, v jiném perspektivním zkrácení, v různých podmínkách osvětlení atd. To je další z příčin neadekvátního vněmu literárního díla, v tomto případě podmíněná zcela subjektivně; i ta má však vliv na odhalení nebo zastření estetické hodnoty díla (konkretizace).

Tyto případy stačí, abychom si uvědomili, jak různorodá může být tato stránka poznávání literárního díla.

§ 13/ Spojení vrstev díla v jeden celek a postižení jeho ideje

Takto jsem tedy v náryse popsal ony složité a navzájem těsně skloubené a prolínající se subjektivní operace, které působí, že čtenář stojí před tvářností v š e c h vrstev díla a vytváří si jeho určitou, přesně stanovenou konkretizaci. Jak jsme viděli, je těchto operací mnoho a je třeba vykonávat je téměř současně. Těsná spojitost mezi nimi působí, že vrstvy díla, s kterými se takto seznamujeme, pro nás nejsou útvary navzájem od sebe oddělené, ale už předem vystupují v takových nebo jiných vzájemných vztazích. Ale přesto vykonáme-li tyto operace, je to pouze p r v n í m nezbytným krokem k tomu, abychom postihli – a to zvláště z estetic-

kého hlediska – dílo jakožto celek. A to ze dvou důvodů. Za prvé proto, že vrstvy díla – ani ne tak p ř e s svou různorodost, jak se nejednou soudí¹, jako spíše je jí z á s l u h o u – tvoří navzájem skloubené součásti o r g a n i c k y vybudovaného celku, který je něčím více než spleeninou volných, pouze vedle sebe existujících vrstev. A za druhé proto, že literární dílo, obsahující různé fáze-části (srv. kapitulu II), není výrazem obyčejné posloupnosti navzájem si cizích a na sebe nepůsobících součástí, ale je celkem fází navzájem se modifikujících. Z obou těchto aspektů vyplývají d a l š í obtíže při postižení díla jakožto celku, a jak se dále ukáže, některé z nich jsou takového druhu, že konečné postižení díla jakožto celku „na jeden ráz“ není vůbec možné. Nejprve se budu věnovat prvnímu okruhu těchto obtíží.

K postižení díla jakožto celku nestačí jen poznat jeho jednotlivé vrstvy. A přitom činnosti, které k tomu musíme vykonat, jsou různé podle toho, zda se snažíme postihnout samo dílo v jeho schematické tvářnosti a předestetické podobě, anebo zda je chceme vnímat jako předmět estetického prožitku, tj. v estetické konkretizaci. Protože však budu moci teprve později ukázat, k jakým rozdílům přitom dochází, omezím se prozatím na to, že podám povšechnou charakteristiku těch činností přicházejících zde v úvahu, které – i když poněkud modifikovány – tvoří kostru obou obměn poznávání literárního díla.

O „organičnosti“ struktury literárního díla se mluvilo už mnohokrát, a to zvláště v kruzích badatelů, kteří byli pod vlivem buď vitalistů, nebo tvarové psychologie, anebo konečně Diltheye. Pokud je mi však známo, nebyl ani definován sám pojem organičnosti, ani nebylo ukázáno, jaké vlastnosti jednotlivých prvků literárního díla ji vytvářejí. Pokud jde o druhý problém, odkazuji čtenáře na svou knihu *Das literarische Kunstwerk*² a zde se aspoň ve stručnosti pokusím pojednat o prvním z nich.

Co máme na mysli, když říkáme, že v určitých případech před námi nestojí konglomerát (nakupení) součástí, které

¹ Srv. M. Kridl, *Úvod do studia literárního díla*, s. 40.

² Srv. 1. c., zvláště kapitoly VI, IX a X.

jsou si v podstatě navzájem cizí, ale „organismus“? Jak se zdá, rozhoduje o tom mnoho různých zřetelů.

1) „Organismus“ nejenže prostě je, ale kromě toho ještě vykonává nebo – chcete-li – má vykonávat určitou nadřazenou funkci, které jsou podřízeny jiné, pomocné funkce jeho jednotlivých „orgánů“. U organismů je touto nadřazenou funkcí udržet život individua, a umožnit tak zachování rodu (vytvoření potomstva). Pomocné jsou např. funkce přijímání potravy, kterým jsou opět podřízeny funkce získávání pokrmů, jejich úpravy vhodné pro podmínky, v jakých probíhá trávení a vyměšování nepotřebných produktů, krevní oběh atd. Tato hierarchie funkcí různého typu, které jsou jedny druhým přízpusobené, jedny na druhých různým způsobem závislé a konečně podřízené jedné funkci nadřazené, je základním rysem „organismu“. Vykonávat tuto funkci je jeho „smyslem“, je důvodem jeho existence, jeho „určením“.

2) Hierarchicky vybudovaný systém funkcí organismu je v těsném vztahu k jeho struktuře, uzpusobené k vykonávání těchto funkcí. Každý organismus je systémem orgánů s různorodou strukturou. Struktura jednotlivých orgánů je taková, že umožňuje plnit jednotlivé podřízené (pomocné) funkce organismu. Hlavní funkci neplní žádný jednotlivý orgán, ale celý organismus. Různé orgány se navzájem doplňují a pomáhají si. Z toho vyplývá, že žádný z nich nemůže existovat ani fungovat v ně organismu a není samostatný, pokud by se mu ovšem po vyčlenění z organismu uměle nevytvořily podmínky podobné těm, ve kterých existuje v rámci organismu. U živých organismů to jde tak daleko, že – aspoň v určitých případech – dojde-li k poškození některých orgánů, druhé orgány spolupůsobí k tomu, aby tento nedostatek byl odstraněn a napraven. A naopak, jestliže je některý orgán poškozen tak silně, že změnu nebo zničení jeho funkce nelze napravit „samočinně“, odráží se to více nebo méně na fungování, ba dokonce i na struktuře ostatních orgánů. A rovněž dojde-li k hypertrofii funkce určitého orgánu nebo k jeho hypofunkci, odráží se to více nebo méně negativně na struktuře a funkci ostatních orgánů. Organismus se udržuje při životě tehdy,

jsou-li v rovnováze funkce jednotlivých orgánů. V organismu tedy neexistují součásti plně izolované, jejichž vlastnosti a funkce by byly zcela nezávislé na jeho ostatních součástech. Ale na druhé straně to, že si jednotlivé orgány zachovávají své různorodé funkce, které probíhají relativně odlišným způsobem a které (v normálním případě) nezasahují jedna do druhé, svědčí, že jednotlivé orgány, nebo lépe řečeno systémy orgánů (např. systém orgánů zažívacích, systém krevního oběhu, systém nervový atd.), jsou aspoň do jisté míry a v určitém ohledu v příslušných časových úsecích navzájem izolovány, což je patrné i z různých izolačních zařízení, jako je např. pobřížnice, mozkové blány atp. Přitom existuje i hierarchie orgánů, a to nejen v tom smyslu, že jejich funkce mají různý význam pro základní funkci organismu, ale i v tom smyslu, že vada nebo nečinnost jednoho z nich se odráží v určité, přesně stanovené větší nebo menší oblasti ostatních orgánů.

3) Přes všechny individuální rozdíly vyplývající z životních podmínek, v jakých se daný organismus právě nachází, existuje určitý typický průběh života, tj. rozvoje, kulminace a stárnutí organismu. Konečnost jeho života není náhodná, ale je přirozeným důsledkem jeho funkcí, mezi jiným toho, že se v organismu nahromadí produkty nepotřebné, které nejenže nenapomáhají při fungování orgánů, ale dokonce snižují jejich přesnost a obecnou odolnost v životním boji. Nechci tu však rozhodovat o tom, zda je oprávněno mluvit o tzv. přirozeném zániku „životní síly“, a stejně tak nezaujímám stanovisko v mnoha jiných závažných a sporných otázkách teorie organismu.

Tyto úvahy by byly zcela jistě nedostačující, kdyby šlo o systematický rozbor podstaty organismu. Pro naše účely však mohou dát směr dalšímu rozvažování. Je jasné, že když se mluví o něčem takovém, jako je literární dílo, tedy označení „organismus“ je pouze něčím přibližným, jistou analogií. A to nejen proto, že dílo pochopitelně není živým organismem, ale i proto, že nemá samostatnou existenci a jeho bytí a struktura jsou dány tvůrčími akty autorova vědomí. Přesto však má určité rysy, které nás opravňují použít této analogie. V úvahu přicházejí tyto momenty:

1) Svědčí o tom především zásadní heterogenost jednotlivých vrstev díla, ale – můžeme-li to tak říci – zvolená takovým způsobem, aby byla patrna jejich jasná vzájemná souvaznost, kterou je dáno, že žádná z vrstev není na ostatních svou existencí nezávislá. Ale stejně jako v organismu existuje hierarchie orgánů, tj. především větší nebo menší závislost jednoho orgánu na ostatních, tak i v literárním díle je ve vztahu k ostatním vrstvám poměrně nejméně anatomicky závislá vrstva významová, ale ani ta není zcela nezávislá např. na vrstvě zvukové a ve svých různých relativních vlastnostech na vrstvě předmětové, třebaže právě ona se vyvozuje z vrstvy významové. Existuje tu skloubení struktury a vlastností jednotlivých vrstev, které se podobá skloubení vzájemných vlivů jednotlivých orgánů v organismu. Není to zde však tak patrné jako u živého organismu, neboť samo literární dílo jakožto výtvar hotový je neměnné: v základním protikladu k živému organismu v něm nedochází k žádným procesům. Z toho vyplývá, že vrstvy nebo jiné prvky díla nemají v díle jakožto celku postavení orgánů, které by vykonávaly určité činnosti. „Vlivy“ jedné vrstvy (nebo jednoho prvku) díla na ostatní se projevují pouze v existenciální závislosti a v tom, že se zde objevují určité relativní vlastnosti, které vznikají tím, že v jednom celku „spoluvystupují“ různorodé prvky. Teprve když přecházíme od díla jakožto schematického, izolovaně chápaného výtvaru k jeho konkretizaci, která se vytváří (nebo znovuvytváří) při procesu aktivního čtení, můžeme tuto konkretizaci považovat za určitý rozvíjející se proces, při kterém různé součásti díla (*resp.* konkretizace) začínají nabývat jakoby zdání života, činnosti a funkcí. Tyto funkce vykonávají jedny elementy ve vztahu k druhým a zároveň i celé dílo v konkretizaci plní určitou základní funkci. Naproti tomu v samém díle je možno mluvit spíše o „úloze“ jednotlivých prvků vůči prvkům jiným a vůči dílu jakožto celku. Je samozřejmé, že konkretizace díla (*resp.* chcete-li – zkonkretizované dílo) a její prvky plní své „funkce“ teprve tehdy, když jsou – aspoň v jednotlivých fázích – zkonkretizovány. A právě proto ty čtenářovy činnosti, které jsem popsal výše a které vedou k vytvoření konkretizace jednotlivých vrstev díla,

nemohou ještě postihnout jeho celostní charakter, a to ani v jednotlivé fázi. K tomu, aby nám dílo při konkretizaci ukázalo svou „organickou“ tvárnost, je ještě třeba, aby se rozvinuly jednotlivé funkce prvků díla.

2) Tyto různé funkce vrstev a součástí díla jakožto celku jsou druhým momentem, který umožňuje vést analogii mezi dílem (jeho konkretizací) a organismem. Přitom je důležité nejen to, že jsou různorodé, ale i to, že jsou navzájem jedny druhým přizpůsobeny a že mají různý stupeň „podřízenosti“ ve vztahu k základní funkci, kterou při konkretizaci určité literární „individuum“ plní. Každé literární dílo má – přinejmenším podle autorova záměru, který se mu ne vždy podaří realizovat – samo v sobě *in potentia* a při příslušné konkretizaci *in actualitate*³ – určitou, přesně stanovenou a pouze jemu vlastní základní funkci. A právě tento moment velmi sblíží literární dílo s organismem: dílo nejenže prostě je, ale kromě toho má i jistý „mysl“, jistý „důvod“ své existence, jisté „určení“.

Jak se zdá, všichni teoretikové literatury, snad jen s výjimkou zcela krajních „formalistů“, tuší, že tomu tak je. Neshodli se však a řádně neobjasnili, jakou funkci literární dílo plní a co je výtvozem této funkce. Naopak, v tomto ohledu panují názory přinejmenším jednostranné, ne-li už zásadně falešné. Samozřejmě, otázka, jakou základní funkci má určité, přesně stanovené dílo (např. *Hamlet*, Reymontovi *Chłopi* nebo Mickiewiczovy *Sonety krymské*), patří do pozitivního zkoumání literární vědy. Nás zde může zajímat pouze obecný fakt, že pro každé dílo existuje určitá, jemu vlastní základní funkce. S tím je potom spojena otázka, jaký je charakter obecného typu základní funkce literárních děl vůbec. V tomto směru však panují velké názorové rozdíly. Do jisté míry je to dáno tím, že existují díla, která – abych tak řekl – se vydávají za literární v užším slova smyslu, ale *de facto* jimi nejsou, a do jisté míry tím, že jedno a totéž literární dílo může být konkretizováno různým způsobem a že ne všech-

³ Problémem, že konkretizace může být z tohoto hlediska „vhodná“ nebo „nevhodná“, bude třeba se zabývat v našich úvahách kriticko-epistemologických (srv. kapitulu V).

ny typy konkretizace jsou vhodné pro aktualizaci správné, literární (v užším slova smyslu) základní funkce díla.

Nejčastěji se setkáváme se dvěma názory na tuto otázku:

a) Podle prvního z nich je základní funkcí díla tzv. „vyjádření“ autorova ducha (často se říká myšlenek), jeho psychické struktury nebo např. jeho stanoviska ke skutečnosti. b) Podle druhého je to vyjádření tzv. „ideje“ díla. První názor je zřejmě nesprávný, druhý je správný nebo nesprávný podle toho, jak jej chápeme, obvykle však bývá předkládán v takové podobě, v jaké je nutno jej odmítnout.

Ad a) Je pravda, že literární dílo, stejně jako jiné tvory lidské činnosti, má mnoho vlastností a prvků, jejichž výskyt je zde ve funkční závislosti nejen na obecných vlastnostech tvůrce, ale i na těch vlastnostech psychofyzické struktury a psychického života, které jsou charakteristické pouze pro něho. Týká se to např. určitých vlastností jazyka, jímž je dílo napsáno, jednotlivých obrátů, zvláštní větňé stavby, charakteristických rysů a uspořádání díla, ale i volby představených předmětů, způsobu jejich představení a typu schematických aspektů uvedených v díle. To všechno může vrhnout určité světlo na autorovy psychické stavy v době, kdy tvořil své dílo, i na různé vlastnosti jeho psychofyzické konstrukce. Poznatky, které můžeme prostřednictvím díla získat o autorovi, jsou však vždy nepřímé, tj. odvozené na základě faktického materiálu, který nám dané dílo poskytuje o něčem, co v něm – a tím spíše v jeho konkretizaci – není obsaženo⁴. Třebaže však

⁴ Je to zcela triviální fakt. Nebylo by vůbec třeba zvláště na něj upozorňovat, kdyby se tvrdošjně neobjevovalo tvrzení, že tomu je naopak. Mluví se např. o „autorově přítomnosti ve spisovatelském díle“ a tato jeho „přítomnost“ se považuje za „nejzákladnější obsah“ díla.

Takové stanovisko zaujal J. Kleiner v diskusích, které jsem zorganizoval v Sekci estetiky Polské filosofické společnosti ve Lvově v letech 1938–39. Za sebe jsem už tehdy vyslovil názor, že je třeba rozlišit „autora“ ve smyslu určité reálné osoby, která je původcem díla (např. J. Słowackého), 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 – např. jako vypravěč – vystupuje mezi osobami přítomnými v díle (srv. např. *Lorda Jima* od J. Conrada). Autor v prvním významu je zcela mimo dílo – a pouze jeho se také týká výše uvedená argumentace, autor v druhém významu intencionálně do díla patří a vyplývá

to všechno je pravda, literární díla nejsou určena k tomu, aby plnila funkci informovat nás o autorovi. Kdo by chtěl tvrdit, že tuto funkci mají v takovém smyslu, že jich k tomu účelu můžeme používat, dopustil by se stejně směšného omylu jako člověk, který by tvrdil, že např. řecké válečné vozy byly určeny k tomu, aby informovaly o psychickém stavu řeckých bojovníků. Fakt, že velmi mnoho literárních vědců používá ve skutečnosti literárních děl k tomu, aby získali určité pravděpodobné poznatky o jejich autorech, svědčí pouze o tom, že si nejsou vědomi svého pravého úkolu. Zabývají se psychologii – ostatně obvykle bez příslušné průpravy a bez použití správné vědecké metody – a domnívají se, že se zabývají zkoumáním literárního díla. Neuvědomují si přitom, že k tomu, abychom se prostřednictvím literárního díla dozvěděli něco o jeho autorovi, musíme je číst takovým způsobem, jakým dané dílo právě jakožto dílo umělecké nemá být čteno. Literární dílo v užším slova smyslu není autorovými paměťmi ani jeho popisem, ve kterém by druhým lidem sděloval něco sám o sobě⁵. A proto čteme-li je jako informační materiál o autorovi, čteme je jako psychologové a ne jako literární konzumenti, čteme je jako psychologický dokumenta ne jako umělec-

z jeho intencionální struktury a konečně ve třetím významu je „autor“ zvláštní součástí díla, stejně jako tzv. „lyrický subjekt“ v lyrické básni. Mé vystoupení proti názoru, že dílo je vyjádřením „autora“, se týká „autora“ v prvním významu. Dokonce i kdybychom souhlasili s tím, že umělecké literární dílo „vyjadřuje“ v jistých mezích svého autora v tomto významu, nevyplývá z toho ještě, že jeho základní a vlastní funkcí jakožto uměleckého díla je toto „vyjadřování“. A právě tuto tezi zde vyvracím.

⁵ Anebo naopak – určité paměti nebo dopisy mohou mít takové vlastnosti, které jim dávají uměleckou hodnotu, ale to je zcela jiná otázka, kterou je ostatně třeba řešit pozitivně. Ale z toho ještě nevyplývá, že by písemnosti tohoto druhu měly být čteny jako umělecká díla – pokud to ovšem nejsou jen z dávných dopisů nebo pamětí, jako jimi – zdá se – byly dopisy Słowackého matce. Rozhodující je pouze otázka, zda ve výtvorech tohoto druhu v případě, že by byly čteny jako literární umělecká díla, je základní funkcí „vyjadřovat“ autora (jakožto reálného původce díla), anebo zda je v nich toto vyjádření vedlejší záležitostí, a to i tehdy, když jejich základní funkcí jakožto „dopisů“ je vyjádřit autora ve třetím z výše uvedených a diferencovaných významů toho slova.

ké dílo a pomíjíme základní funkci, která je tomuto dílu vlastní.

Ad b) Co znamená tvrzení, že hlavní funkcí literárního díla je „vyjádřit“ určitou „ideu“? Jak jsem již řekl, bývá to chápáno nejrůznějšími způsoby. Nejčastěji se pod tím rozumí, že literární dílo „vyjadřuje“ určité tvrzení buď o něčem, co existuje ve skutečnosti, anebo o něčem, co by z určitých důvodů existovat mělo. V souvislosti s tím se pak mnoho literárních vědců snaží toto tvrzení vyhmátnout v textu samotném (např. tím, že citují určité soudy pronesené postavami představenými v díle) anebo se je snaží vykonstruovat na základě textu díla. V obou případech pak tato tvrzení přisuzují autorovi⁶ a neuvědomují si, že tím nejen falšují text literárního díla [v němž se tvrzení (soudy) tohoto druhu vůbec nevyskytují], ale že také připisují autorovi názory, které mu jsou mnohdy zcela cizí. Jestliže se toto vykonstruované tvrzení týká nějakého faktu ze skutečnosti, začíná se s autorem spor na téma, zda je pravdivé. Má-li naproti tomu charakter určitého hesla, programu nebo normy, vede se s autorem diskuse o tom, zda je toto heslo správné, zda by bylo třeba je realizovat atp.

O oprávněnosti takového postavení otázky zdánlivě svědčí to, že existují určitá díla, která jsou obvykle řazena do literatury a která – jak se říká – obsahují „tendenci“, neboli buď přímo obsahují určitá tvrzení, která – jak je možno se z textu domyslet – mají čtenáře přesvědčit, že ve skutečnosti, nezávislé na díle, k něčemu dochází nebo má dojít, anebo která mají ve vrstvě předmětů fiktivní fakty tak zvolené a tak objasněné, aby čtenář nabyl určitého přesvědčení o skutečnosti nezávislé na díle anebo aby byl získán pro určité heslo nebo program. Vnější okolnosti, ve kterých se u nás v době nesvobody vyvíjela literatura a kvůli kterým na sebe musela vzít různé úkoly, jež jí byly v podstatě cizí, způsobily, že si u nás lidé zvykli číst v šech na literární díla tak, jako kdyby to byla díla tendenční, interpretovat je v tom duchu, a dokonce i přehlížet pravou funkci literárních děl. Vystoupení Przy-

⁶ Ve smyslu reálného původce díla.

byszewského a Mladé Polsky bylo u nás prvním signálem, že celé toto chápání úkolů literatury je falešné, správná myšlenka však přitom utonula v mlhavé frazeologii.

Z faktu, že některá literární díla jsou tendenční, naprosto nevyplývá, že by takto bylo třeba chápat v šech na díla literárního umění. Tento fakt svědčí ostatně pouze o tom, že určití autoři – záměrně nebo bezděčně – užívali své literární tvorby k cílům jiným než literárním; to jim ostatně nelze ani vytýkat, ani z toho dělat jejich uměleckou zásluhu. Nejde totiž vůbec o kladné nebo záporné hodnocení díla, ale pouze o to, abychom si uvědomili, v čem je specifikum díla literárního umění. Ani ta největší osobní nebo společenská důležitost daných cílů nemůže totiž změnit jejich charakter – tj. změnit prvky mimoliterární na literární – ani sama od sebe dát uměleckou hodnotu výtvorům, které ji nemají. Jestliže přes všechnu tendenci hodnotíme určité dílo jako dílo umělecké, není to dáno jeho tendencí, ale hodnotami estetickými, které mohou být daným dílem čtenáři zpřístupněny. Zvláště výrazně se to jeví tam, kde přicházíme do styku se staršími díly, jejichž taková nebo onaká tendence je nám lhostejná. Jestliže v tomto případě nemá přítomnost tendence negativní vliv na strukturu díla a nenarušuje nám jeho estetický vněm, pak nám tendence nekalí pohled na dílo a my je bez překážek můžeme chápat v jeho vlastní funkci.

Proto je nesprávný názor, že základní funkcí literárního díla (jakožto díla uměleckého) je vyjadřovat „ideu“ ve smyslu určitého tvrzení o skutečnosti, eventuálně formulovat určité heslo nebo program. Slovo „idea“ musí být v tomto případě chápáno v jiném významu. Dříve než tento význam podrobněji vysvětlím, je nutno se zamyslet ještě nad jedním problémem. Obrat „vyjadřovat“ ideu uměleckým dílem se jeví jako nevýstižný i z toho důvodu, že předpokládá, jako by ona „idea“ tím, že je dílem pouze vyjádřena, byla něčím, co do samotného díla nepatří. A proto bez ohledu na to, zda literární dílo může „vyjadřovat“ nebo fakticky vyjadřuje něco, co nevstupuje do jeho struktury, je třeba rozvážit, zda v samotném díle nenarazíme na nějaký prvek, který bychom měli právo nazvat jeho „ideou“, a který by proto bylo nutno postihnout

při vnímání díla, neboť jinak by tento vněm byl neúplný. Domnívám se, že v úvahu zde mohou přicházet různé věci.

Především pravou a základní funkcí celého literárního díla je umožnit čtenáři – samozřejmě za předpokladu, že zaujme vůči dílu správný postoj – a by zkonstituoval jeden z možných, dílů příslušejících estetických předmětů⁷. Funkce jednotlivých prvků nebo vlastností tohoto předmětu musí být podřízeny této základní funkci a musí s ní spolupůsobit. Všechny jiné funkce, které literární dílo může plnit buď v kulturní, eventuálně morální atmosféře určité společnosti, anebo při působení (např. moralizujícím nebo demoralizujícím) na jednotlivého čtenáře, nejsou dílu vlastní a jsou pouze odvozené, třebaže mohou být z takových nebo jiných zřetelů velmi významné a mohou dílu přidat mimo jeho hodnotu uměleckou ještě určité hodnoty nové, ale olišněného charakteru. Umělecké literární dílo není určeno k plnění těchto jiných funkcí, a jestliže je neplní, nijak to nesnižuje jeho cenu. Jestliže však neplní základní, sobě vlastní funkci, pak neplní svůj úkol, a třebaže tím nepřestává být dílem literárním (neboli patří přesto do literatury), je dílem „pochybeným“, špatným a bez umělecké hodnoty.

Stanovisko, které zaujímám v otázce základní, literárnímu dílu vlastní funkce, bude zcela jistě označeno jako stanovisko „bezideového estetismu“. U nás totiž panuje mínění, že odepře-li se literárnímu dílu funkce hlásat taková nebo jiná tvrzení nebo hesla, pak v něm nezůstane už nic jiného než „pouhá technika“. Tento názor je od základu nesprávný a vyplývá pouze z toho, že badatelé nedovedou najít ideu díla ve správném smyslu slova a že mají falešnou představu o podstatě estetického předmětu. A proto také stanovisko, které jsem uvedl výše, je velmi vzdáleno „bezideovému estetismu“, tj. chápání díla pouze jakožto souhrnu technických postupů, a naprosto se nesnaží eliminovat z něho veškerý – jak se u nás říká – „obsah“.

„Ideu“ díla ve správném slova smyslu je možno v této prá-

⁷ Srv. kapitolu IV.

ci definovat pouze obecně. Pro každé dílo je jiná, a jaká je v určitém konkrétním případě, to může objasnit pouze rozbor daného díla. Obecně je možno říci, že ideou díla je znázorněná (*in concreto* „ukázaná“) základní spojitost navzájem skloubených kvalit specifického druhu⁸, která tvoří kvalitativní celek jediný svého druhu. Tato spojitost je vyjádřena prvky literárního díla (třebaže ne ve všech podrobnostech jednoznačně) a před čtenářem se objevuje ve vhodně zkonstituované konkretizaci daného díla tím, že tvoří v jistém smyslu nadstavbu nad jeho jednotlivými prvky. Tato spojitost dává dílu organickou jednotlivost struktury, patrnou při jeho konkretizaci. Kvality, které vstupují do této spojitosti, jsou v literárním díle různorodé v souvislosti s různorodým materiálem „jednotlivých vrstev“. Existuje však mezi nimi i určitá hierarchie: pouze některé z kvalit tvoří krystalizační centrum kvalitativního celku, jiné mají úlohu jistého doplnění, jistého doprovodu v rámci celku, aby tím plastičtěji vystoupila kvalita ústřední. Protože však existují různé typy literárních děl, nelze předem obecně říci, které kvality v určitém díle mají úlohu onoho centra, oně kvality ústřední. Jsou díla, ve kterých jsou krystalizačními centry kvalitativního celku např. osobité kvality citových vztahů osob představených v díle, nebo opět kvality metafyzické⁹, spojené zásadním způsobem s určitými předmětnými situacemi a ukázané čtenáři nejen tím, že tyto situace jsou představeny, ale i tím, jak jsou představeny, jak byly příslušným způsobem zvoleny zvukové hodnoty určitých výrazů, dynamika stavby a posloupnosti vět, jak byly vybrány charakteristické aspekty, v jakých se objevují

⁸ Je značně obtížné definovat zvláštní druh těchto kvalit, a pokud je mi známo, nikdo to dosud uspokojivým způsobem neučinil. Tato definice je základním úkolem estetiky a v rámci našich úvah se jí nemůžeme zabývat. Ale jedno je třeba říci: tyto zvláštní „estetické“ kvality jsou něčím, co má samo o sobě vysokou hodnotu, a jejich úloha v lidském životě není o nic menší než úloha mnoha jiných hodnot. Kdyby člověku byla vzata možnost obcovat s nimi, byl by nejen chudší, byl by nejen připraven o jednu podobu štěstí, jakého lze v životě dosáhnout, ale byl by ochuzen i o jeden z důležitých činitelů svého morálního zdraví.

⁹ O metafyzických kvalitách srv. *Das literarische Kunstwerk*, §§ 48–50.

předměty, přicházející zde v úvahu atd. Existují však i díla, ve kterých ono centrum tvoří např. zvláštní momenty dynamiky časových perspektiv času představeného v díle anebo struktury posloupnosti, v jaké následují jednotlivé fáze díla po sobě. A jsou ještě jiná díla, v nichž je toto centrum tvořeno zvukovými hodnotami verše atp. Toto krystalizační centrum kvalitativního celku literárního díla je možno nazvat „ideou“ díla v užším slova smyslu.

Jestliže je dílo „dobře“ vybudované, pak má pouze je dno takové krystalizační centrum a jeho konstituování jsou podřízeny kvality doplňující, které obohacují polyfonii díla. Za této situace jednotlivé prvky díla (nebo jeho vrstvy, eventuálně i jeho fáze nebo jejich jednotlivé strukturní momenty) plní různorodé funkce pomocné, jejichž úkolem je představit „ideu“ díla v užším slova smyslu a doplnit ji kvalitami, které k ní přísluší a které vedou k vytvoření základní spojitosti všech kvalit, přicházejících zde v úvahu. Nejsou však vyloučena ani díla, v nichž existuje několik takových krystalizačních center, která nelze navzájem sladit; tím se stává, že díla tohoto druhu nemají tak „jednotlivou tvářnost“ a nevedou k vnitřně sjatému celku kvalit. Tento rys jim sice může někdy dodávat i určitého půvabu, ale v tomto případě už nelze mluvit o tom, že dílo obsahuje jednotlivou jedinou „ideu“. A existují konečně i díla v tomto smyslu „bez ideje“, neboť třebaže v nich jsou patry různé pokusy o uspořádání tohoto druhu, neznamenají žádnou skutečnou spojitost navzájem skloubených kvalit; ve svém celku jsou pouhým nahromaděním, konglomerátem různých navzájem nespojených prvků, motivů a dějových pásem. A třebaže na základě materiálu jednotlivých vrstev k sobě tyto prvky patří, dílo nemá už tu organickou strukturu, která se uplatňuje tam, kde všechno v díle slouží zobrazení jedné základní „ideje“ v tom smyslu, jaký jsme zde uvedli.

Co tedy znamená, že činnosti, které čtenář vykonává, aby zkonstivoval jednotlivé vrstvy, nestačí k pochopení díla jakožto celku? Znamená to, že tyto činnosti nestačí k postižení „ideje“ díla v tom významu, jaký jsme zde uvedli. Teprve když si pod vlivem díla zpřítomníme jeho ideu, pochopíme je v jeho konečné organické struktuře.

K tomu je třeba vycítit, jaké pomocné funkce mají jednotlivé prvky díla, a přijímat je v těchto funkcích. Říkám „vycítit“, neboť v tomto případě nejde o to, aby se staly předmětem zkoumání, ale pouze o to, abychom jich uměli využít a aktualizovat je tak, aby nám umožnily odhalit základní ideu díla. Teprve pak se objeví konečná, osobitá a prostá kvalita celého díla, chápaného jako jedinečné a neopakovatelné individuuum.

Čtenář proto musí být nejen citlivý ke kvalitám obsaženým v díle, a to zvláště k těm, které mají estetický dosah, ale musí vynaložit i určité specifické úsilí, aby získal emociónálně podbarvený vjem oné konečné kvality nebo základního svazku kvalit, vystupujícího na podkladě spolupůsobení mnoha navzájem harmonicky skloubených kvalit. Čtenář tedy musí vyvinout zvláštní aktivitu, která by mu umožnila zharmonizovat a zesyntetizovat mnohé a různorodé kvality a na jejich podkladě pak „uvidět“ onu konečnou ideu díla. K tomu je třeba jisté geniality dovolující vycítit a názorně pochopit to, co je neopakovatelné, co nemá žádné vzory a o čem nás nikdo nemůže poučit pouhými slovy, jestliže sami nepřijdeme od slov k vjemu kvalitativního svazku, vznikajícího jako nadstavba na útvaru každé ze zkonkrétněných vrstev díla – a nepřijdeme-li na základě jejich zorganizování k vizi oné prosté konečné kvality, k vizi díla jakožto celku. Musíme tu být spoluobjeviteli osobitých kvalit s autorem, který ve svém díle stvořil nezbytné podmínky pro jejich objevení (pokud se dílo „podařilo“), který je jaksi „zaklel“ do svého díla, ale který nám tyto kvality nemůže ukázat bez naší spoluúčasti. Mnoho čtenářů nedokáže vyvinout toto úsilí, a tím postihnout v literárním díle to, co rozhoduje o jeho podstatě jakožto o podstatě uměleckého díla. Takoví čtenáři znají pouze určitou mrtvou a studenou kostru díla a obcují s něčím, co ještě nemá konečnou jednotlivost ani individuální tvářnost.

Jak je obtížné vnímat literární dílo tak, aby byla postížena jeho osobitá celistvost, je patrné především tehdy, když přicházíme do styku s dílem geniálním. Na první pohled se to zdá paradoxní, neboť právě geniální díla dovedou čtenáře nejsuggestivněji ujařmit a uvést ho do stavu spolutvářící emocionální citlivosti, při níž může dojít poměrně

nejednodušší k adekvátnímu estetickému vněmu díla. Všechna geniální díla, a tedy i díla literární, se však zároveň vyznačují tak vysokým stupněm strukturální organizovanosti a její neslýchanou spojitostí, že vynechá-li nebo zkomolí-li čtenář při vnímání třeba i podřadný jednotlivý prvek, může, a nejednou musí to vést k tomu, že se mu místo pravé tvárnosti díla při vněmu objeví jakési znetvořené torzo, a právě to, co je v díle podstatné a jedinečné, zcela zmizí z estetického pole jeho vědomí. A zároveň – jak vyplývá z dosavadní argumentace – souhrn aktů a prožitků, kterých je třeba ke zrekonstruování literárního díla, je nesmírně komplikovaný a obsahuje mnoho různorodých činitelů. A proto je také velmi obtížné realizovat všechny tyto prožitky a akty tak, aby nikde nedošlo k určitým nesprávným posunům nebo nepřesnostem a aby tím nebylo nikde narušeno skloubení vrstev a polyfonie estetických hodnot, které jsou v díle zahrnuty. A přitom, třebaže se geniální díla často vyznačují prostotou, jasností a krystalickou harmoničností struktury, přece jen zároveň vyrůstají nad úroveň jevů průměrných, často se vyskytujících, a jsou výtvozem v ý j í m e ě n ý m. Jejich věrný vněm vyžaduje tedy od čtenáře, aby se povznesl nad úroveň vlastní průměrnosti a aby se „naladil“ na hodnoty, které se objevují pouze při vypětí a zároveň i soustředění psychického života. A kromě toho to vyžaduje od čtenáře určitou „svěžest“ vnímání. To znamená, že čtenář musí být citlivý na to, co je zcela nové a nevšední, ale že musí být i schopen odpoutat se od hodnot do té doby uznávaných a od vlivu stereotypních komplexů esteticky valentních kvalit. Vzhledem k tomu, že každé geniální dílo je absolutně originální, může být jeho věrného vněmu dosaženo pouze tehdy, budeme-li je vnímat způsobem zcela svěžím, neotřelým; zároveň však tato svěžest vnímání je něčím velice vzácným, a to zvláště u čtenářů s velkou estetickou kulturou. Na druhé straně však je tato kultura nezbytná, má-li být v díle objeveno to, co je opravdu hodnotné. A tak mnoho rozporných činitelů působí, že vnímání velmi hodnotných děl je značně obtížné.

§ 14/ Jak působí složitost aktů, jimiž vnímáme literární dílo, na podobu konkretizace

To, že při četbě musíme plnit mnoho různorodých prožitků a aktů téměř současně, působí, že ve všech „nežijeme“ stejně aktivně a nevykonáváme je stejně dokonale. Různé strukturální prvky podléhají pak proto v jednotlivých fázích a vrstvách závažnějším nebo méně závažným deformacím: některé prvky jsou buď vynechány, nebo „nedokonstituovány“ (nedovzvolány – jak by snad řekl fotograf), anebo naopak jsou „přexponovány“, nebo konečně jsou zrekonstruovány nesprávně atp. Jednostrannost čtenářova představového typu s sebou například přináší značné deformace ve vrstvách schematických aspektů; necitlivost k určitým estetickým kvalitám ochuzuje o tyto kvality konkretizaci díla; neschopnost vcítovat se do psychického života lidí představených v díle mění obsah vrstvy předmětové atd. Nemohu se zde pouštět do podrobností, ale je jisté, že se všechny tyto změny velmi výrazně odrážejí, nebo aspoň mohou odrazit na polyfonním skloubení díla jakožto předmětu estetického vnímání. Významnou úlohu přitom mají změny ve čtenářově pozornosti, kolísavost jejího centra, to, že tuto pozornost lze jen do určité míry rozložit rovnoměrně atp. Směr pozornosti, stupeň její koncentrace atd. jsou pouze v nečetných případech dány strukturou samého díla (*resp.* jeho jednotlivých fází); obecně se stav pozornosti mění nezávisle na vlastnostech díla. Z toho vyplývá, že všechny prvky a vrstvy díla nevystupují stejně výrazně. Jednou vykonáváme pozorněji jeden akt, podruhé akt jiný, nebo zakoušíme silněji jiný prožitek a v souvislosti s tím se jakoby přenášíme jednou do jedné, podruhé do druhé vrstvy; ostatní vrstvy jsou pro nás přítomny pouze okrajově a rýsují se nám nejasně. Neaktivněji jsme obvykle zaujati postihováním předmětů představovaných v díle; nejmilhavěji si uvědomujeme vlastnosti významové vrstvy díla, a to proto, že chceme-li věrně vnímat dílo jakožto celek, musíme pouze „aktualizovat“ významy slov a smysly vět, tj. rekonstruovat je v podobě živých dohadů, aniž bychom je objekti-

vizovali. A přitom opět unikají naší pozornosti jejich různé vlastnosti. Z toho všeho vyplývá, že se dílo v jednotlivých fázích své konkretizace jeví jakoby v perspektivní zkratce, některé jeho vrstvy jsou pokřiveny a zvětšeny (v daném případě vrstva předmětů) a jiné jsou zakrnělé. Dochází zde k něčemu podobnému jako při nesprávném fotografování předmětů o větších rozměrech aparátem našikmo postaveným anebo jako při fotografování více předmětů umístěných v značně různých vzdálenostech od aparátu a zachycovaných takto na jeden snímek.

Přesně opačné zkreslení nastává – abych tak řekl – čteme-li dílo „filologicky“. Tímto způsobem čtou čtenáři, kteří se zajímají především o „autorův jazyk“, tj. přesněji řečeno o jazyk, jakým je napsáno dané dílo: o způsob vyjadřování, stavbu vět, typ jejich vzájemných vztahů, o různé prostředky vyvolávající překvapení, o stylistické ozdoby atd. Filologové si vůbec libují ve všech těchto prvcích. O hodnotě díla pro ně rozhoduje především to, co je obsaženo ve vrstvě významové a zvukové. Naproti tomu to, co vystupuje v ostatních vrstvách, a tím i polyfonní skloubení vrstev a estetických kvalit, které v nich jsou obsaženy, má pro ně význam podřadný, a dokonce velmi často se u nich tyto vrstvy při konkretizaci ani živě nekonstituují. Polyfonní harmonie díla je tím narušena a je zkreslena „perspektivním zkrácením“, které je v rozporu s dílem. Samozřejmě že každé dílo není při filologickém čtení deformováno stejně. Existují totiž díla, v nichž má jazyková vrstva svou zvláštní strukturou a estetickými hodnotami převahu nad jinými vrstvami, a tato díla pak v y ž a d u j í, aby byla čtena „filologicky“. Ale obecně jsou taková díla v literatuře spíše jistou výjimkou. Jsou ostatně projevem určité dekadence nebo baroka. Kdyby tato díla byla čtena se zaměřením na vrstvu předmětů, jevíla by se z hlediska „ideologické“ hodnoty i z hlediska polyfonie estetických kvalit jako prázdň a chudá. Naproti tomu jiná díla, ve kterých se tato polyfonie bohatě uplatňuje, nám při filologickém čtení nikdy neodkryjí svou pravou uměleckou tvářnost, neboť jsou při vnímání ochuzena právě o to, co je pro ně podstatné.

Tyto případy snad stačí k objasnění toho, co si předsta-

vují, když mluvím o „perspektivních zkratkách“ literárního díla, ke kterým dochází v souvislosti se složitostí jeho vnímání.

Kapitola II

Perspektivně časové zkratky při konkretizaci literárního díla

§ 15/ Rozsah literárního díla

L iterární dílo se nám však jeví ještě v jiných „perspektivních zkratkách“, které jsou svou podstatou spojeny s jeho strukturou, a které tedy nezávisí pouze na proměnných a náhodných podmínkách, v jakých probíhá četba díla, jak tomu bylo u „zkratek“, o kterých jsme mluvili výše. V souvislosti s tím přistupuji k objasnění názoru, že k poznání literárního díla dochází a musí docházet v řadě po sobě následujících a synteticky navzájem spojených fází. U děl nevelkých rozměrů, např. u lyrických útvarů, mohou tyto fáze tvořit nepřetržitě *kontinuum*.

Podstatou každého literárního díla je dáno, že má určitý rozsah od „začátku“ do „konce“¹. Naprostá většina děl se skládá z titulu a z určitého množství po sobě následujících vět². Ale i v těch poměrně nečetných případech, kdy je celé dílo tvořeno pouze jednou větou, skládá se tato věta z určitého množství slov nebo významových členů vyššího řádu (např. z tzv. vedlejších vět), které následují „po sobě“ a které nejsou při četbě nikdy pomyšleny *in concreto* v jediném okamžiku. A *fortiori* se to vztahuje na určité množství vět. I ty jsou v hotovém díle uspořádány „po sobě“ určitým, zcela ustáleným způsobem a totéž platí

¹ Srv. *Das literarische Kunstwerk*, §§ 54 a 55.

² Čím je tato „následnost po sobě“ v samém literárním díle, které má jako hotový výtvar všechny své části *současně* a v němž žádná z nich není časově dřívější nebo pozdější než ostatní, to je zvláštní a dosti obtížná otázka, kterou jsem se snažil vyřešit na jiném místě. Zde její objasnění přímo nepotřebujeme, neboť nám jde především o konkretizaci díla, vznikající při četbě, a v průběhu čtení jednotlivé části konkretizovaného díla skutečně následují časově *po sobě*.

i o celcích vyššího řádu, než je věta, např. o jednotlivých kapitolách románu, jednáních dramatu atp. Kdyby tato posloupnost byla změněna, vedlo by to často k velmi podstatným změnám ve struktuře díla a někdy by to dokonce zrušilo dané dílo jakožto určitý celek. To je dáno především faktem, na který jsem upozornil v předcházející kapitole. Smysl jednotlivé věty se totiž – aspoň ve velmi mnoha, pakliže ne ve všech případech – dokresluje teprve tím, že věta existuje ve vztahu k jiným větám a že tento vztah je do jisté míry podmíněn pozicí, jakou má mezi ostatními větami. Jiné uspořádání vět působí, že zaniká nebo že se aspoň zastírá nebo mění vztah mezi nimi, neboť jinak uspořádané věty nabývají (nebo aspoň mohou nabývat) jiného významu.

Abychom doložili toto tvrzení, vezměme si prostý příklad, pomyšlený jako výňatek a pokračování nám bližší neznámé scény: „Otec se proto rozlítl na syna. Natloukl mu, co se do něho vešlo. A když se mu dosyta naspílal za takový nedostatek rodinných citů, vrátil se ke své práci.“

Při četbě těchto vět si představujeme, že se syn pravděpodobně choval drze a nerespektoval otce, který se proto rozlítl a ztloukl ho, aniž by si uvědomil, že tím sám prozrazuje nedostatek rodinných citů. Přitom mu ještě vspílal a pak, když si vylil zlost, dal se znovu do práce. Otec se tu z morálního hlediska nejeví v nejlepším světle a především je pochybné, zda pedagogické metody, kterých užívá, jsou vhodné a správné.

Změňme nyní pořádek vět:

„Natloukl mu, co se do něho vešlo. Otec se proto rozlítl na syna. A když se mu dosyta naspílal za takový nedostatek rodinných citů, vrátil se ke své práci...“

Změna posloupnosti změnila smysl uvedených vět a tím se změnila i situace, která jimi byla představena. Především nepřicházejí nyní v úvahu dvě, ale tři osoby: Otec, syn, který někoho bije, a ten, který je bitý, a všichni tři, jak lze soudit, patří do jedné rodiny. Bije syn a otec se na něho hněvá, ale zde už z jiného důvodu než předtím, tj. ne už za předpokládaný nedostatek úcty, ale proto, že se hrubě choval k někomu blízkému z rodiny atd.

Libovolně množství podobných příkladů můžeme najít v každém literárním díle, změníme-li v něm posloupnost jednotlivých vět.

Změna posloupnosti jednotlivých částí s sebou přináší i jiné změny díla, např. jeho kompozice, dynamiky, s jakou probíhaly jednotlivé události, tempa větších rozvíjejících se myšlenkových komplexů atp. I tyto změny – třebaže odvozené od změn předcházejících – mají v dílech velkou úlohu, a to zvláště tehdy, když narušují estetické vlastnosti díla, na kterých závisí jeho hodnota.

Při četbě se s literárním dílem musíme seznámit v psychickém procesu probíhajícím v čase. Vzhledem k rozsahu díla nebo vzhledem k vlastnostem jeho struktury (např. jednání v dramatech) musíme mnohdy četbu (eventuálně obecně sledování díla) přerušovat. Chceme-li poznat dílo věrně v jeho pravé struktuře, musíme se s jeho částmi seznamovat v té posloupnosti, v jaké následují za sebou v díle samém. Všechny odchylky od tohoto postupu (např. kdyby někdo četl určité dílo v kapitolách od „konce“ do „začátku“) deformují konkretizaci vzhledem k dílu samému.

Z toho, že dílo můžeme poznávat pouze „po částech“ v řadě fází, vyplývají závažné důsledky pro poznání, a zvláště pak pro estetický vnímání literárního díla. Na některé z nich zde upozorním.

Především však je třeba rozlišit dvě zásadní různé fáze poznávání literárního díla: a) během četby; b) po přečtení díla.

§ 16/ Poznávání díla během četby

Pro zjednodušení se hodlám zabývat pouze případem, kdy při čtení „procházíme“ určité dílo poprvé od začátku do konce a pouze jednou, aniž bychom přerušovali četbu a vraceli se k částem už přečteným. Samozřejmě, že to je možné jen u poměrně nevelkých útvarů, které lze přečíst „na jeden ráz“.

Když čteme dílo „větu po větě“ a v každé fázi vykonáme výše popsané složité operace, máme bezprostředně a živě před sebou pouze tu část díla,

kteřou právě čteme¹. Jiné části („dřívější“ nebo „pozdější“) nemíží sice všechny ze zorného úhlu našeho vědomí, nevykonáme-li však určité vhodné akty, nemáme je už tak živě před očima. Pro všechna díla a pro každý průběh jejich četby nelze jednoznačně určit, jaký rozsah má fáze, kterou máme živě a bezprostředně před očima. Rozsah této fáze je totiž proměnný a závisí na různých činitelích, a především na typu vědomí daného čtenáře a na psychickém stavu, v jakém se v dané chvíli nachází. Čtenářova „přítomnost“ může být – jak na to, pokud je mi známo, první upozornil Bergson² – rozsáhlejší nebo méně rozsáhlá, ale nikdy není časovým „bodem“. Rozsah fáze díla, kterou máme bezprostředně a živě před očima, se musí vejít do hranic toho kterého rozsahu čtenářovy „přítomnosti“. Někdy v sobě může zahrnovat úsek jedné věty, jindy několik po sobě následujících a navzájem spojených vět a ještě jindy pouze část nějaké komplikovanější větné periody. Nejčastěji se však rozsah bezprostředně a živě vnímané fáze shoduje s rozsahem významové jednotky, tj. věty.

Při četbě díla má čtenář bezprostředně a živě před očima vždy jinou jeho část (fázi) a každá fáze přechází ze stavu, ve kterém není ještě známá a eventuálně se pouze obecně rýsuje, do stavu bezprostřední a živé přítomnosti a z něho opět do stavu, ve kterém je sice známa, ale není už aktuální: pomalu se od nás vzdaluje a míží z pole našeho vědomí, třebaže není úplně smazána a ani nezániká. To spíše my se od této fáze vzdalujeme, ona sama pak dále existuje, a to dokonce i pro čtenáře, i když si ji snad už ani *explicite* nepřipomíná. Četbu díla je tedy možno přirovnat k procházce určitou krajinou, ale s tím podstatným rozdílem, že ona „krajina“ díla není reálná a že ze strany čtenáře je třeba určitého úsilí, aby si ji udržel v aktuálním stavu.

¹ Pomijím zde rozdíly stupně a typu aktuálnosti v rámci fáze, kterou má čtenář bezprostředně a živě před očima, neboť to je problém příliš komplikovaný a je nesnadné jej popsat.

² Srv. např. *Perception du changement* (1911); v poslední době v knize *La pensée et le mouvement*, s. 190 an. Bergson však na toto téma uvádí některé soudy příliš dalekosáhlé.

Tu část díla, kterou „právě čteme“, máme bezprostředně a živě před očima proto, že právě aktuálně a svěže vykonáváme signitivní akty konstituující smysl dané věty (nebo souboru vět) tak, jak se konkrétně rozvíjí, a že soubor znění slov a různých jazykově zvukových útvarů vyššího řádu nám v živé představě „zvučí v uších“ v postupně po sobě vystupujících konkrétních jednotlivostech. Předměty představované v dané fázi díla se nám objevují v konkrétním aspektovém materiálu: je to tak, jako kdybychom byli postupně bezprostředními svědky toho, co se děje ve vrstvě představovaných předmětů, a zároveň i svědky toho, co je obsaženo v ostatních vrstvách díla. Zde by bylo třeba důkladněji se zamyslet nad problémem, jak je možno být „bezprostředními“ svědky událostí představených v díle, třebaže je samozřejmě v pravém slova smyslu nevnímáme. To by však vyžadovalo zvláštní analýzu různých druhů vědomí a překročilo by to rámec těchto úvah. Naprosto se však nemůžeme spokojit se stereotypním tvrzením, které se na první pohled nabízí, že si totiž čtenář „představuje“ zobrazené předměty. Příkladnějším by bylo třeba dodat, že existuje zvláštní forma představivosti, která nám přítomnost dané předměty³. A že k takovému zpřítomnění dochází, to je vidět nejlépe na srovnání právě čtených fází díla s fázemi, které jsme už přečetli a které – i když se k nim už nevracíme ve zvláštních myšlenkových a představových aktech, což je ostatně také možné – zůstávají ještě v oblasti našeho vědomí. I když jsme od nich vzdáleni, máme – jak jsem už připomněl – nejen pocit, že existují, ale kromě toho si „uchováváme“ v živé paměti aspoň některé z fází už přečtených.

Pochybnosti o tom, zda k tomuto jevu dochází, anebo dokonce zda je vůbec možný, vznikají pravděpodobně proto, že každá vrstva minulých fází díla nebývá uchována v paměti stejným způsobem. Jazykově zvuková vrstva zůstává v paměti spíše v podobě ozvěny charakteristického rytmu nebo jiných zvukových útvarů vyššího řádu. Naproti

³ Podle Husserlovy terminologie by zde bylo možno mluvit o „*Vergewärtigung*“ v protikladu ke „*Gegenwärtigung*“, která se uplatňuje v případech vnímání *sensu stricto*.

tomu konkrétní zvuková podoba jednotlivých slov obvykle mizí z pole vědomí. Smysly jednotlivých vět, které při právě čtené fázi díla *explicitě* rozvíjíme, vystupují ve fázích už přečtených jako hotové významové jednotky chápané jako celek v jediném zkratkovitém mínění a v této podobě si je uchováváme v živé paměti. A přitom zkratkovité významové celky tohoto druhu nevnikají z jednotlivých vět, ale z celých větných komplexů. Tím, že si je uchováváme v paměti, zvláštním způsobem jakoby „shrnujeme“ někdy větší a jindy menší komplexy vět do jistého, relativně prostého smyslu (např. do smyslu, že nastal určitý fakt, který byl předtím široce a podrobně popsán v textu díla). Jako příklad můžeme uvést způsob, jak máme v živé paměti popis souboje Volodyjovského s Bohunem při četbě dalších fází románu *Obněm a mečem*.

Rekl jsem, že „zvláštním způsobem“ shrnujeme určité komplexy vět, protože k tomuto „shrnutí“ a k této určité „kondenzaci“ smyslu dochází obvykle jakoby automaticky, aniž by o tom čtenář nějak zvláště uvažoval a aniž by vykonával zvláštní akt „shrnování“. Je samozřejmě také možno takový akt vykonat, ale v tom případě se čtenář výrazně vrací k už přečteným částem díla a znovu je aktualizuje; k tomu, aby si v živé paměti uchoval minulé fáze textu, to však naprosto není nutné.

Takto kondenzovaný smysl může mít různou podobu. Někdy to může být prostě smysl nějaké zvláště důležité věty, automaticky vyňaté z kontextu, jindy to může být smysl nějaké zcela nové, v textu díla fakticky se nevyskytující věty nebo pojmu, který čtenáři představuje ve zkratce často dost obširné partie díla.

Jak jsem řekl, máme v „živé paměti“ kondenzovaný smysl. To však neznamená, že vykonáváme zvláštní akt, kterým bychom si na tento smysl vzpomínali, ani – jak by možná chtěli tvrdit někteří psychologové – že máme určité „předpoklady“ k tomu, abychom vykonávali potřebné akty vzpomínání. Jedno i druhé může přirozeně nastat, ale v převážné většině případů k tomu při živé paměti, která je zvláštní formou vědomí, nedochází. Pokud je mi známo, není jev „živé paměti“ v psychologii, *resp.* ve fenomenologii vědomí⁴ dosud probádán, a to snad proto, že je něčím,

k čemu stále dochází a na co jsme zvyklí. K jeho objasnění by bylo třeba velmi důkladných a jemných rozborů a těm se nelze v této práci věnovat. Použijeme proto předběžného vysvětlení, že je to periferní prožívání a výrazně neprecizovaný pocit, že se něco stalo, něco bylo vykonáno, a v určitých případech, že existuje něco, co už ve vlastní podobě nemáme před očima. Tento pocit může přejít v akt, kterým si na dané skutečnosti jasně vzpomínáme, ale může také plně pohasnout; v druhém případě zanikají všechny nenázorné vzpomínky na dané fakty nebo předměty a je třeba zvláštního úsilí nebo nových okolností, abychom si vzpomněli na to, co jsme předtím měli v živé paměti. Naproti tomu – abstrahujeme-li od patologických případů – vědomí přítomnosti je vždy spojeno s tím, že máme v živé paměti nějaké obecně minulé fakty nebo předměty. Mezi jiným se to projevuje i v tom, že to, na co si živě vzpomínáme, má jako prožívaný motiv vliv na naše přítomné chování, třebaže si to mnohdy jasně neuvědomujeme.

To, že máme v živé paměti zkratkovitý smysl přečtených už částí literárního díla, je tedy zvláštním případem živé paměti vůbec. Jenomže to, co si v tomto případě živě pamatujeme, nepatří do reálného světa, ale do specifické oblasti literárního díla. Čím jsou fáze literárního díla dřívější (dříve přečtené) a zároveň čím jsou méně důležité pro dílo jakožto celek, eventuálně pro partii právě čtené, tím méně živá je vzpomínka na ně, tím více tato vzpomínka pohasíná, až v určitém okamžiku příslušné části díla úplně mizí z obzoru našeho vědomí. Mezi jednotlivými čtenáři mohou po této stránce existovat značné rozdíly, dané vnějšími okolnostmi, aktuálními zájmy i typem čtenářovy paměti. Pro naši argumentaci je důležité pouze to, že

⁴ Nesmíme to zaměňovat s tím, co Husserl nazývá „retenci“, neboť retence je prožitkem, jehož předmětová oblast je ještě zcela v rámci živé přítomnosti, třebaže se týká toho, co „právě miji“. Retence zároveň spolupůsobí při konstituování živé přítomnosti (srv. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1928). Naproti tomu při živé paměti jasně překračujeme oblast živé přítomnosti. Tato živá paměť je jednou z forem, jak se konstituuje minulost ve vztahu k subjektu. Živě „si pamatovat“ můžeme i fakty mnohdy dost vzdálené od přítomné chvíle.

si u rozsáhlejších literárních děl čtenář nikdy v úplnosti živě nepamatuje už přečtené části díla, a za druhé, že obecně vždy nějaké zkratkovité fragmenty díla zůstávají v této podobě ve čtenářově vědomí: to, co jsme už přečetli, nezmizí nikdy okamžitě ze zorného pole našeho vědomí – pokud ovšem nejde o chorobné případy.

Podobně jako významovou vrstvu pamatuje si čtenář živě i příslušné fáze předmětové vrstvy literárního díla: představené předměty nemáme už *explicitě* před očima v aspektové podobě, neobcujeme s nimi a uchováваме si nejčastěji v paměti pouze nenázornou vzpomínku na to, že v přečtených fázích díla byly tyto předměty takové a takové, že tam nastaly takové a takové události atp. I přitom dochází ke zvláštní kondenzaci, ke zkrácení minulých fází předmětové vrstvy. Živě si pamatujeme pouze kulminační fáze události, nejdůležitější osoby atp., eventuálně fakty, které se čtenáře živěji dotýkají z nějakých dalších důvodů, např. pro vzrušení, které v něm vyvolaly. V průběhu četby si zachováваме v paměti stále jiné fakty a předměty. A to nejen proto, že představených faktů je čím dál tím více, ale i proto, že často jiné procesy, události nebo osoby nabývají ve čtenářových očích většího významu, než jaký jim připisoval v dříve čtených fázích díla. Později se např. na základě dalšího vývoje situace ukáže, že nějaký fakt, který by sám o sobě vypadal všední a bez většího významu, je rozhodujícím momentem, působícím změnu události, že má nečekaně bohaté následky atp.

Obvykle se stává jen zřídka, že bychom si v živé paměti uchovávali minulé fáze všech čtyř vrstev díla. Běžně dochází k charakteristickému omezení konkretizace díla pouze na některé vrstvy. Převahu nad ostatními má nejčastěji vrstva předmětová.

Proti bezprostředně a živě přítomné fázi díla stojí na druhé straně ty jeho části, ke kterým jsme ještě nedospěli a ke kterým „se přibližujeme“. I ty pro nás určitým způsobem existují, třebaže je obvykle blíže neznáme. Dynamika díla někdy působí, že ty jeho části, ke kterým se přibližujeme, lze tušit v poněkud výraznějších obrysech. Týká se to především vrstvy předmětové. Povšechně lze tušit určité události, někdy se přitom nabízí několik možností

naráz a jejich předzvěst osobitě zabarvuje situaci, jejímiž svědky právě jsme. Teprve další četba nás však může poučit, zda a v jaké míře bude tato předzvěst splněna. Bez významu, a to zvláště pro estetické vnímání literárního díla, nejsou ani „překvapení“, připravená někdy záměrně stavbou předcházejících fází díla: dochází k něčemu, co nebylo možno předpokládat, a nebo nedojde k faktu, který se předtím zdál velmi pravděpodobným.

Ostatní vrstvy díla – až na základní schéma – nelze obvykle tušit ani takto obecně. Existují však samozřejmě výjimky: u veršovaných děl psaných stále stejným rytmem, např. jedenáctislabičnou oktávou, nás může tento rytmus tak „ukolébat“, že očekáváme rytmus stále stejný, aniž pohlédneme na grafickou podobu dalších částí díla. Avšak bez ohledu na to, jak se nám ohlašují „další“ části díla, při četbě je pro nás stále aktuální jev vstupování vždy do nových částí díla a v souvislosti s tím i fenomén ubývání částí, které neznáme, a konečně narůstání částí už přečtených. A právě to dává četbě ráz pohybu s určitým tempem a dynamikou.

„Právě čtená“ část díla je tedy při konkretizaci stále obklopena dvojím horizontem (můžeme-li zde použít tohoto husserlovského termínu): a) horizontem částí už přečtených; b) horizontem částí, které ještě *explicitě* neznáme. Tento horizont je jakožto horizont konstantní, ale pokaždé je vyplněn jinými částmi díla. Jeho existence působí stále, i když různým způsobem, na formování obsahu právě čtené části. Ve vztahu k významové vrstvě literárního díla jsem tento problém objasnil už v § 8. Jeho vliv se však projevuje ve všech vrstvách právě čtené části, a to někdy výrazněji, jindy méně výrazně. Daná část by nejednou měla z mnoha hledisek jiné vlastnosti, než má ve skutečnosti, kdyby nenásledovala právě po takových a ne jiných „dřívějších“ částech nebo kdyby byla čtena jako první. Např. události, o kterých se nyní dozvídáme, by pak byly do určité míry nesrozumitelné a přitom by byly v nejedné podrobnosti odlišné⁵. V jiném světle by se nám jevil jejich dosah,

⁵ K něčemu podobnému dochází, když začínáme sledovat nějaké filmové představení „od prostředka“. Když potom vidíme stejný úsek filmu podruhé, po spatření celé počáteční části, snadno si uvědomíme

jejich vnitřní dynamika i jejich – abych tak řekl – smysl. Jinak by se také konkretizovala aspektová schémata, která jsou čtenáři textem sugerována, a tím by mezi jiným docházelo k podstatným přesunům v polyfonním skloubení estetických kvalit atd. Konkretizace právě čtené části díla je tedy do značné míry *f u n k č n ě z á v i s l á* na přečtených už částech díla a kromě toho i na způsobu, jakým byla jejich konkretizace realizována. A zároveň je – aspoň v některých případech – při vytváření konkretizace právě čtené části díla výrazněji patrná i funkční závislost na povšechně a mlhavě tušených „pozdějších“ částech díla, a to zvláště na jeho vrstvě předmětové.

A naopak, i části díla, které už známe – zvláště pokud jde o vrstvu předmětovou – se nám z hlediska právě čtené, *p o z d ě j š í* části díla jeví jinak, než se nám jevíly v okamžiku, kdy jsme je bezprostředně četli. Mluvili jsme už o tom, jakou mají tvářnost ve čtenářově živé paměti. Kromě toho si však na ně čtenář může vzpomínat i ve zvláštních aktech. V obou případech nastává jev „perspektivních zkratk“, které se však liší od zkratk, o kterých jsme se zmínili již dříve (§ 14). Zvláštní význam přitom má i zcela osobitá a dosud málo probádaná „časová perspektiva“. Jevy, které se v souvislosti s tím objevují při konkretizaci literárního díla během četby, jsou zvláštním případem časové perspektivy vůbec. Bude proto užitečné, prostudujeme-li tuto otázku na obecnějším materiálu.

§ 17/ Jevy časové perspektivy

To, že existuje živá paměť, že vystupují bezděčné a libovolné akty vzpomínek, a konečně že vědomý subjekt je „naladěný“ na budoucnost a žije směrem k ní, to všechno působí, že svou přítomnost prožíváme stále jako fázi zasaženou do jedolitého toku času: žijeme v čase *f e n o m e n á l n í m*, který má ostatně ještě různé obměny, jako je např. čas monosubjektivní a čas intersubjektivní našeho

rozdíly, které tím vznikly, třebaže (zcela opticky vzato) na plátně se objevují naprosto stejné snímky.

prostředí atd. Tento čas je vyplněn událostmi a procesy, které se v něm odehrávají a jsou uspořádány podle dvou zásadních „rozměrů“, nebo – chcete-li – podle dvou časových kategorií: současnosti a různodobosti¹. V podstatě jej lze na obě strany prodlužovat do nekonečna. Ve skutečnosti je však omezený v tom smyslu, že časové fáze i události, které v nich jsou obsaženy, vystupují jako konkrétní fenomény pouze v určitém ukončeném časovém úseku ve vztahu k právě prožívané přítomnosti. Časové fáze vystupují jako konkrétní fenomény proto, že – jak to konstatoval už Bergson – jsou zvláštním způsobem kvality a ti v ně určeny. Přesně vzato, týká se to pouze fází už prožitých a přítomnosti.

Naproti tomu fáze budoucnosti se k nám obvykle přibližují jako určité prázdné časové schéma, spíše jen tušené než fenomenálně pro nás přítomné, anebo – pokud očekáváme nějaké události, které mají nastat – jeví se nám jako mlhavě se rýsující kvality časových fází. Tato mlhavost působí, že příslušné fáze nejsou jasně a s konečnou platností umístěny ve fenomenálním čase. Když se však taková kvalitativně se rýsující časová fáze stane přítomností, její kvalitativní určení bývá obvykle do značné míry jiné, než bylo možno původně tušit – a to i tehdy, když skutečně nastanou očekávané události. A proto fáze minulého a námi prožitého času, a tím spíše fáze budoucího času vystupují a mohou vystupovat ve svém názorně se projevujícím kvalitativním určení pouze v rámci ohrazení časového úseku ve vztahu k dané přítomnosti: A přitom se objevují téměř vždy v těsné spojitosti s událostmi a procesy, které se v nich odehrávaly nebo odehrávají a které si buď názorně, nebo méně názorně představujeme. V minulosti jsou to buď fáze, nebo příhody, na které si vzpomínáme zvláštním vzpomínkovým aktem nebo které patří do sféry živé paměti. Jedny i druhé jsou umístěny v časovém úseku našeho individuálního života a obvykle jsou tím řidší, čím jsou bližší

¹ Srv. v této otázce E. Husserla *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, a rovněž jeho *Ideen zu einer reinen phänomenologischen Philosophie*, §§ 81–82 (publikováno v *Gesammelte Werke*, Haag 1950, sv. 3, 4, 5). V úvahu zde přicházejí i některé Bergsonovy argumenty, roztroušené na mnoha místech jeho spisů.

jeho počátku. Co bylo předtím, to můžeme vědět pouze z určitých informací, které nám podají jiní lidé, ale třeba se pro nás tímto způsobem minulost prodlužuje na libovolně dlouhé úseky – s horizontem neomezeně otevřeným dozadu – všechny, třeba i ty nejpodrobnější informace, které nám druzí lidé poskytují o minulých událostech a procesech, nemohou způsobit, aby před námi názorně vystoupilo kvalitativní určení příslušných časových fází: k událostem, o kterých nám vyprávějí informátoři, se dostáváme pouze prostřednictvím formálního časového schématu, do kterého v myšlenkách umísťujeme ony uvedené události, ale toto schéma jimi není nikdy doopravdy vyplněno. Je plné mezer, a to v tom smyslu, že v mnoha fázích chybějí události, které by v nich probíhaly, ale i v tom smyslu, že samo toto schéma jsme v myšlenkách nezrekonstruovali ve všech fázích. Pouze v případě potřeby v myšlenkách přeskakujeme tyto mezery a spojujeme fáze schematického času tím, že si představujeme vztahy a závislosti mezi fakty, o kterých jsme se dozvěděli, anebo že si vytváříme aspoň formální schéma takových vztahů. Časové schéma – v zásadě neomezené – je jakoby zpětným prodloužením rozsahu našeho fenomenálního času, a zvláště pak naší minulosti. A totéž se analogicky týká i budoucnosti.

Časové perspektivy, o kterých zde hodlám mluvit, vystupují za prvé ve fenomenálním čase a za druhé v okruhu formálního časového schématu, ale pouze tam, kde události, o kterých se dozvídáme, jsou poměrně hustě rozloženy v určitém úseku schematického času.

Co to je a čím je dána „časová perspektiva“? Je dána – stejně jako prostorová perspektiva – pravidelnými odchylkami nebo posuny, které vzdalují obsahy aspektových prvků určitých předmětů (procesů, událostí) od objektivních vlastností předmětů, projevujících se těmito aspekty². Prostorová perspek-

² Proto je nesprávné chápat jevy prostorové perspektivy jako určitý druh smyslových klamů, jak to např. u nás dělá Wl. Witwicki ve své *Psychologii*. Rozlehlý předmět nemůže být zrakem vnímán jinak než v jednoznačně určeném a pro každý zorný úhel příslušným způsobem modifikovaném pravidelném systému perspektivních zkratk tvořících

tiva se uplatňuje pouze v aspektech materiálních v čí vnímaných vizuálně; z procesů zde přicházejí v úvahu pouze pohyby materiálních věcí, ale i pokud se jich týče – perspektivním změnám nepodléhají natolik samy aspekty pohybu, ale spíše aspekty cest, po kterých se tělesa pohybují. Jiné procesy, které vnímáme, nepodléhají však prostorově perspektivním aspektovým změnám. Naproti tomu všechny procesy – a stejně věci trvající v čase – jsou vnímány v časově rozložených mnohých aspektech předmětů, které jsou podkladem daných procesů³. Existence živé paměti a vzpomínání působí, že ve vlastních časových aspektech (jakoby v aspektech druhého řádu) vystupují nejen už prožité fáze a spektróvých mnohostí, ale kromě toho se ve specifických časových aspektech představují i procesy a věci, které se jimi projevují. V obsahu těchto časových aspektů dochází ke zvláštním pravidelným změnám daným „časovou perspektivou“.

Omezím se zde na to, že upozorním na některé z nich:

1) Snad nejnápadnějším fenoménem časové perspektivy je zkracování časových úseků a procesů, které v nich probíhají. Úseky minulého času se nám ve vzpomínce obecně jeví jako kratší, než kdyby byly *aktualitě* prožívány. Mám zde na mysli fenomenální „délku“ časového úseku, vzatou přesně tak, jak se nám při prožívání představuje, a ne to, že objektivně byl určitý časový úsek delší nebo kratší (např. podle množství vteřin). V souvislosti s různými okolnostmi se úseky minulého často mohou fenomenálně zkracovat více nebo méně. Velký význam má přitom především z působ, jak si vzpomínáme na minulě

jeden ze zrakových, a eventuálně z hmatových aspektů věcí. K optickému klamu dochází teprve tehdy, když objektivizujeme obsah jednoho z takových aspektů, vyňatého z celého aspektového kontinua.

³ Pokud není přerušen proces vnímání, tvoří tyto mnohosti *de facto* aspektové kontinuum, ve kterém jeden aspekt přechází plynule do aspektu následujícího. Tyto aspekty jsou v tomto případě pouze fázemi proměnného kontinua. Přesto však obvykle mluvíme o aspektech tak, jako kdyby byly jedny vzhledem k druhým samostatnými jednotkami (jako kdyby tvořily *analogon* k aspektům ustáleným fotograficky v tzv. „momentkách“). Postupujeme tak proto, abychom mohli snadněji analyzovat obsah jednotlivých aspektových fází; ale je to nesporně abstrakce, která v určitých mezích deformuje skutečný průběh vnímaného aspektového kontinua.

události nebo děje. Možné jsou zde totiž mezi jiným dva různé způsoby vzpomínky: buď si určitý časový úsek nebo to, co se v něm přihodilo, představíme na jedinou jako celek jediným vzpomínkovým aktem (např. vzpomeneme si na jeden ráz na celé období první světové války), anebo se ve vzpomínce vracíme např. na začátek určitého úseku událostí a potom si na ně vzpomínáme tak, že jaksi plyneme s fázemi daného procesu, na které si postupně vzpomínáme⁴. I když předem víme, že období první světové války trvalo objektivně více než čtyři roky, a kdysi, když jsme tuto válku prožívali, nám připadalo velmi dlouhé, v prvním případě je způsobem vzpomínání dáno, že nám toto období připadá mnohem kratší, než když si např. vzpomeneme nejprve na fakt zavraždění rakouského následníka trůnu a pak si na další události vzpomínáme tak, že postupně „procházíme“ důležitějšími fakty války. Nepochybně se přitom prodlužuje i časový úsek, ve kterém si na tyto fakty vzpomínáme, ale to neznamená prodloužení časového úseku, na který si vzpomínáme.

Délka (fenomenální) úseku, na který si vzpomínáme, závisí do jisté míry i na tom, s kolika podrobnostmi si jej vybavíme. Obecně platí, že čím podrobněji si vybavujeme fakty následující po sobě, tím delší se nám zdá úsek vybaveného času, a čím schematičtěji si je vybavujeme, tím se nám tento úsek zdá kratší. Tato délka, *resp.* míra časového zkrácení závisí konečně i na tom, na co si vzpomínáme. Časové úseky vyplněné kdysi nějakým nudným, „monotónním“ zaměstnáním, které pro nás byly fenomenálně velmi dlouhé, nám ve vzpomínce připadají velice krátké: např. období, kdy jsme na něco čekali a kdy se nám „prodlužovala“ každá minuta, se později zkracují tak, jako kdyby vůbec zmizela z našeho života. Atd.

2) Existují však i jevy přímo opačné: časové úseky prožívané v mimořádném nervovém napětí a vyplněné velmi intenzívní činností se nám zdají velmi krátké, pokud patří ještě do okruhu naší přítomnosti, nebo aspoň pokud je

⁴ V případě živé paměti se projevuje pouze první z těchto způsobů. Proto dochází např. k automatickému „shrnutí“ přečtených už fází díla.

máme v živé paměti⁵. Naproti tomu, když si na týž časový úsek vzpomínáme, a zvláště když si na něj vzpomínáme tak, že procházíme jeho jednotlivými fázemi, připadá nám mnohem delší, než když jsme jej bezprostředně původně prožívali. To však jsou případy poměrně vzácné⁶.

Právě proto, že fenomenální délka časového úseku oživeného vzpomínkou je závislá na tak různých činitelích, jako je způsob, jakým si na něj vzpomínáme, i druh faktů, které jej vyplňují, a konečně i stupeň napětí původních prožitků, nelze říci zcela obecně, že dřívější časové úseky (ve vztahu k naší přítomnosti) jsou ve vzpomínce vždy kratší než úseky pozdější a bližší našemu „nynějšku“. Často tomu tak skutečně bývá, ale není to nezbytné. Neexistuje tedy přesná analogie s prostorovou perspektivou.

3) *Změna v dynamice procesu*. Všechny procesy nemají tzv. dynamiku. Neuplatňuje se např. v procesech založených na monotónním opakování stále stejných pohybů, jako je např. jednotvárný chod elektrické turbíny. Objevuje se pouze tam, kde se proces rozvíjí v řadě fází kvalitativně rozdílných a kde dochází v určitém smyslu ke kulminaci a k rozuzlení. Tak např. dynamika je příznačná pro každý boj: po fázi příprav, kdy se zkoumají protivníkovy síly a kdy se hodnotí jeho vytrvalost a prostředky, jakých může v boji použít, následují stále častější a energičtější pokusy, jak ho přemoci, až dojde k největšímu vypětí všech sil v útoku; je použito všech prostředků a způsobů boje, obě strany se na sebe zuřivě vrhnou a zápasí, dokud jedna z nich nezvítězí anebo dokud nedojde k oboustrannému vyčerpání; útoky pak pozvolna slábnou a tempo i síly ochabují. Změny vypětí, tempa, bojových postupů atd. rozhodují v tomto případě o charakteru dynamiky daného procesu. Ať jde o kolektivní bitvu nebo o tzv. souboj,

⁵ Mluví o tom zvláště Bergson, který na tom mezi jiným zakládá svou teorii „napětí“ času (*tension de la durée*). Bez ohledu na to, zda je možno danou teorii obhájit ve všech detailech, fakty, které Bergson uvádí, jsou nesporné. Nejlépe o tom svědčí vojenské zážitky. Kdysi mi vypravovali, že doba přibližně deseti hodin za bitvy při obléhání Přemyslu byla vnímána jedním z mých známých jako doba „nejvýše půl hodiny“.

⁶ Na čem závisí jejich výskyt, to je otázka další, kterou se tu nemůžeme zabývat.

ať jde o boj reálný nebo zdánlivý (např. v šachové partii), všude se uplatňují jevy dynamiky procesu. Rovněž průběh nakažlivé choroby má svou dynamiku. Ale dynamika se projevuje i při mnoha živelných procesech v přírodě. Např. na průběhu bouře, požáru, povodně atd. můžeme pozorovat mnoho navzájem diferencovaných jevů „dynamiky“. V uměleckých dílech se jev dynamiky uplatňuje především ve skladbách hudebních a literárních a pouze v přeneseném významu o něm můžeme mluvit u děl architektonických a malířských.

Když pozorujeme právě se rozvíjející proces anebo když se ho sami účastníme, procházíme všemi jeho fázemi a samozřejmě – abych tak řekl – „cestou“ přitom vnímáme i ty jeho prvky, které rozhodují o jeho dynamickém charakteru. Ale obvykle, ponoření do přítomnosti, spíše podléháme dynamice procesu, než abychom ji vnímali v jejích charakteristických jednotlivých prvcích. Teprve když proces dospěl ke konci a když si znovu retrospektivně zpřítomňujeme – buď v živé paměti, nebo ve vzpomínkových aktech – jeho průběh a charakteristické vlastnosti, vystupuje i soubor jeho dynamických vlastností v podobě specificky ustálené. Při bezprostředním vněmu se dynamika procesu rozvíjí, realizuje se – stejně jako sám proces; naproti tomu, když si na něj vzpomínáme, vzniká určitá časová distance a ta nám dovoluje obsáhnout celý proces ve všech fázích, ale jakoby znehybnělý a jednou provždy dokončený: v této perspektivě pak vystupují i jeho dynamické vlastnosti ne jako *in statu nascendi*, ale jako „hotové“. Existuje ostatně mnoho různých forem, jak při vzpomínce postihujeme dynamiku procesu; závisí to i na různých formách, jak si obecně vzpomínáme na minulost. Nejzřejmější podoba procesu a jeho dynamiky se objevuje tehdy, když si – jak už jsem uvedl – v jediném aktu vzpomínky zpřítomňujeme naráz celý proces. V tom případě se statickým pohledem jaksi „díváme“ na jakoby zamrzlou dynamiku procesu, která se nám přitom představuje v syntetické tvarové kvalitě, a třebaže snad právě v tomto okamžiku nejvýrazněji tuto kvalitu postihujeme, nepociťujeme – abych tak řekl – její puls a nesouzníme s fázemi napětí, změny tempa a kulminace. Když však při vzpomínce „procházíme“

jednotlivými fázemi od začátku do konce, uniká nám poněkud obraz celku a zamlžuje se nám syntetická tvarová kvalita jeho dynamiky, ale za to opět pocítujeme charakteristické prvky dynamiky tak, jak se uplatňují v jednotlivých fázích procesu, a ještě jednou téměř z a k o u š í m e jejich puls. Na určitý proces si můžeme vzpomínat i tak, že nejprve postihneme jeho kulminaci v maximálním dynamickém napětí, např. ve fázi jeho „rozuzlení“, a potom jaksi „rozšiřujeme“ tuto vzpomínku tím, že postupujeme dozadu i dopředu. V tomto případě se nám však i dynamika procesu jeví už jinak: není zachycena ani jako „znehynělá“ syntetická tvarová kvalita, ani jako „plynoucí“ masa rozvíjejících se dynamických prvků, ale dochází k jevu, který stojí uprostřed obou těchto způsobů.

4) To všechno jsou specifické jevy časové „perspektivy“, které nás mezi jiným přesvědčují o tom, že existují zvláštní fenomény č a s o v é v z d á l e n o s t i. Tento fenomén nemá – jak si hned ukážeme – nic společného se stupněm „dávnosti“ vybavovaného procesu nebo události ve vztahu k přítomnosti aktu, kterým si na něj vzpomínáme. Na jeden a týž proces a na jednu a touž událost si můžeme vzpomínat z větší nebo menší časové vzdálenosti. Tato vzdálenost je poměrně největší tehdy, když v minulosti teprve h l e d á m e určitou událost nebo proces, o kterém v dané chvíli sice už víme, že nastal, ale který jsme ještě nenalezli v příslušné fázi minulého času a který se nám ještě ve vzpomínce neobjevil. Tato vzdálenost se zmenšuje, ale zároveň i zvýrazňuje, když se nám už podařilo vzpomenout si na daný fakt nebo proces s jeho osobitými rysy anebo když k tomu dospíváme aktem postihujícím jednopaprskově danou událost nebo proces jakožto c e l e k. Potom si můžeme dále přibližovat vybavovaný proces buď tím, že si „na přeskáčku“ budeme vzpomínat na ty nebo ony jeho fáze, anebo tím, že při vzpomínce „projdeme“ po pořádku jeho fázemi od začátku do konce. Ale i v tomto druhém případě můžeme jednotlivým fázím procesu dát charakter „bližších“ nebo „vzdálenějších“ podle toho, zda si je při aktu vzpomínání více nebo méně zdůrazníme, a podle toho, zda se nám daná fáze začne rýsovat s větší nebo menší detailností. Možné jsou však ještě dvě další obměny vzpomínky: buď k sobě

můžeme libovolně „přibližovat“ nebo od sebe „vzdalovat“ jev nebo proces, na který si vzpomínáme, a sami přitom z ů s t á v a t vnitřním pocitem stále v naší plynoucí přítomnosti a zaujímat – abych tak řekl – pozorovací stanovisko v našem tom kterém „nynějšku“⁷; anebo naopak: můžeme jakoby zapomínat na naši aktuální, stále novou přítomnost a můžeme se více nebo méně přibližovat k faktům minulým, až bychom se mohli v krajním případě octnout v samém toku minulých událostí. Je to tak, jako kdybychom v tomto případě sami u s t o u p i l i do minulosti, neohlížejíce se na to, že se fakticky zároveň čím dál tím více vzdalujeme od události kdysi minulé. Abychom použili přirovnání s prostorovou perspektivou, je to tak, jako kdybychom k předmětu, který v dané chvíli zahlédneme v určité vzdálenosti od nás, přistoupili anebo si jej přiblížili tím, že bychom použili vhodného optického přístroje. Časová vzdálenost však nikdy nemůže při vzpomínce zmizet docela, nemůže se stát nulovou. Rozplynout by se totiž mohla pouze v přítomnosti, ale potom bychom si na daný předmět z minulosti přestali vzpomínat a začali bychom ho vnímat bezprostředně.

Na minulý proces, událost nebo časovou fázi si tedy musíme vždy vzpomínat z jistého č a s o v é h o „hlediska“, které je ve větší nebo menší vzdálenosti od vybavovaného faktu. Změna časového hlediska působí, že se nám vybavovaný proces jeví – abych tak řekl – „z jiné strany“. „Nejbližší“ je nám jednou ta a podruhé jiná jeho fáze a ostatní jako by ustupovaly do stínu, a tím se stávají nevýraznější, rýsují se povšechněji, a tím se zároveň zkracuje i jejich časové rozpětí. Jinými slovy: ke každému časovému hledisku (*resp.* k větší nebo menší časové vzdálenosti), z kterého si vzpomínáme na určitý, přesně stanovený minulý proces, patří i určitý, přesně stanovený č a s o v ý a s p e k t daného procesu nebo jeho uspořádání, jeho „perspektivní zkratka“⁸. A ještě důležitější je to, že si nikdy nemůžeme

⁷ Tento fenomén se objevuje zvláště výrazně především tehdy, když si vzpomínáme s o u č a s n ě na řadu různých časových fází nebo událostí, které v nich nastaly, např. když stovnááme dvě události, anebo když máme na zřeteli případy, které se mnohokrát opakovaly.

⁸ Samozřejmě, že do obsahu těchto časových aspektů patří i jiné detaily „časové perspektivy“, kterým zde nevěnuji pozornost.

minulý proces vybavit jinak než pouze v jednom z takových aspektů. A zvláště je třeba připomenout, že to není možné ani tehdy, když si vybavujeme celý proces v jednopaprskovém vzpomínkovém aktu a zaujímáme „pozorovací stanovisko“ v našem „nynějšku“, neboli když je časová vzdálenost poměrně značná. I tehdy si vybavujeme daný proces pouze v jednom z jeho časových aspektů, a to v takovém, který ho poměrně značně kondenzuje, syntetizuje.

5) Změny „časové vzdálenosti“, které jsem právě naznačil, nesmíme zaměňovat se změnou stupně „dávnosti“ vybaveného faktu nebo procesu. Vedle změny vzdálenosti existuje na ní nezávislý fenomén „zapadání do minulosti“, který je nevyhnutelně spojen s trváním psychického subjektu v čase. Tím, že si k sobě v aktu vzpomínky stále více přibližujeme nějaký minulý fakt, máme zároveň okrajový pocit, že se daný fakt časově stále více propadá do minulosti: stává se čím dál tím dávnější. Mezi onen fakt a naši přítomnost se vplétají stále nové, čerstvě povstávající a do minulosti zapadající fakty, události a procesy. Dochází k tomu stále a nezadržitelně, třebaže ne vždy stejným tempem a třebaže tempo „narůstání minulosti“ je do jisté míry oslabeno naším „ponořováním se“ do minulosti, tím, že se oddáváme vzpomínkám na minulost: naše přítomnost, stále nová, se redukuje v určitém časovém úseku na prožívání uplynulé minulosti ve vzpomínkách. Náš aktuální život se tím vyčerpává a my se neobohacujeme o téměř žádný nový obsah, který by byl získán bezprostředním stykem se světem věcí a lidí, jimiž jsme aktuálně obklopeni. Ale i ta přítomnost, „právě míjející“ a zredukováná téměř jen na vzpomínku na minulost, zapadá stále do minulosti a čím dál tím více nás odděluje od vybavované události nebo procesu. A tato událost nebo proces je proto od naší přítomnosti čím dál tím „vzdálenější“ (jak někdy říkáme) neboli „dávnější“. Změna charakteru dávnosti jedné a téže události nebo procesu vícekrát vybaveného je novým momentem časové perspektivy (před chvílí jsem jej nazval fenoménem „zapadání do minulosti“). Svou podstatou vzniká z faktu narůstání stále nové přítomnosti, a proto je tento fenomén nezadržitelný a neodvratný a jako takový nemá analogii v prostorové perspektivě. Tam,

i když se velmi dlouho jeden předmět vzdaluje od druhého (např. když se sluneční soustava vzdaluje od nějaké mlhoviny), v podstatě je možný návrat, lze se k těmto předmětu znova přiblížit. Takový návrat v přesném slova smyslu v oblasti fenomenálního času neexistuje. I kdybychom podruhé doopravdy prožívali naše životy, neztrácejíce samozřejmě vzpomínku na první život, byl by to už druhý život, ve svých jednotlivých fázích čím dál tím vzdálenější od prvního života, jehož jednotlivé události by se stávaly čím dál tím dávnější. I kdybychom jednoho dne začali prožívat své životy pozpátku, náš nový dospělý věk, naše mládí, dětství atd. – všechna tato období by byla čím dál tím pozdější ve vztahu k našemu dosavadnímu normálnímu životu. Neobrátily by se fáze času, ale pouze pořadí toho, co v tomto čase po sobě následuje. Z této nemožnosti návratu snad ještě jasněji vyplynou specifické rysy zapadání do minulosti a pomohou nám tento jev odlišit od fenoménu „časové vzdálenosti“, o kterém jsem mluvil výše. Tento jev je také jedním z momentů, které mají vliv na rozdíly mezi obsahy různých časových aspektů jednoho a téhož minulého procesu, na který si vzpomínáme.

6) To, že se mění charakter dávnosti jedné a téže události nebo procesu vícekrát ve vzpomínce prožívaného, těsně souvisí ještě s jiným fenoménem „časové perspektivy“, který se v tomto případě týká kvalitativního určení vybavovaných událostí nebo procesů. V rozporu s tím, co se obvykle tvrdí, naše minulost není jednou provždy hotova, pokud ovšem pod pojmem „minulosti“ nechápeme „minulou“ přítomnost, přesně takovou, jaká kdysi byla a potom být přestala⁹, ale minulost kvalitativně určenou v čase a existující a projevující se feno-

⁹ Tuto přítomnost (a zároveň i to, co je v ní obsaženo) můžeme vnímat pouze z hlediska téže přítomnosti. Jakmile jednou nastala, můžeme k ní poznáním pronikat pouze v živé paměti nebo vzpomínkou – do jisté míry prostřednictvím minulosti, která se pro nás v těchto prožitcích konstituuje a která vystupuje v různých časových aspektech. Pronikáme k ní však nepřímo a adekvátnost, s jakou lze takto rozpoznávat „minulou“ přítomnost, je jedním z ústředních problémů epistemologie, bohužel však je málo prostudována. Tohoto problému se mezi jinými dotkl W. Auerbach v práci

m e n á l n ě v příslušných prožitcích. Tato minulost, stále více narůstající a neustále se obohacující vždy novými fakty, událostmi a procesy, není hotova ve dvojnásobném významu: a) tím, že není uzavřena (pokud vědomě žijeme), neboť se k ní připojuje stále něco nového; b) tím, že všechno to, co je v ní obsaženo, není ve své konkrétní podobě neměnné a není to neměnné především proto, že jeden a týž minulý fakt na sebe bere vždy jiné relativní časové charakteristiky, stává se čím dál tím dávnější, a za druhé pak proto, že nabývá jiných vlastností i tím, že vystupuje – abych tak řekl – vždy v jiném sousedství faktů patřících do minulosti. Existuje mezi jiným zvláštní fenomén „časového kontrastu“, který je, můžeme-li to tak říci, v jistém smyslu opakem jevu zvaného v psychologii „sukcesivním kontrastem“. Zatímco při sukcesivním kontrastu nabývá pozdější jev určitých zvláštních vlastností proto, že následuje po určitém jiném jevu dřívějším, zde fakt (událost, proces) dřívější nabývá nových, dříve mu nepřislušejících vlastností nebo charakterů proto, že po něm nastal určitý jiný fakt.

Abychom uvedli příklad: Jak bezvýznamné „se zdají“, nebo – lépe řečeno – se stávají různé události z našeho mládí vzhledem k faktům, které nastaly později. Kdysi se nám zdály, ba dokonce pro nás byly nesmírně důležité, absorbovaly celou naši životní pozornost a všechnu sílu našeho citu. Dnes jsou pro nás epizodou. A sami sobě se divíme, že nás kdysi mohly tak vzrušovat. A co více: ještě „nedávno“ – před rokem, před dvěma léty – se nám jevily v jiném světle, ještě jsme pociťovali jejich spojitost s naším aktuálním životem a s naší osobou, třebaže už tehdy byly trochu „vybledlé“. „Nyní“ se staly nejen bezvýznamnými, ale jsou nám i cizí a do určité míry dokonce nepochopitelné.

To jsou známé věci a není třeba se pozastavovat u nich ani hledat pro ně další příklady. Existují však i fakty jiné, snad méně známé, ale nápadnější. Vznikají sice také z časového kontrastu, ale přerůstají změny vlastností pouze rela-

Problém poznávací hodnoty vzpomínkových soudů (Zagadnienie wartosci poznawczej sadow przypominniowych, Poznań 1935). Používá však přítom zcela jiné pojmové aparatury, než jakou zde uvádím já.

tivních. Kolikrát na základě faktů, které nastaly později, teprve ve vzpomínce zjišťujeme, že určité události nebo naše chování byly zcela jiné, než jak se nám jevily, když jsme byli jejich současnými spolusvědky – jiné nejen vzhledem ke své relativní důležitosti nebo životní roli, ale i ve své základní kvalifikaci. Fakty, které nastaly „později“ – dnes možná už také minulá a pouze vybavované – nám odhalují např. určité, dříve ukryté, neuvědomělé nebo z vědomí vyeliminované, ale zásadní popudy našeho jednání. Když je odkryjeme, mění naše jednání svůj zásadní charakter: ukázalo se, že to, co pro nás bylo v tehdejší „přítomnosti“ obranou před cizími invektivami, bylo ve skutečnosti maskovaným útokem. V tom, co někdo z nás prožíval jako vítězství nad sebou samým, se objevil útek před nějakým nebezpečím, to, co pro nás bylo „nejupřímnější láskou k nějaké osobě“, je demaskováno jako záměrné, avšak vnitřně neodhalené předstírání lásky, kterou jsme se chtěli zachránit před jinou nešťastnou láskou atd. Přítom se může ukázat, že jsme nelhali v lásce kdysi, v minulé „přítomnosti“. Na určitém povrchu tehdejšího aktuálního života to byla láska, jenomže se za tím skrývalo ještě něco jiného v hlubší vrstvě psychiky, která se před námi v tehdejší přítomnosti vůbec neodhalovala, a prakticky vzato, pro nás neexistovala. Teprve pozdější zkušenost, dnes už rovněž zapadlá do minulosti, nám ukázala skryté popudy našeho jednání a života a zmodifikovala naši minulost právě tím, že odhalila věci utajené, a tak vtiskla jiný ráz tomu, co bylo jiné kdysi, v tehdejší přítomnosti.

Uvedené příklady nám názorně ukazují nejen změny, ke kterým dochází v minulosti na základě časové perspektivy, ale upozorňují nás ještě na jeden z důvodů, proč je nutno odlišit kdysi aktuální přítomnost od minulosti. Kdysi aktuální přítomnost už neexistuje, „byla“ nějaká, a kdyby bylo možno znovu ji bezprostředně vnímat, byla by přesně stejná jako kdysi – změnila se pouze naše minulost, a to proto, že do ní vstoupily určité nové fakty, které kdysi nepatřily ani do minulosti, ani ještě do žádné přítomnosti.

7) Na závěr těchto rozborů uvedu ještě jednu úvahu: fakty (události, procesy a předměty v určité časové fázi)

mohou ve vzpomínce vystupovat v různých aspektech podle toho, zda a v jaké míře „rozšířím“ vzpomínku na minulost. „Rozšířit“ vzpomínku na minulost zde znamená vzpomínat si sukcesívně na fakty (události atd.) s o u č a s n é faktu už vybavenému. Obvykle si z určité situace vzpomene nejprve jen na určitý detail, určitou postavu nebo předmětný stav, a teprve další vzpomínání nám zpřítomňuje i jiné detaily nebo další okolnosti už vybaveného faktu. Daný fakt tím může nabýt odlišného charakteru, a to nejen v oblasti vlastností relativních, ale i v oblasti vlastností absolutních a základních, které při původní vzpomínce nevystoupily na povrch. A přitom je nejen možno tuto vzpomínku na minulost rozšířit v různém rozsahu, ale – můžeme-li to tak říci – lze p u t o v a t hlavním směrem vzpomínkového aktu po různých detailech nebo prvcích celé vybavené situace – a přitom dochází nejednou k přesunům p r o s t o r o v é perspektivy v oblasti výseku vybaveného světa. Prostorová perspektiva přichází *nota bene* v úvahu všude tam, kde vybaveným předmětem je nějaký předmět nebo soubor předmětů rozlehlých.

Jevy časové perspektivy, které jsem zde nastínil, se uplatňují především tehdy, když si v z p o m í n á m e na minulé fakty. S určitými modifikacemi se však objevují už v oblasti ž i v é p a m ě t i. Procesy, které vystupují v tomto „zkrácení“ časové perspektivy, mohou být ještě neukončeny. I ty fáze, které už nastaly, ale patří do procesu, který je ve svých dalších fázích ještě a k t u á l n ě vnímaný, se objevují v analogických časových aspektech a v „perspektivních zkratkách“, a třebaže si na ně obvykle nevzpomínáme zvláštním aktem, přece jsou obsaženy v okruhu živé paměti, a dokonce v okruhu „retence“, patří do fáze aktuality. A navíc ještě platí, že každý proces vnímáme jako p r o c e s pouze proto, že jeho prošlé fáze vystupují ve zkratkách časové perspektivy, a to buď když si na ně vzpomínáme, anebo když je máme v živé paměti. Kdyby jedno i druhé úplně vyhaslo a naše vědomí se omezovalo pouze na fázi aktuálního „nynějšíka“ – proces, který bychom vnímali, by se nám pravděpodobně nejevil ještě jako proces. Můžeme to pozorovat u některých nenormálních případů, vyvolaných např. otravou alkoholem, kdy se fáze aktuální pří-

tomnosti nesmírně zužuje tím, že je přítlumena retence a že vyhasla živá paměť a vzpomínky. Procesy, které takto vnímáme, nám připadají jako momentální události, které se navzájem výrazně nespojují v jeden plynulý útvar. Ale tento příklad je pouze přibližný, neboť ani při takové otravě se přítomnost nikdy nestává – můžeme-li to tak říci – bodovým vědomím.

Případy časové perspektivy dřívějších fází procesu, který – v jeho dalších fázích – ještě bezprostředně vnímáme, jsou pro nás důležité, neboť především s nimi musíme počítat při čtení literárního díla bez vzpomínkových návratů k jeho dřívějším fázím. Ale i k takovým návratům – jak je známo – při četbě dochází, a to zvláště u rozsáhlejších děl, a k jejich objasnění bylo proto třeba zabývat se – aspoň v náznaku – jevy časové perspektivy obecně. A nyní se můžeme opět vrátit k otázkám časové perspektivy při četbě literárního díla.

§ 18/ Časová perspektiva v konkretizaci literárního díla

Jevy časové perspektivy se uplatňují v konkretizaci literárního díla ve dvou různých sférách: na jedné straně se události a procesy p ř e d s t a v e n é v díle objevují v takových nebo jiných časových perspektivách a na druhé straně – fáze konkretizace těch částí díla (ve všech jeho vrstvách), které jsme už přečetli, vystupují rovněž v perspektivních zkratkách. A přitom se v určitém smyslu oba tyto typy časové perspektivy křížují a to vede často k jevům velmi složitým, které lze těžko předem určovat, neboť jsou do značné míry podmíněny čtenářovým postojem a chováním během četby.

Jevy časové perspektivy, v jakých se objevují předměty a události představené v díle, mohou vystupovat v různých podobách, jak jsme uvedli v § 17. Jejich volba záleží především na způsobu, jakým jsou dané předměty představeny, a proto na ni má rozhodující vliv stavba a uspořádání vět vstupujících do struktury díla. Čtenář je při četbě díla do jisté míry pod sugescí časových perspektiv určených textem

a představené předměty okamžitě chápe v těchto perspektivách, pokud samozřejmě čte dané dílo správně. Největší význam přitom mají časové formy určitých sloves majících funkci hlavních nebo vedlejších přísudků. Jak známo, dílo může být psáno „v přítomném čase“ nebo v různých formách „minulého času“, eventuálně – třebaže se to stává poměrně zřídka – i ve formách „budoucího času“. Obvykle se např. v románech střídá „minulý čas“ s „přítomným časem“. Např. popis situace je podán v minulém čase a věty pronášené představenými osobami jsou formulovány v přítomném čase¹. „Minulý čas“, převládá obvykle v románech, „přítomný čas“ v dramatech a v některých podobách čistě lyriky. Jestliže v díle naprosto převládá minulý čas, pak – bez ohledu na to, zda je „čas děje“ přesně určen v historickém čase – čteme dílo okamžitě, abych tak řekl, ze stanoviska analogického tomu, jaké zaujímáme při vzpomínce na minulé fakty. Přitom se mohou vyskytnout různé případy.

Užije-li se dovedně různých gramatických forem minulého a přítomného času a jednotlivé scény a situace jsou přitom představeny s jistou dávkou detailnosti, živosti a plastičnosti, může to způsobit, že události, o kterých se mluví v podstatě v minulé formě, vystupují před čtenářem jakoby pod způsobou přítomnosti. Čtenář, veden textem, se jaksi „odebírám“ do minulosti, časová vzdálenost se zmenší na možné *minimum* a čtenář se přitom stává jakoby svědkem představených událostí. Zaujme zvláštní – můžeme-li to tak říci – *percepčně vzpomínkový* postoj: časová vzdálenost se zmenší tak, že čtenář tím, že je jakoby přenesen do minulosti, může postihovat události představené v díle (o nichž právě čte) jakoby z hlediska téže časové fáze, ve které se odehrávají. Při četbě díla „plyneme“ – abych se vyjádřil obrazně – s během času představeného v díle. A vzhledem k tomu, že při

¹ Přítomného času se užívalo – zvláště v dřívějších románech – při popisech fyzických předmětů, např. určitého prostředí (srv. začátek Prusovy *Přední stráže*). Vytváří to zdání jistého druhu bezčasovosti: podávané předměty jsou chápány tak, jako kdyby v delším časovém údobí nepodléhaly změnám, jako kdyby se u nich čas „zastavil“. Je to však rovněž osobitý fenomén časové perspektivy.

četbě přecházíme ke stále novým, „pozdějším“ událostem a přitom „dřívější“ události, o kterých jsme se už dozvěděli, zapadají do minulosti, a to do minulosti času představeného v díle i do minulosti času, ve kterém probíhá četba díla, začínají se nám tyto „dřívější“ události jevit v různých časových perspektivách, *resp.* v různých časových aspektech odpovídajících „minulé“ „přítomnosti“ představené právě v dané části díla. Jevy časové perspektivy, o kterých jsme mluvili výše, mohou přitom vystupovat v nejrůznějších kombinacích a obměnách.

Existují však i díla, která tím, že používají hojně formy minulého času, představují události patřící do jejich předmětové vrstvy převážně ve velké časové vzdálenosti. Čtenář se proto nemůže „odebrat do minulosti“, nemůže události představené v díle sledovat fázi za fází jako jejich spolupřítomný svědek, ale obhlíží je z hlediska svého „nynějšíka“. Dozvídá se totiž o nich ve velikém časovém zkrácení: procesy, odehrávající se v rozsáhlých úsecích představeného času, svou povahou složité a velmi různorodé, nejsou popisovány fáze za fází z hlediska přítomnosti dané fáze, ale „sumárně“, v nediferencovaném celku; jejich popis je mnohdy obsažen v jediné větě nebo se prostě objevuje jako název určitého složitého procesu. Mnoho různých událostí je zachyceno v krátké zprávě, takže není vidět jejich vývoj, proměny a posloupnost. Můžeme je „vidět“ pouze z velké časové vzdálenosti a zůstává přitom ve fázi přítomnosti samého vyprávění. Při tomto způsobu četby bývá mnohdy (zdánlivě) ztotožňována přítomnost v *vyprávění* s přítomností čtenářova vnímání díla. Vzhledem k velké časové vzdálenosti se téměř smazává a mizí změna charakteru dávnosti, v jaké vystupují jednotlivé dřívější a pozdější události, tj. změna, ke které dochází v průběhu četby tím, že přecházíme ke stále novým událostem. Všechno se zdá stejně „dávné“ a stejně „vzdálené“ od fáze přítomnosti vyprávění, *resp.* dané četby. Proto v tomto případě nedochází ke zvláštnímu podvojnému *percepčně vzpomínkovému* postoji, na který jsme upozornili výše, a uplatňuje se spíše postoj *vzpomínkový*, samozřejmě s tím rozdílem, že čtenář zaujímá spíše postoj *pasivní*, tj. že ony *vzpomínkové* akty jsou u něho pouze *vyvolány* vyprávě-

ním. Z jiných jevů časové perspektivy se zde výrazně uplatňuje to, že jsou značně zkracovány úseky představeného času a že dynamika událostí vystupuje pak v podobě ustálené („zmrazené“).

V některých dílech převažuje první a v jiných druhý typ časové perspektivy a s tím souvisí i různý způsob čtení. Nejčastěji – zvláště v románech – se oba typy navzájem prolínají. Určité události (obvykle konstrukčně důležitější) jsou představeny zblízka, jiné ve značné časové vzdálenosti. Změna vzdálenosti má ostatně význam kompoziční v díle jakožto celku a je zdrojem specifických estetických hodnot. Proto také, má-li čtenář při četbě tyto hodnoty vychutnat, musí být citlivý ke změnám časové vzdálenosti a zaujmout k nim vhodné stanovisko.

Abychom si tyto obecné úvahy názorně představili, vezměme si několik případů z *Lorda Jima* od J. Conrada².

První kapitola tohoto románu poskytuje dobrý příklad změny časové vzdálenosti. Protože nemohu citovat rozsáhlejší části textu, na kterých by bylo možno daný jev analyzovat, připomeňme si pouze, že na prvních čtyřech stránkách se dozvídáme o různých podrobnostech týkajících se Jimovy osoby a dřívějších období jeho života. V povšechných obrysech nám před očima probíhají ani ne tak jednotlivé události, jako spíše série událostí, které se v Jimově životě mnohokrát opakovaly a které zde jsou podle svého charakteru uspořádány. Autor je uvádí, aby ukázal určitý rys dané osoby. Nejenže se zde ocitáme v jakémsi blíže neurčeném časovém momentu, který nastal později než popisované události, ale kromě toho jsme od těchto událostí i značně časově vzdáleni. Tato vzdálenost je dána letmostí popisu a zároveň i tím, že mezi jiným v souvislosti s opakovaným užíváním opětovací formy určitých sloves postihujeme najednou mnoho událostí,

² Musím upozornit, že volba všech příkladů, kterých v této knize užívám, je určena pouze druhem problému, k jejichž ilustraci mají sloužit, a nemá nic společného s estetickou hodnotou děl, z kterých jsou tyto příklady vzaty. Zdá se to tak samozřejmé, že by nebylo třeba vůbec se o tom zmiňovat, kdyby právě nepochopení této zdánlivě tak prosté věci nebylo vedlo L. Chwistka k vyslovení některých výtek na adresu mé knihy *Das literarische Kunstwerk*.

ke kterým docházelo v různých okamžicích. Proto musíme do jisté míry zaujmout stanovisko v ně konkrétního, jednosměrně se rozvíjejícího toku událostí a nemůžeme se myšlenkou přenést do určitého, přesně určeného časového momentu a potom – pozorujíc je zblízka – plynout s jejich tokem. Např.:

„Na lodní palubě v babylónské změti dvou set hlasů často zapomínal na své okolí a v duchu předem prožíval život na moři, jak jej znal z dobrodružné četby. Viděl se, jak zachraňuje lidi z tonoucích lodí, jak ve vichřici odtíná stěžně, jak plave s lanem proti zpěněnému příboji. Anebo jak jako osamělý trosečník, bosý a polonahý, chodí po holých úskalích a hledá koryše, aby na čas odvrátil smrt hladem! Čelil divochům na tropickém pobřeží, potlačoval vzpoury na širém moři...“

Joseph Conrad, *Lord Jim*, přel. Magda Hájková, *Mladá fronta*, Praha 1959, s. 11.

Náhle se však časová vzdálenost zásadně mění. Máme před sebou určitou „scénu“, popsanou v různých fázích zcela zblízka. Od určitého momentu se musíme jaksi zapojit do toku událostí, postupně je pozorovat a plynout s nimi. A přitom dochází ještě k určitým, třebaže nepatrným výkyvům v rozsahu časové vzdálenosti:

„Něco se stalo. Poběž s námi!“

Vyskočil. Chlapci se hrnuli vzhůru po žebřicích. Shora bylo ze všech stran slyšet dupání a křik. Když se dostal průlezem nahoru, zůstal stát jako omráčený.

Byl zimní poledne. Po poledni zesílil víchř, zastavil provoz na řece a nyní svištěl s prudkostí uragánu v křečovitých záchvatech, jež hřměly jako salvy děl pálících přes oceán. Déšť se řinul v šikmých provazcích, bičujících a zas polevujících, a Jim mohl chvílemi zahlédnout hrozivé výjevy: vzdouvání příboje, převrácenou malou loďku, která se zmítala podél břehu, nehybné budovy v pádící mlze, široké nákladní čluny, jež sebou těžkopádně trhaly na kotvách, ohromné přístavní můstky, klesající a znovu stoupající, zalévající se přívalem vody. Zdálo se, že příští porýv víchru to vše smete někam pryč. Ve vzduchu bylo plno ženoucích se vody. Vichřice měla jakýsi divoký záměr, v jekotu větru, v krutém změtení země a nebe byla zuřivá opravdovost, jakoby namířená proti němu, že až hrůzou zatajil dech. Stál bez jediného pohybu. Zdálo se mu, že se s ním vše točí ve víru.

... Několikrát do něho vrazili. „Obsadte člun!“ Kolem něho pádili chlapi. Pobřežní člun, který spěchal skrýt se před bouří, narazil na zakotvený škuner a jeden z lodních učitelů zahlédl tuto nehodu. Davy chlapců šplhaly po zábradlí a kupily se kolem lodních jeřábů. „Srážka! Zrovna před námi! Pan Symons to viděl!“ Strčili do něho, až zavrával k zadnímu stěžni a zachytil se provazu.“ Atd. (I. c., s. 11 až 12.)

A ještě jeden úryvek:

„Jim cítil, že ho někdo uchopil za rameno. „Už je pozdě, mladíku.“ Kapitán lodi zadržoval rukou hocha, který chtěl zřejmě skočit přes palubu, a Jim vzhledl s bolestným vědomím porážky v očích. Kapitán se s porozuměním usmál: „Tentokrát jsi neměl štěstí. Aspoň ti to dá za vyučenou.““ (I. c., s. 12.)

A tak dále, až do konce dané kapitoly.

Celá tato scéna se odehrává mnohem dříve než některé z událostí popsaných předtím (např. než podrobnosti o tom, jak Jim sloužil jako obchodní agent v různých přístavech), přesto však je představena v tak malé časové vzdálenosti, že jsme téměř svědky odehrávající se příhody. Pouze chvílemi se tato vzdálenost zvětšuje tím, že určitý časový úsek je podán zkratkovitě (např. popis jednotlivých fází bouře), potom však text znovu přechází k zobrazení z velké blízkosti. Toto kolísání časové vzdálenosti nám nedovoluje vidět odehrávající se události tak, jak bychom je viděli v přítomnosti: určitá časová vzdálenost, i když nepatrná, je zde zachována. Ale vzhledem k tomu, že je velmi malá, nepatrné časové rozdíly mezi tím, co bylo „předtím“, a tím, co se stalo „potom“, vystupují velmi výrazně. Lze určit téměř přesně pořadí, v jakém po sobě v čase následovaly zobrazené události³.

Metoda nepřímého vyprávění, které Conrad často používá, je jedním ze způsobů, jak dosáhnout dálnosti zobrazené příhody ve vztahu k přítomnosti vyprávění a zároveň

³ V souvislosti s tím, jak se zmenšuje nebo zvětšuje časová vzdálenost, projevují se výrazné změny v aspektech, které upoutávají naši pozornost. Někdy jsou tyto aspekty velmi výrazné, takové, jaké by odpovídaly vidění „zblízka“, jindy se opět při zvětšení vzdálenosti zamlžují a navzájem splývají.

jak plasticky zdůraznit značné rozdíly v dávnosti různých událostí tím, že se otevírá perspektiva na události „pozdější“ a „dřívější“ a události dřívější přitom jakoby prosvítají událostmi pozdějšími. Vzpomeňme si např. na Marlowovo vyprávění o rozmluvě, jakou měl s Jimem v přístavní restauraci po prvním zasedání soudu nad důstojníky z „Patny“, ale ještě předtím, než byl nad Jimem vynesen rozsudek. V tomto vyprávění se velmi mistrně a přitom zcela přirozeně proplétají čtyři časová údobí: 1) údobí Marlowova vyprávění; 2) údobí Marlowovy rozmluvy s Jimem v restauraci; 3) údobí první, už ukončené fáze procesu; 4) údobí příhody na „Patně“ i toho, co se stalo od okamžiku, kdy Jim opustil loď, až do okamžiku, kdy přistál v Adenu⁴. První údobí dělá dojem poměrně mnohem pozdějšího než všechna tři zbývající. Vytváří stále novou přítomnost vyprávění (třebaže když toto vyprávění začíná, je představeno v čase minulém, *in extenso* uvedená Marlowova slova působí, že jsme svědky jeho vyprávění ve všech jeho fázích). Každé z následujících údobí, která jsme zde uvedli, je ve vztahu k předcházejícímu dřívější. Počátek čtvrtého údobí navazuje přímo na historii „Patny“, která byla bezprostředně zobrazena v předcházejících kapitolách románu. Jak posloucháme Marlowovo vyprávění, přenášíme se však především do druhého údobí a teprve to, že Marlowe cituje Jimova slova, působí, že se v myšlenkách přenášíme i do údobí dřívějších. Marlowova rozmluva s Jimem, živost jeho vyprávění, vpleteného do toku rozmluvy, jeho vzpomínky i to, co víme už z dřívějších kapitol románu, to všechno působí, že v druhé fázi jako by se koncentrovala celá Jimova historie spjatá s tímto údobím: minulé, různě časově vzdálené události znovu ožívají v jeho vzpomínkách a to nám dovoluje být jejich svědky a vracet se k tragédii, kterou Jim nanovo prožívá. Různá dávnost událostí a zároveň jejich vnitřní spojitost, jejich tíha, ležící na všem, co se později děje v Jimově duši, Jimovo zřejmé kolísání v jednolitém průběhu času, dynamika událostí a síla, s jakou působí na události pozdější, to všechno má za následek, že

⁴ Konečně občas prosvítá to, co se stane po dané rozmluvě, tj. blíží se zasedání soudu. Kromě toho během rozmluvy zmínky o Jimově otci otevírají perspektivu ještě na jedno, značně dřívější časové období.

zde čas ve svých různých perspektivách nabývá podoby zcela konkrétního jevu, že se v jednotlivých fázích osobitým způsobem zabarvuje a vytváří skutečnost těsně spjatou s tím, co se v něm děje⁵.

Není možno zabývat se zde podrobnostmi, ale teprve rozbor celé povídky, věta po větě, by mohl plně ukázat bohatství jevů časové perspektivy, které se zde uplatňují. Tento úkol však stále ještě čeká na zpracování.

Jako ilustrace tvrzení o „odebíráni se do minulosti“ a o přibližování minulosti k přítomnosti mohou sloužit dva následující texty:

„Jeho žena zůstala o samotě s chirurgem. Mlčela jako už předtím a to mlčení na něho působilo dráždivěji než všechny dosud poznané perverzní důvěrnosti. Ostatně chirurg měl dojem, že něco říkala, ale to bylo ještě v mužově přítomnosti. Řekla něco velmi hloupého, něco, co nemělo žádný smysl, jeden z těch beznadějně banálních paradoxů, ve kterých si libovala – její inteligence ostatně dál nesahala. Řekla něco v tom smyslu jako: ‚Nejmenší procento mužnosti má stoprocentní muž‘ – nebo ‚Žena se vzdává pouze tomu, koho nemiluje.‘ Bylo to velmi trapné a chirurg se podíval zahanbeně na Widmara, který se zřejmě zastyděl stejně. Widmarovi i chirurgovi se udělalo nepříjemně a oba se dokonce začervenali, když tak silně zareagovali na ženskou hloupost.

‚Vůbec mi na tom ostatně nezáleželo,‘ konstatoval chirurg a přidržoval si klobouk. Vítr mu vmetl do očí prach a kdesi nahoře na obloze se třpytil měsíc, žlutý a odpuzující. Doktor Tamten si protřel oči a zamumlal:

‚To je ale pekelný vítr...‘

Ale když Widmar zavřel pouzdro na cigarety a úkosem se na mne podíval, vytušil jsem, že mě možná čeká velká nepříjemnost a v sebeobraně jsem sáhl do kapsy. ‚Pokud jde o ženský mozek, nikdy mě nezajímá, myslím, že žena má zajímavější orgány.‘ Uvažoval chlípně a požitkářsky a nadto ještě neupřímně, neboť to odporovalo jeho ideálům. Když pak přijížděl k nemocniční bráně, vyběhl mu naproti mladý asistent a vítr mu zvedl do výšky šosy bílého pláště. Chirurg Tamten se snažil nevidět asistenta a chvatně spřádá dál své myšlenky, aby mu je nikdo nemohl pře-

⁵ V knize *O Konradzie Korzenowskim* se J. Ujejski dotýká otázek spojených s časovými perspektivami tam, kde mluví o průběhu „autorových vzpomínek“ na události, které jsou v díle představeny. Srv. s. 183 an. a s. 199 an. Autor však silně zjednodušuje předmětný stav, který je ve skutečnosti obsažen v Conradově knížce.

kazit. ‚Věděl jsem zcela určitě, že mě ten člověk může uskrtit holýma rukama, třebaže k sobě bezpochyby pocítujeme upřímné sympatie.‘ Chirurg si chtěl ještě na něco vzpomenout, na nějakou věc, která mu připadala důležitá a bezodkladná, ale neměl na to už čas. Do drožky naskočil asistent.“⁶

Při četbě první části citovaného úryvku máme nejprve dojem, že autor bezprostředně zobrazuje scénu ve Widmarově salóne. Potom však slova: „Vůbec mi na tom ostatně nezáleželo“ atd. – způsobí, že hned, jakmile tuto část dočteme, začne se nám její scéna jevit v podobě, v jaké si ji doktor Tamten představuje před očima tak živě, až se úplně přenáší do minulosti a odcizuje se přítomnosti. A dokonce se snaží, aby přítomnost nepronikala do jeho vědomí, odstrkuje ji od sebe, když se objeví asistent, a aspoň na okamžik se ještě vrací do minulosti. Žije v ní a přítomnost jako by po něm beze stopy sklouzávala. I potom, když je tokem událostí přinucen aspoň částečně se do přítomnosti vrátit, všimá si pouze některých jejích detailů, mechanicky vykonává činnosti spojené s jeho povoláním a přitom si „lehkomyslně pobrukuje: Rebeko, Rebeko, co na nás čeká?“

Zcela jinak vypadá situace v básni od L. Staffa ze sbírky *Labuť a lyra*.

Brnkám na tebe, struno, hrající tesknou řečí,
tichem soumraků večer a vůni senosečí.

Bílý dům vidím v dálce, dva kleny na zahrádce,
v letní koruně stromu ptáka, co zpívá sladce.

A to je vše, co zbylo z šťastných chvil na konec:
Dva kleny, pták, co zpívá... nic... tolik... tolik přec.

(Leopold Staff, *Labuť a lyra*, přel. Jan Pilař, Praha 1960, s. 66.)⁷

⁶ Srv. M. Choromański, *Zazdrość i medycyna*, s. 33–35, Warszawa 1927.

⁷ Trącam o ciebie, struno bolesna pamięci,
grająca ciszą zmierzchu, wonią sianożęci.

We wspomnieniu dom biały, dwa klonowe drzewa,
wieczór letni, w gałęziach ptak, co słodko śpiewa.

To wszystko, co zostało po was, szczęścia chwile:
dwa drzewa, ptak, co śpiewa... nic... a tyle... tyle...

Tady je přítomnou chvílí ta, ve které žije lyrický subjekt básně. Je zabarvena vzpomínkou na uplynulou minulost, která je drobnými detaily přivolána do chvíle přítomné a znovu oživena právě tím, co z ní „zůstalo“. Její specifická citová hodnota, nepojmenovaná a pouze v podtextu tušená z uvedených detailů a ze slov „... nic... tolik... tolik přec“, se proplétá s přímo nenazvaným, ale z tónu jasně patrným přítomným smutkem, a toto zvláštní splynutí dvou citových hodnot (znova oživené a přítomné) tvoří kvalitativní zabarvení přítomnosti, vyplněné výpovědí lyrického subjektu, která je vyjádřena danou básní. Není to tak, že by se lyrický subjekt přenesl do minulosti, ale naopak, přivolává ozvěnu minulosti do své přítomnosti a vplétá ji do této přítomnosti: *nota bene* Staffovo velké básnické mistrovství působí, že se tato minulost – třebaže je ukázána ve velké časové vzdálenosti a pouze v několika detailech – přece čtenáři vtiskuje do vědomí ve specifickém, velmi živém a jednoznačně určeném zabarvení. Tato kvalita zároveň působí, že nejsme uzavřeni pouze v přítomnosti, třebaže tato přítomnost vystupuje na první plán.

Jako příklad zobrazení takové přítomnosti, ve které zcela zanikají perspektivy k minulosti a budoucnosti, můžeme uvést básně K. Wierzyńskiego ze sbírky *Památník lásky*:

Tvá ústa tápají a lehounce se chvějí,
jak dva růžoví ptáci se po mně procházejí,
jak dvě přešťastná světla se oči dotýkají,
tvá ústa si mě vzala, tvá ústa mě mají.

Jak šepot bláhový, vyznání, studu plná,
opakuji si v ústech tvá ústa nesčíslná,
z úsměvů v koutečkách jdu k chuti jazyka –
tvá ústa líbají – celý svět zaniká.⁸

⁸ Usta twoje się snują, usta twe się wodzą,
Jak dwa ptaki różowe, po mnie lekko chodzą,
Jak dwa światła natchnione, oczu dotykają,
Usta twe mnie zabrały, usta twe mnie mają.

Jak wyznania wstydlive, jak szeptu szalone,
Powtarzam w ustach twoje usta niezliczone,
Od uśmiechu w kąciakach do smaku języka –
Usta twoje całują i świat cały znika.

Nejde mi o vyčerpávající analýzu daného verše; všimněme si jen otázky času a jeho vněmu. Jako téměř všechny čistě lyrické útvary představuje i tato báseň jisté, určitým prožitkem vyplněné a kvalitativně zabarvené aktuální „nyní“⁹. Do tohoto „nyní“ se noříme tak silně, že mizí veškerá perspektiva k minulosti i budoucnosti a zůstává pouze přítomná emoce opojení, vyjadřující způsob, jakým lyrický subjekt v dané chvíli psychicky reaguje. Ne to, o čem se zde mluví, ale spíše sama aktuální výpověď, která je určitou formou výbuchu emoce a tím i jejím bezprostředním vyjavením (třebaže tato emoce není vůbec přímo pojmenována), je spolu s emocí, vytvořenou v díle, onou přítomnou chvílí, kterou musíme postihnout v její osobité podobě a v plném kvalitativním určení. „Postihnout“ ji však můžeme ne tím, že si ji budeme „obhlížet“ z dálky a že ji budeme pozorovat jako nějakou životní situaci, která nám byla objektivně představena – jak by tomu např. bylo, kdyby nám text o podobné situaci vyprávěl – ale tím, že odstraníme veškerou vzdálenost mezi námi jakožto čtenáři a lyrickým subjektem a že v průběhu četby zrealizujeme právě to „nyní“, které je textem sugerováno. Mezi „nynějškem“ díla a „nynějškem“ četby nesmí být žádná podvojnost. Čtenářův „nynějšek“ musí být jaksi vyňatý z toku jeho skutečného života a musí se stát „nynějškem“ díla s celou plností jeho obsahu. Jinak řečeno, čtenář jakožto určitý psychický subjekt se musí nejen zesolidarizovat, ale *in fictione* se musí stát lyrickým subjektem daného díla, prožívajícím právě své vzrušení a psychicky se uvolňujícím. Teprve v tom případě se zkonstituuje konkretizace blízká samému dílu a teprve pak ji bude možno i plně, bezprostředně a nedistancovaně esteticky vnímat.

Jak je patrné, jde tu o krajní protiklad ke stanoviskům,

⁹ Rozbory, kterými se v akademickém roce 1934–35 zabývali posluchači v mém vyšším semináři a které byly věnovány problémům lyrických prvků v literárním díle, ukázaly, že přinejmenším pro určitý typ lyrických projevů je příznačné, že jsou jakoby formou psychického postoje lyrického subjektu v okruhu aktuálnosti určitého „nyní“, kvalitativně určeného prožitkem, který je v něm koncentrován. Na to, že přítomnost má zásadní význam v lyrických dílech, upozornil u nás už předtím J. Kleiner.

jaká zaujímal čtenář v dříve citovaných případech, a k časovým perspektivám, jaké se přitom uplatňovaly. Zatímco v předcházejících případech bylo nutno, aby se čtenář takovým nebo jiným způsobem přenesl mimo sféru své aktuálnosti do minulosti fiktivně vytvořené v díle, zde je nutno, aby se plně ponořil do fiktivně dílem vytvořeného „nynějšíka“ a aby se odpoutal od vši minulosti i budoucnosti – ať už reálné nebo pouze představené v díle¹⁰.

Rovněž v dramatu, když je sledujeme scénu za scénou, přicházíme do styku s proudem stále nové přítomnosti, která nevystupuje v podobě přítomnosti uplynulé, do níž bychom se museli přenášet *in fictione* aktem podobným aktům vzpomínkovým. Přesto však je zásadní rozdíl mezi přítomností v dramatu a lyrickou přítomností, jakou jsme před chvílí analyzovali. V dramatu – pokud pochopitelně nejde o drama historické – vnímáme stále nové „nyní“ vyplněné určitými událostmi, ale toto „nyní“ je vkloubeno do toku času představeného v díle, je stále obklopeno minulostí a budoucností (promítnutou přímo v díle) i příhodami, které už nastaly nebo které lze teprve tušit a které si čtenář v dané fázi dramatu buď pamatuje, nebo na které si v takových nebo jiných časových perspektivách vzpomíná. Tím, že vnímáme stále nové „nyní“, *resp.* příhody, které se v něm odehrávají, jsme – i při největším zaujetí a nejsilnější emocionální reakci na představené situace i na celé dílo – přes to všechno pouze s v ě d k y, „diváky“ zobrazených událostí. Když vnímáme „právě“ se odehrávající události, zapomínáme poněkud, že reálně existujeme v jiném časovém toku, než je tok událostí v dramatu, a ztrácíme ve vztahu k nim časovou vzdálenost, zachováváme si však vzhledem k nim – můžeme-li to tak říci – percepční vzdálenost. Naproti tomu v lyrickém díle – takového typu, jako je citovaná báseň Wierzyńskiego – mizí i tato percepční vzdálenost: „nynějšík“ díla a čtenářův „ny-

¹⁰ To bylo zřejmě důvodem, který přiměl Ostapa Ortwinu – jednoho z účastníků semináře, věnovaného výše vzpomenutým rozborům lyriky – k tvrzení, že lyrická díla tohoto druhu jsou vůbec mimočasová. Snad by bylo lépe říci, že jsou vyňata z toku reálného nebo fiktivního času a že se dají *in fictione* opakovaně realizovat vždy jako totéž „nyní“.

nějšík“ s celou plností kvalifikace a obsahu se stává jakoby jedním a tím samým¹¹.

Někdo mi může namítnout, že čas, ve kterém čteme citovanou báseň, není – přes všechnu krátkost – zcela určitě „jedinou chvílí“; uplyne značné množství vteřin, než dojdeme od počátku do konce. Až budeme číst poslední slova, určitě budou do minulosti patřit chvíle, ve kterých jsme danou báseň začali číst. Jak je tedy možno mluvit zde o jediném čtenářově „nynějšíku“ a ztotožňovat jej s „nyněškem“ daného díla, o kterém je snad možno mluvit také jen obrazně, neboť onen někdo, kdo v opojení vyslovuje taková slova, také je zcela určitě nevypoví „v jediné chvíli“.

Třebaže by se však taková námitka zakládala pouze na nedorozumění, uvádím ji zde, neboť mi umožní přejít k druhé podobě, v jaké se uplatňují „časové perspektivy“ při četbě literárního díla. Nejprve však je nutno vysvětlit toto možné nedorozumění.

Už dříve jsem upozornil, že je třeba – shodně s Bergsonem – odlišit čas fenomenální od času měřeného hodinami (řčeno s Husserlem: od času fyzikálního). Když zde mluvíme o „nynějšíku“, nejde nám o vteřinu nebo o její libovolně malý zlomek. K „momentům“ fenomenálního času je vždy možno přiřadit určitou kratší nebo delší fázi času fyzikálního, ale samy tyto momenty tvoří kompaktní a nedělitelné celky, které se od sebe liší pouze různým kvalitativním, osobitým a – jak správně říká Bergson – neopakovatelným zabarvením. Toto zabarvení se vyznačuje tím, že zcela vyplňuje daný moment fenomenálního času. V literárním díle, a zvláště pak v citované lyrické básni, je čas takto vyplněn celou textem vyznačenou psychickou situací, vrcholící ve vyjádření citu. Právě tato situace určuje

¹¹ Nepopírám, že uvedenou báseň Wierzyńskiego je možno číst i zcela jinak, totiž tak, že bude zachován i odstup časový (aspoň do určité míry), i odstup percepční, a konečně že se subjekt čtenáře může postavit i do protikladu k lyrickému subjektu dané básně. Pomjím rovněž otázku, zda při tak odlišném čtení bude vytvořena věrná konkretizace uvedeného díla. Pro mou argumentaci je důležité pouze to, že je možno danou báseň přečíst právě tak, jak jsem se to zde snažil ukázat, a že to u děl jiného typu možné není. Důležité je konečně i to, jakými formami je v tomto případě vystižen čas představený v díle.

jednolitě časové zbarvení onoho „nyní“. A právě proto, že v uvedené básni od Wierzyńskiego tato situace určuje pouze jedině zbarvení, zahrnující v sobě celý rozsah časové fáze, máme před sebou pouze jediný časový „moment“, jediné „nyní“ – a ne uplývání času v různých momentech. Protože však tomuto „nyní“ odpovídá nesporně určitá fáze fyzikálního času, i v jeho oblasti můžeme podrobnějším rozbořem rozlišit ještě různé jevy, např. přípravnou fázi a vyvrcholení vybuchující emoce atp.

Pokud jsme tedy při četbě uvedené básně naladění na to, co patří do světa v ní představeného, a nevěnujeme pozornost jiným stránkám díla, projevujícím se při estetickém vněmu, pak – jak se domnívám – platí to, co jsem výše na toto téma uvedl. K tomu je však ještě třeba zásadního doplnění, neboť citovaná báseň je – stejně jako každé literární dílo – útvarom vícevrstvomým a při výše uvedené analýze jsme zaměřili pozornost pouze na jeho jedinou vrstvu, a to především na její aspekt časový. Nemluvili jsme o vrstvě zvukové a významové, nepřihlédli jsme k faktu, že tuto báseň, složenou z určitého množství vět, je nutno přečíst v určité delší nebo kratší časové fázi a že při četbě druhé sloky máme už přečtenou sloku první a musíme si ji uchovat v živé paměti, máme-li celé básni věrně porozumět a správně ji esteticky pochopit.

Pomíňme tedy otázku, zda je délka básně taková, že všechny její věty můžeme přečíst v okruhu jedné naší přítomnosti, anebo zda se její počáteční fáze musí už dostávat vně tohoto okruhu. Závisí to totiž – jak jsem už dříve uvedl – do značné míry na rozsahu čtenářovy přítomnosti. A přitom existují i čistě lyrické básně podobného druhu jako ta, o níž jsme mluvili, které však jsou značně delší a jejichž počáteční sloky zcela určitě vystupují vně fáze čtenářovy aktuálnosti, a které je tedy třeba buď si uchovat v živé paměti, anebo na které je nutno si vzpomínat ve zvláštních aktech. Připusťme tedy, že i v našem případě je tomu tak. Přitom je jasné, že dřívější fáze textu musí vystupovat v takových nebo jiných minulostních perspektivách a to, že jsme si jich vědomi, musí mít zásadní vliv na celkový vněm díla. „Dřívější“ fáze jazykových vrstev tím, že vystupují v určitém perspektivním časovém

zkrácení, souzněji zvláštním způsobem s pocitem opojení, panujícím v zobrazení „nynějška“. A právě ony svou proměnlivostí, opakováním určitých obsahů, krátkostí po sobě následujících vět, nebo ještě spíše výkřiků, vnášejí do díla onen prvek neklidu a nemožnosti opakovat se v mocném citu, který prolamuje hranice mlčení. Jinými slovy, právě tyto různé fáze jazykových vrstev – jednotlivá slova se svým zněním a jednotlivé věty se svým smyslem – tím, že jsou jakoby „vyraženy“ jedny po druhých, spoluvytvářejí celek, který vyjadřuje plně d y n a m i k u dané emoce v celém jejím rozsahu. Postihneme-li je v časové posloupnosti, tak jak jedny pohasínají a jiné se rozeznávají, doplní se nám onen „nynějšek“ opojení dalším činitelem, který je s ním sladěn (který s ním harmonizuje) a působí rozzechvění celé bytosti lyrického subjektu, s nímž se čtenář *in fictione* ztotožňuje. Je proto jasné, že je důležité zachovat si až do konce četby v živé paměti „dřívější“ fáze díla v příslušném perspektivním časovém zkrácení.

To, že si zachováváme v živé paměti – *resp.* že si tam, kde je třeba, evokujeme vzpomínkou – dřívější fáze díla (v souboru všech jeho vrstev a ne pouze ve vrstvě představených předmětů), má samozřejmě velký význam i u děl rozsáhlejších bez ohledu na to, v jakých časových strukturách vystupovaly události a procesy ve vrstvě představených předmětů. Jestliže je dílo rozsáhlejší, zvětšuje se značně i škála různých obměn časové perspektivy, v jakých vystupují „dřívější části díla“. K jakým obměnám přitom v jednotlivých případech dochází, lze však určit teprve na základě důkladného rozboru příslušného díla z tohoto hlediska. Proto také zde, kde o těchto věcech uvažuji zcela obecně a všímám si pouze určité skupiny jevů, které mají zásadní vliv na vněm literárního díla, mohu říci pouze tolik, že všechny tyto výše analyzované jevy časové perspektivy se mohou odrážet ve způsobu, jak si při četbě dalších částí uchováváme v živé paměti nebo ve vzpomínkách dřívější části díla (a to jejich různé vrstvy). Jak při četbě plyne s dílem rozvíjejícím se před „očima naší duše“, „vidíme“ ve stále nových časových perspektivách už přečtené a neaktuální části díla. Teprve v proměnách těchto perspektiv se ukazuje nejen dynamika díla (a ne pouze udá-

lostí v něm představených), ale i jeho určitá jednodušnost založená na jeho kompozičních vlastnostech. Tyto vlastnosti vnímáme v průběhu četby, ne však vždy stejně výrazně¹².

Z těchto úvah na závěr vyplývá, že tím, že se při četbě posunujeme od začátku ke konci díla, postihujeme dané dílo v řadě z jiného časového zorného úhlu, ale vždy pouze v takovém časovém aspektu, jaký odpovídá jak zornému úhlu, který si čtenář zvolil, tak právě čtené fázi díla. Žádný z těchto aspektů, žádná z těchto zkratk časové perspektivy nám sama o sobě během četby nemůže představit celé dílo v jeho aktuálnosti; každá z nich nám v perspektivní zkratce ukazuje jakoby pouze jednu stranu díla. A pouze tím, že během četby procházíme celým dílem, a to postupně ve všech jeho částech, dostáváme onen úplný systém časových aspektů díla, které – kdybychom je mohli vnímat současně – by nám všechny dohromady představily úplnou tvářnost literárního díla v jednom estetickém vněmu. Ale právě to je vyloučeno podstatou literárního díla, které se nám nemůže představovat jinak než v průběhu četby, tj. než v časově se rozvíjejícím *kontinuu*¹³ perspektivně časových aspektů. A proto je nesmyslné chtít, aby se v jediném „nynějšku“ vytvořil „všestranný“ a všechny vrstvy v sobě zahrnující vněm literárního projevu. Kdo by něco takového žádal, dokázal by pouze svou neznalost jednoho z podstatných rysů literárního díla.

¹² Pojmově postihnout a určit je můžeme pouze na základě vědeckého rozboru díla, to však by značně překročilo rámec prostého čtení a estetického vnímání literárního výtvaru.

¹³ Pokud pochopitelně četba není přerušována. Nutnost pauz při četbě rozsáhlejších děl – např. románů – s sebou přináší četné další komplikace při poznávání literárního díla, a to zvláště tam, kde jde o získání jeho estetického vněmu. Tyto potíže vedly St. I. Witkiewicze k tvrzení, že román není uměleckým dílem.

Někdo může namítnout, že „všestrannou“, plnou tvářnost literárního díla máme před sebou ve chvíli, kdy jsme je už dočetli a jsme ještě pod jeho živým a svěžím „dojemem“. Tak tomu však není. Když si totiž po přečtení uchováme dílo v živé paměti anebo když si na ně vzpomínáme, vidíme je samozřejmě vždy jenom v určité časové perspektivě, z jednoho zorného úhlu: totiž od samého „konce“ díla. Přitom ten tzv. „dojem“ není už vněm díla, ale pouze vzpomínkovým ohlase m dříve vykonaného vněmu. A musíme teprve vynaložit zvláštní syntetizující úsilí, abychom si před očima udrželi zkrácenou podobu díla jakožto celku v rekonstruujícím obraze, který si *ex post* vytváříme.

Přitom však samozřejmě nesmíme zapomínat, že perspektivně zkrácený aspekt díla, jaký máme před očima při ukončení četby, je snad jedním z nejdůležitějších aspektů, v jakých se dílo může projevit. Neboť teprve v této chvíli se nám v konečném uspořádání rýsuje v celku události a předměty (lidé a věci) představené v díle. A to se týká i úplné tvářnosti jednotlivých fází díla v ostatních vrstvách. V té chvíli je už všechny znát nemůžeme, a proto lze tedy v této chvíli konečným a syntetizujícím způsobem postihnout dílo jakožto celek ve zvláštních esteticko-poznávacích aktech, jejichž existence se obvykle zcela pomíjí nebo aspoň jejichž význam se nedoceňuje, a kterým proto nejsou věnovány hlubší rozbory. Nemohu se zde jimi podrobněji zabývat především proto, že – pokud lze v dané chvíli říci – tyto akty jsou dosti různorodé a mohou probíhat u jednotlivých čtenářů způsobem velmi rozmanitým. Pro naši argumentaci stačí konstatovat, že teprve v této fázi poznávání literárního díla může dojít ke správnému vzájemnému uspořádání všech jeho částí, a zvláště pak těch jeho fází, které vyjadřují události v díle představené a úlohu jednotlivých osob nebo věcí vystupujících v zobrazeném světě. Teprve teď je možno postihnout s konečnou platností charaktery „hrdinů“, odhalit ne jeden dříve ukrytý popud jejich jednání a mezi jiným si i jasně uvědomit, jaké metafyzické hodnoty v díle vystupují.

Je tedy zřejmé, že kognitivní akty, které vykonáváme bezprostředně po přečtení díla a které směřují k tomu, abychom dané dílo obsáhli jako celek, jsou nesmírně významnou fází v poznávání literárního díla. Lze dokonce říci, že jednotlivé úseky poznávání literárního díla, v nichž se nám při četbě teprve postupně vytvářejí jeho jednotlivé fáze, jsou pouze úvodem k jeho syntetickému pochopení, ke kterému dochází ve chvíli, kdy jsme přečetli celé dílo, a kdy pro nás tedy jeho jednotlivé části přestaly už být bezprostředně přítomné. Ale třebaže ta fáze poznávání, ke které dochází po přečtení celého literárního díla, má nesmírný význam pro jeho konečné pochopení, nesmíme zapomínat, že v ní už bezprostředně dílo nevnímáme a že ani v ní nelze získat všestranný obraz literárního díla bez časově perspektivního zkrácení. Stejně jako není možno např. uvidět sochu najednou ze všech stran, tak také neexistuje taková fáze poznávání literárního díla, která by nám najednou představila dílo ve všech jeho částech bez časových perspektivních zkratk. Literární dílo se vyznačuje zvláštní transcendencí ve vztahu k mnohosti vědomých aktů, ve kterých je poznáváme, stejně tak jako ve vztahu k mnohosti časových aspektů, kterými se projevuje v takových nebo jiných časově perspektivních deformacích. Z toho vyplývá ještě jeden dosud pomíjený argument proti psychologické teorii literárního díla, podle níž je dílo ztotožňováno s autorovými nebo čtenářovými prožitky. Ukazuje se totiž, že literární dílo nejenže není částí ničeho prožitku, ale že se ve svém celku dokonce liší od všech aspektů, ve kterých se projevuje.

Kapitola III

Úvahy o poznávání naukového díla

§ 20/ Rozdíl mezi naukovým a literárním dílem

Dříve než přistoupím k dalším problémům, musím upozornit na několik charakteristických rysů poznávání naukového díla v protikladu k literárnímu dílu v užším slova smyslu.

V knize *Das literarische Kunstwerk* jsem se při svém zkoumání snažil postupovat tak, abych objasnil strukturu „literárního díla“ ve zcela obecném významu. Zvláštními případy literárních děl jsou na jedné straně díla tzv. krásné literatury (díla literárního umění)¹ a na druhé straně pak – mnoho případů pomezních a mezi jiným díla nauková, která nemají být díly uměleckými, ale která obsahují badatelské výsledky vědeckého zkoumání z určité oblasti a jejichž funkcí je zpřístupňovat tyto výsledky jiným poznávajícím subjektům, a tím jim umožňovat, aby získaly stejné poznatky, jaké jsou obsaženy v daném díle². Snažil jsem se zároveň ukázat, čím jsou dány zásadní rozdíly mezi dílem naukovým a dílem „literárním“ jakožto dílem literárního umění. Nejdůležitější z nich jsou tyto:

¹ Šlo tedy o „literární dílo“ ve zde užívaném užším slova smyslu.

² Srv. *Das literarische Kunstwerk*, s. 339. „Alle diese Unterschiede stehen im engen Zusammenhang mit der andersartigen Funktion, welche das wissenschaftliche Werk im geistigen Leben der Menschen hat. Sie besteht in der Festlegung der gewonnenen Erkenntnisresultate und in ihrer Übermittlung an andere Bewusstseinssubjekte. Gerade diese Funktion kann aber das literarische Werk in unserem Sinne nicht ausüben.“ Tamtéž, s. 341. „Das, worauf es (tj. naukové dílo) berechnet ist, das ist in erster Linie, wahre Sätze zu enthalten und solche strukturelle Eigenlichkeiten zu bergen, die ihm seine Leistung bei der Erkenntnisfunktion ermöglichen. Alles andere muss diesem Hauptzweck untergeordnet werden.“

1) Všechny vypovídací věty naukového díla jsou s o u d y, které si – i když snad všechny nejsou pravdivé – přece jen dělají nárok na pravdivost. Naproti tomu vypovídací věty v uměleckém literárním díle jsou větami zdánlivě jistíci a vzhledem k tomu si nemohou dělat nárok na pravdivost. Podobné rozdíly se objevují i mezi větami jiných typů, obsaženými v těchto dvou oblastech děl. Např. otázky v naukovém díle – pokud nejsou tzv. „otázkami rétorickými“ – jsou kladeny d o o p r a v d y a dělají si nárok na věcnou oprávněnost³, zatímco otázky v literárních dílech tento charakter nemají.

2) Třebaže i do naukového díla patří vrstva „představených předmětů“ (stejně jako do díla „literárního“), přesto soudy, které v něm jsou obsaženy, se nevztahují k těmto představeným předmětům, ale p ř í m o k určitým předmětům a předmětným stavům, existujícím n e z á v í s l e na daném naukovém díle, tj. především k předmětům reálným. V díle literárního umění však k něčemu podobnému n e d o c h á z í.

3) Předměty představené v naukovém díle tím, že jsou podřízeny jeho funkci, kterou je získávat a prostředkovat poznatky, nemají normálně funkci napodobovat předměty existující nezávisle na něm. Teprve když používáme díla ve funkci, která je mu svou podstatou cizí, totiž jako informace o „konceptu“, jakou měl autor při zpracování určitého problému, předměty představené v díle se před čtenářem objevují ve své názorné podobě a začínají plnit funkci napodobivou. Tuto funkci však zcela obvykle mají předměty představené v mnoha dílech literárního umění.

4) V naukovém díle se sice mohou v různých vrstvách uplatňovat esteticky valentní kvality, ale vystupovat tam nemusí, a jsou dokonce jistým druhem zbytečného přepychu. A pokud se v díle vyskytují, mohou být pro vlastní funkci naukového díla i činitelem rušivým, neboť čtenáři znesnadňují přístup k badatelským objevům, v díle obsaženým. Naproti tomu v literárním díle jsou nejen významným, ale přímo nejdůležitějším prvkem⁴. Polyfonní harmonie těchto

³ O věcné oprávněnosti otázky srv. mou práci *Essentiale Fragen*, Halle 1925, kap. I.

⁴ Samozřejmě po jeho zkonkretizování.

kvalit rozhoduje o hodnotě uměleckého díla, a jestliže v díle nejsou obsaženy anebo má-li v jejich uspořádání takové nebo jiné nedostatky, literární dílo nemá cenu anebo je negativně hodnotné z hlediska uměleckého, tj. z takového hlediska, z něhož především musí být literární dílo posuzováno.

5) Stejně je tomu s aspekty vystupujícími v naukovém díle. Pokud netvoří jeden z prostředků zpřístupňujících čtenáři vlastnosti předmětů poznání, o nichž dílo pojednává, jsou v naukovém díle činitelem nepotřebným a mnohdy dokonce škodlivým pro jeho funkci v procesu poznávání, jejímuž úspěšnému splnění musí být podřízeny všechny strukturní prvky díla. Naproti tomu v „literárním“ díle mají aspekty velmi významnou funkci pro plastické znázornění představených předmětů a samy sebou přinášejí řadu osobitých esteticky valentních kvalit. Z estetického hlediska je n e d o s t a t k e m literárního díla, jestliže v něm nejsou obsaženy příslušné schematické aspekty anebo jestliže tyto aspekty mají málo esteticky hodnotných kvalit, anebo konečně jestliže se dostávají do rušivé disonance s jinými prvky díla. V naukovém díle to všechno nemá význam.

6) A totéž se vztahuje i na „metafyzické kvality“, které jsou vyvrcholením literárního díla a které jsou v naukovém díle – pokud se ovšem samy nestávají p ř e d m ě t e m z k o u m á n í – činitelem zcela zbytečným a mnohdy rušivým, pokud se ostatně vůbec n á h o d o u v takovém díle objevují⁵.

Uvedené rozdíly mezi naukovým a literárním dílem by bylo možno rozmnožit dalšími úvahami. K tomu by však bylo třeba analyzovat jednotlivé t y p y naukových děl (např. matematických, přírodovědeckých, historických atd.) a za druhé, odvedlo by nás to od našeho hlavního cíle. To,

⁵ Tyto rozdíly uvádím nejen proto, že to bude potřebné pro mou další argumentaci, ale i proto, abych dokázal, že je neoprávněná výtku, kterou mi kdysi učinil M. Kridl ve svém *Úvodu do studia literárního díla*, jako kdybych ne dost jasně odlišil naukové dílo od díla literárního. Z toho důvodu zde téměř doslovně zachovávám formulace uvedené v mé knize *Das literarische Kunstwerk* (§ 60, s. 339–343). A nadto ještě, úvahy M. Kridla o rozdílech zkoumaných děl se shodují s mým objasněním daného problému, a dokonce má argumentace, i když svou povahou pouze povšechná, uvádí řadu momentů, kterým Kridl nevěnoval pozornost.

co jsem zde uvedl, ukazuje dost jasně, jaké jsou charakteristické rysy poznávání naukového díla a čím se liší od poznávání literárního díla.

§ 21/ Rozumění naukovému dílu a vněm literárního díla

Je třeba zdůraznit, že dosud vlastně neexistuje teorie poznání naukového díla. Je to dost podivné, neboť na tom, jak jsou tyto problémy objasněny, záleží odpověď na otázku, zda je možná věda jakožto výtvar obsahující intersubjektivně kontrolovatelné výsledky poznání. Takto chápaná věda se vytváří postupně v historickém procesu nejen bádáním jednotlivých učenců, ale i tím, že dosažené výsledky poznání jsou ukládány do naukových děl. Aby věda mohla vzniknout a dále se rozvíjet, je nutno, aby se učenci mezi sebou dorozuměli o výsledcích bádání a aby si tyto výsledky mohli ověřit jiní učenci tam, kde to je možné a potřebné. Ke vzájemnému dorozumívání učenců dnes dochází především prostřednictvím naukových děl. Pro existenci a rozvoj vědy jakožto intersubjektivního výtvaru je proto ze dvou hledisek důležité, aby se badatelé mohli seznámit s obsahem naukových děl: Za prvé proto, že četba těchto děl nás má dovést k poznání výsledků vědeckého bádání, které jsou pro všechny stejné, a tím, že tyto výsledky poznáme, máme získat podklad pro to, abychom se přesvědčili o jejich správnosti nebo nesprávnosti. Za druhé pak je to důležité proto, že se z četby naukových děl můžeme dozvědět, jaké vědecké názory zastávají jiní učenci a jakým způsobem k nim dospěli, a to má význam zvláště tehdy, když si sami neumíme nebo nemůžeme najít fakty, uváděné jinými badateli. Je proto důležité vědět, zda a v jaké míře je možno věrně a vyčerpávajícím způsobem poznat naukové dílo, a zvláště pak jeho obsah. Abychom však mohli odpovědět na tuto otázku, musíme si uvědomit, jak probíhá poznávání naukového díla, a zároveň na jaké potíže a úskalí přitom narážíme. Kdyby se např. ukázalo, že ani při největším úsilí není možno věrně poznat naukové dílo, bylo by velmi obtížné dokázat, že různí badatelé do-

sáhli stejných vědeckých výsledků, a učenci by se vůbec velice těžko mohli správně mezi sebou dorozumět.¹ Tento problém je tedy závažný nejen pro samu existenci a rozvoj vědy, ale i pro všechnu „vědu o vědě“. Pro naše zkoumání však stačí ukázat v náryse, v čem se zásadně liší poznávání literárního díla od poznávání díla naukového.

Když čteme naukové dílo z důvodů badatelských, chceme nutně jeho prostřednictvím získat určité poznatky o předmětech, kterých se týkají soudy uvedené v díle. Naše zájmy ve vztahu k dílu samému jsou přitom mnohem užší a prostší, než čteme-li ze stanoviska estetického dílo „krásné literatury“. Mnoho prvků a momentů naukového díla nemá pro nás přitom takový význam jako analogické prvky, resp. momenty „literárního“ díla. Tak především jsou nám lhostejné všechny estetické hodnoty, které eventuálně vystupují ve zvukové vrstvě naukového díla. Jazykově zvuková vrstva má v naukovém díle pouze význam určitého prostředku pro vyznačení významu slov a smyslu vět a kromě toho nemá v jeho celkové struktuře žádnou jinou samostatnou úlohu. V díle krásné literatury je tomu, jak známo, jinak. Z toho důvodu také, přesně vzato, nelze vůbec velká díla literárního umění věrně překládat do jiného jazyka. I tam, kde je takový překlad zásadně možný, objevuje se při transpozici výrazů z jednoho jazyka na výrazy jazyka jiného vždy podstatná deformace díla v oblasti jeho jazykově zvukových estetických hodnot, a to i tehdy, kdyby se podařilo zachovat významovou vrstvu bez jakýchkoliv změn. Jestliže jsou naproti tomu v naukovém díle slovní znění jednoho jazyka zaměněna za slovní znění jazyka druhého, hodnoty v díle obsažené tím nemusí být nijak narušeny, pokud ovšem překlad v ničem podstatném nedeformuje významovou vrstvu předkládaného díla. V podstatě, aspoň u převážné části naukových děl, by bylo možno nahradit jazykově zvukovou vrstvu systémem grafických znaků, které nelze nebo není třeba zvukově realizovat jako slovní útvary, a nijak nega-

¹ Toto nebezpečí je zvláště velké při psychologické koncepci literárního díla v širším slova smyslu. Proto také při psaní knihy *Das literarische Kunstwerk* pro mne bylo tak důležitým úkolem ukázat, že tuto koncepci nelze obhájit.

tivně by se to neodrazilo na obsahu díla a na jeho funkci odevzdávat dále výsledky poznání. Myšlenka vytvořit grafickou symboliku, která by pro mnoho jazyků byla stejná a která by se v různých jazycích pouze různě vyslovovala, je zde nejen jistým postulátem, odůvodněným praktickými potřebami, ale v mnoha případech je už i plně realizována (v matematice, chemii atd.). Z toho vyplývá, že všechny jiné funkce výrazu kromě funkce určení významu – tj. jeho emocionální a estetické hodnoty a kromě toho i zvukové útvary vyššího řádu jako např. rytmus, rým, strofa atd. – mohou být zcela pominuty, čteme-li naukové dílo pouze z důvodů badatelských. A to zároveň znamená, že je lhostejné, zda vůbec a jak budeme vnímat tyto hodnoty. A nadto často je dokonce vhodné nevěnovat při četbě pozornost těmto eventuálně uplatněným vlastnostem a prvkům zvukové vrstvy naukového díla, které mají určitý estetický dosah, neboť je nutno, abychom se při poznávání naukového díla vymanili ze všech vlivů esteticko-emocionálního charakteru, které by mohly působit na naše čistě poznávací funkce, vztahující se k předmětům, o kterých dílo pojednává.

A stejně je tomu i s vrstvou aspektových schémat. Pokud jejich uplatnění v naukovém díle není jedním z prvků, jímž má být čtenáři usnadněno poznání předmětů, o kterých je v díle řeč, čtenář se nemusí snažit, aby je zaktualizoval a zkonkretizoval, a to ani tehdy ne, když se tyto aspekty v díle vyskytují. Existují nesporně i taková nauková díla (např. z oblasti formální matematiky, z teorie deduktivních nauk, z teoretické fyziky atp.), v nichž může čtenářovo bezděčné aktualizování aspektů dokonce spíše vadit při adekvátním porozumění soudům v díle obsaženým, a tím i při poznání předmětů, kterých se dané soudy týkají.

Nejzávažnější rozdíly mezi způsobem poznávání naukového díla a způsobem poznávání literárního díla jsou však nesporně ve vztahu k vrstvě podávaných předmětů, která samozřejmě existuje v díle naukovém stejně jako v díle tzv. krásné literatury. Především však je třeba si uvědomit, že nauková díla můžeme číst dvojím způsobem: jednou tak, že se chceme z četby dozvědět, jaké jsou předměty, o kterých

řých dílo pojednává, ale které samy do díla nepatří – a pokud vůbec existují – jsou na díle svou existencí nezávislé². Tak např. u historického díla pojednávajícího o Napoleonovi a jeho době se chceme z naukového textu dozvědět, jaký byl sám Napoleon kdysi ve skutečnosti a co skutečně vykonal; z určitého přírodovědeckého, např. botanického díla se chceme dozvědět něco o určitých druzích rostlin, o jejich životě atd. Naukové dílo však můžeme číst i tak, že se chceme dozvědět, jaké myšlenky a koncepce daný učenec do svého pojednání vložil a jaký „obraz“ světa nebo určitého jeho výseku si vytvořil. Takto čteme nauková díla, chceme-li zaujmout stanovisko historiků určitého vědního oboru (např. u historie filosofie), nebo tehdy, když nerozumíme dobře názorům určitého autora anebo když s nimi nemůžeme souhlasit a chceme si jasně uvědomit, jak autor chápe předměty dílu transcendentní. V tomto případě nás mezi jiným zajímá otázka, jak jsou vybudovány obsahy čistě intencionálních předmětů tvořících předmětovou vrstvu díla. Pouze v tomto případě – kdy nepoužíváme naukového díla v jeho vlastní funkci – musíme vykonat všechny výše popsané poznávací operace nezbytné pro zkonstituování a zkonkretizování předmětů představených v díle. Ale když jsme při četbě naukového díla zaměřeni „věcně“, tj. když se na základě díla chceme seznámit s předměty, které mu jsou transcendentní, potom námaha vynaložená na zkonstituování a zkonkretizování předmětů představených v díle je zbytečná. Zajímá nás přitom totiž pouze: 1. jaký je přesně smysl soudů uvedených v díle, 2. jaké vlastnosti mají příslušné předměty dílu transcendentní. Proto také naším úkolem v tomto případě je (tím, že správně porozumíme smyslu tvrzení jakožto soudů o určité skutečnosti) přenést se co nejrychleji k předmětům dílu transcendentním a snažit se pod vlivem díla zaktualizovat ty poznávací prožitky, které nám umožňují poznat dané předměty. Naukové dílo nám pomáhá vykonat tyto poznávací akty tím, že nám poskytuje určité

² Tyto předměty budeme nazývat transcendentními předměty naukového díla.

množství soudů o přesně určených předmětech reálných nebo ideálních. Naukové dílo zde tedy jasně slouží jako prostředek, jako cesta ke získání poznávacího kontaktu s něčím, co do díla už nepatří. Naukového díla používáme správně tehdy, když tím, že porozumíme smyslu jeho soudů, dojdeme k určité skutečnosti existující mimo jeho oblast. A proto také při věcném naukovém stanovisku pomíjíme do určité míry předměty představené v díle a zabýváme se jeho předměty transcendentními. Vlastnosti předmětů představených nás zajímají pouze pokud, pokud musíme zjistit, zda a v jaké míře dané naukové dílo připisuje předmětům jemu transcendentním vlastnosti, které jim ve skutečnosti přísluší. Obecně k tomu stačí porozumět samému smyslu soudů. Obvykle také konstituujeme předměty představené v díle a konfrontujeme je s příslušnými předměty dílu transcendentními teprve tehdy, když kontrolujeme autorovy soudy a když o něčem z nich začneme pochybovat. Zcela jinak je tomu při četbě díla krásné literatury. Jsme mu právi právě tehdy, když nevycházíme vně jeho rámce, ale když v jeho okruhu intencionálně vytváříme svět, který je v něm představen, a když postihujeme vlastnosti tohoto světa ve skloubení všech vrstev díla. Literární dílo nás odtrhuje od skutečnosti, která je pro ně transcendentní, a nutí nás, abychom zkonstituovali jeho vlastní „skutečnost“ a oddali se její estetické kontemplaci.

Na druhé straně to, že se můžeme při četbě naukového díla odvolat na předměty existující nezávisle na něm, nám pomáhá porozumět dílu ve chvíli, kdy se nám už podařilo navázat poznávací kontakt s danými předměty. Někdy se určitá tvrzení, obsažená v díle, mohou stát i podnětem k tomu, abychom prostším a snadnějším způsobem získali na díle už nezávislé poznatky o daných předmětech a takto oklikou porozuměli jeho soudům lépe, než by to bylo možné bez navázání poznávacího kontaktu s příslušnými předměty. Často se také stává, že odjinud už známe předměty, kterých se týkají soudy obsažené v díle. V tomto případě obecně můžeme smyslu tvrzení porozumět mnohem snadněji, než chybí-li nám taková pomoc. Ale pouze obecně,

neboť existují i případy, kdy nám naše dosavadní (a možná, že i nesprávné) vědomosti o daných předmětech vadí v pochopení díla, neboť vytvářejí určité myšlenkové návyky, které nás předem nutí k mylnému chápání nebo k nesprávné interpretaci tvrzení obsažených v daném naukovém díle. Ale buď jak buď, možnost navázat bezprostřední poznávací kontakt s předměty pro dílo transcendentními (tj. nejen prostřednictvím jeho soudů) dovoluje – jestliže je čtenář patřičně obezřetný a kritický – nejen kontrolovat pravdivost uvedených soudů, ale i způsob, jakým jim rozumíme.

Naproti tomu, chceme-li věrně vnímat literární dílo, žádnou nebo jen malou cenu má pomoc, jakou by nám pro pochopení smyslu jeho vět mohlo poskytnout poznání předmětů nezávislých na díle a z určitého hlediska podobných předmětům v díle představeným. To platí i pro historická literární díla (např. pro historické romány). Musíme se zde spoléhat pouze na to, co lze odkrýt ve významové vrstvě literárního díla. Samozřejmě, že naše předběžné vědomosti o skutečných předmětech, podobných těm, které jsou představeny v díle, nejsou zcela bez významu, snažíme-li se aktivně zrekonstruovat vrstvu podávaných předmětů. Ale tyto vědomosti se mnohdy mohou stát spíše zdrojem sugescí falšujících čtené literární dílo, ba dokonce mohou i způsobit, že dané dílo začneme mylně číst ne jako dílo literární, ale jako informaci o určité skutečnosti. Dochází zde k něčemu podobnému, jako když při dobré znalosti soukromého života určitého herce, místo abychom se vžili do prožitků té postavy dramatu, kterou hraje, stále si všímáme různých charakteristických detailů jeho chování a nakonec, místo abychom vnímali situace odehrávající se v daném dramatu, pozorujeme jednoho ze svých známých při výkonu povolání.

Bohužel, právě literární vědci však často čtou literární díla jako informace o určité skutečnosti, ve vztahu k dílu transcendentní. Odtud vznikají ony rozsáhlé úvahy o skutečném světě, o společenských směrech, o etických ideálech, o lidských charakterech atd., s kterými se setkáváme v „literárních“ monografiích zabývajících se rozbořením určitých děl. Literární dílo nemůže být čteno tak jako

dílo naukové. Pro věrný vněm literárního díla v podobě jemu vlastní je nutno – abych tak řekl – odtrhnout se od předem známé neliterární skutečnosti a uzavřít se do okruhu onoho mikrokosmu, který tvoří literární dílo ve všech vrstvách a v soustavě všech estetických kvalit, které v něm jsou obsaženy. A proto správně poznat svět představený v literárním díle a zároveň i celé dílo jakožto mnohotónový celek je mnohem těžší než správně porozumět tvrzením díla naukového.

I z jiných hledisek je komplikovanější a obtížnější správně poznávat literární dílo než poznávat dílo naukové. Všechno to, co je nesmírně důležité pro estetický vněm literárního díla, nemá totiž význam při poznávání díla naukového. Jestliže např. nikdy správně nepostihneme literární dílo (*resp.* přesněji řečeno: jeho estetickou konkretizaci), nezkonstituujeme-li co nejlépe polyfonní harmonii estetických kvalit, které v něm jsou obsaženy, tedy celá mnohovrstvová polyfonní harmonie nemá pro naukové dílo žádný význam, pokud se vůbec stane, že se v určitém naukovém díle objevují i esteticky valentní kvality (což samozřejmě není vyloučeno, neboť i naukové dílo může mít umělecké hodnoty). Ale i když k takovému případu dojde, tedy poznáváme-li dané naukové dílo způsobem odpovídajícím jeho určení, nemusíme se vůbec starat o harmonii kvalit, nemusíme vůbec usilovat o její zkonstituování a konečně se ani nemusíme oddávat jejímu estetickému působení. Spíše naopak, všechny tyto esteticky valentní stránky, které se eventuálně mohou v určitém naukovém díle vyskytnout, vadí čtenáři snažícímu se na čistě věcném základě poznat dané dílo. Neboť pro naukové dílo je podstatná a nejzávažnější jeho vrstva významová. Poznat naukové dílo znamená správně a vyčerpávajícím způsobem porozumět jeho „obsahu“, neboli smyslu tvrzení, která v něm jsou obsažena. Všeho ostatního musí být při četbě naukového díla využito jako prostředku k tomuto jedinému cíli.

A ještě jedno: máme-li správně vnímat literární dílo, pak je velmi důležitá posloupnost jeho částí, neboť porušení v tomto ohledu rozbíjí kompoziční prvky i osobitou dynamiku jednotlivých fází díla a událostí v něm představených.

Často i tehdy, dojde-li třeba jen k nepatrným změnám nebo nepřesnostem při poznávání jednotlivých fází díla a nejsou-li tím zachovány časové perspektivní zkratky, o kterých jsem mluvil v předcházející kapitole, dílo jakožto celek se nezkonstituuje ve své konečné osobité podobě, pohasnou jeho estetické hodnoty a na jejich místo nastoupí vady (hodnoty negativní). Přestávky v četbě, návraty k částem už přečteným atd. – to všechno kazí a deformuje konkretizaci literárního díla. Naproti tomu na správné porozumění naukovému dílu to nemá žádný vliv. Naopak, už Schopenhauer měl pravdu, když říkal, že naukové dílo (v daném případě jeho vlastní) je třeba číst dvakrát. Dovolil bych si dodat: víckrát, s mnohými návraty k částem už přečteným, s tím, že budeme navzájem srovnávat jeho jednotlivé části atd. Nejde zde totiž pouze o porozumění jednotlivým tvrzením díla, ale navíc je nutno odhalit logické a věcné spojitosti mezi danými tvrzeními a chápat potom uvedená tvrzení už v těchto spojitostech. Je známo, že nauková díla dosti zřídka (snad s výjimkou některých děl matematických nebo logických) obsahují tvrzení v takovém uspořádání, jaké by odpovídalo jejich logickým spojitostem, že v nich tyto spojitosti mnohdy vůbec nejsou vyjádřeny a že se tato díla často – a to zvláště u autorů, kteří vědí velmi mnoho o daném tématu z oblasti, kterou se zabývají – podávají pouze nejzávažnější tvrzení a nutí čtenáře, aby si zbytek „dobásnil“ sám. Nezáleží ostatně na důvodech, proč se tak děje. Faktem však je, že v tomto případě musí čtenář dílo – právě proto, aby mu plně porozuměl – nejen mnohokrát číst rozmanitým způsobem a z různých aspektů, ale navíc se musí v určité chvíli odpoutat od posloupnosti vět ustálené v díle a musí je znovu samostatně uspořádat. Tímto způsobem můžeme nejen ocenit souvztažnost jednotlivých tvrzení, nejen vysvětlit si různé zamlčené podrobnosti, ale můžeme postihnout i onen celek, z něhož nám dílo poskytuje pouhý obrys. Tím zřejmě už překračujeme samo naukové dílo v jeho faktické podobě. Ale jde právě o to, že u naukového díla to – abych tak řekl – podnikáme ve jméno daného díla. Neboť úkolem tohoto díla je dovést čtenáře k určitému ucelenému teoretickému poznání přesně definovaných předmětů a každé, dokonce i to „nejlepší“

naukové dílo to může učinit pouze fragmentárně, a snad právě to nejlepší dílo fragmentárněji než kterékoli jiné, neboť otevírá neomezené horizonty. Naproti tomu, kdybychom u literárního díla vystoupili takto vně jeho světa, znamenalo by to, že mu „nejsme věrni“ a že ničíme to, co v něm má zásadní hodnotu.

Tyto povšechné úvahy snad postačí k tomu, aby nás přesvědčily, že jinak postupujeme a musíme postupovat, čteme-li z důvodů badatelských naukové dílo, než čteme-li literární díla se snahou získat jejich estetický vñem (a to u vlastně literární díla „slouží“). Tyto úvahy snad nebudou bez významu právě pro ty z čtenářů, kteří se zabývají díly „k r á s n é“ literatury z hlediska n a u k o v é h o. Mohou pro ně být výstražným znamením, aby při své vědecké práci nečetli díla literárního umění tak, jak jsou povinni číst díla n a u k o v á (a to i díla o dílech literárního umění). Právě jako učenci věnující se zkoumání děl literárního umění musí být nejen badatelé, ale musí mít i umělecké posvěcení: musí umět v určité fázi své vědecké práce – a to ve fázi rozhodující – vnímat literární dílo ne jako učenci, ale jako estetičtí konzumenti, a teprve až z k o n s t i t u u j í konkretizaci literárního díla v jeho čistě estetické podobě, mohou je učinit p ř e d m ě t e m zkoumání, předmětem specifických, mimořádně komplikovaných poznávacích postupů, které tvoří n a d s t a v b u na podkladě estetického vñemu literárního díla.

Následující kapitola nám dovolí objasnit tyto otázky trochu blíže.

Kapitola IV

Obměny v poznávání literárního díla

§ 22/ Výhled na další problémy

Úkolem dosavadních argumentací bylo předběžně načrtnout nejobecnější schéma prvního poznávání literárního díla. To však je pouze počátek zkoumání v tomto směru. Abychom se prozatímně mohli orientovat v množství jevů, ke kterým v této oblasti dochází, bylo nutno vycházet z mnoha zjednodušujících předpokladů. Bylo by ještě předčasné vzdát se všech těchto zjednodušení, neboť tím bychom se octli před jevy tak komplikovanými a různorodými, že bychom je v tomto stadiu rozvažování nemohli zvládnout. A proto i mé další úvahy budou podávat výsledky, které je třeba považovat za určitý druh idealizace, za první „přiblížení“ k dané problematice. Teprve další zkoumání bude moci posunout celý problém dopředu. Tak je tomu však vždycky, když přistupujeme ke zpracování určité oblasti, která do té doby ležela vlastně ladem.

Další úvahy se musí brát dvěma zásadně rozdílnými směry: a) ve směru dalších popisných analýz; b) ve směru úvah kritických, tj. takových, které mají za úkol prozkoumat problém poznávací h o d n o t y výsledků, jaké je možno získat při různých způsobech poznávání literárního díla.

Ad a) Popisné bádání musí odkrýt různé možné typové obměny poznávání literárního díla. Jak jsem již výše uvedl, zdrojem rozdílů mezi typovými obměnami poznávání daného díla může být to, že čtenář zaujímá vůči jednomu a témuž dílu r ů z n á s t a n o v i s k a a že se vůči němu může chovat rozdílným způsobem, ale může jím být i to, že čtenáře odlišný typ díla nutí k vykonání jiných poznávacích aktů. Samozřejmě, že se v konkrétním případě mohou oba tyto důvody spojovat, a to

nesmírně komplikuje faktický průběh poznávání určitého přesně stanoveného díla. Je tedy třeba znovu přitom do určité míry abstrahovat. Protože však je bádání týkající se i základních typů literárních děl bohužel stále ještě ve stadiu spíše přípravném, bude třeba rezignovat prozatím z analýz těch rozdílů, které jsou dány rozdíly mezi typy děl, a omezit se pouze na obměny vyplývající z rozmanitých stanovisek a způsobů, jakými čtenář během četby postupuje. Ale i zde se budu zabývat pouze těmi jevy, jejichž objasnění považuji v dané chvíli za nejdůležitější, tj. pokusím se pouze ukázat protiklad mezi takovým poznáváním literárního díla (*resp.* jeho konkretizace), jaké se uplatňuje při zaměření čistě badatelském, a takovým poznáváním, k jakému dochází při prožitku konzumenta literárního díla. Tento protiklad je důležitý, neboť s ním jsou spojeny problémy epistemologických základů literární vědy. Jak se dále ukáže, poznávání literárního díla se zaměřením badatelským může mít dvě obměny:

a) předestetickou,

b) estetickou. Rozdíl mezi nimi je dán tím, co má být předmětem daného poznání: zda literární dílo samo o sobě anebo zda jeho jednotlivá konkretizace – a potom – jakého druhu konkretizace. Na druhé straně však i poznávání literárního díla, k jakému dochází v prožitcích prostého literárního konzumenta, se může projevat ve dvou různých obměnách.

Ad b) Ke zpracování kriticko-epistemologických problémů v naší oblasti budeme moci přistoupit teprve tehdy, až popisně epistemologické bádání o poznávání literárního díla přinese v diskusích všestranně ověřené výsledky a až budou vyplněny ty mezery, které jsme pod tlakem okolností nuceni zde nechat nevyplněné. Proto se také v této práci pokusím pouze předběžně formulovat některé hlavní kriticko-epistemologické problémy poznávání literárního díla. Rozřešení těchto problémů je však nutno ponechat budoucnosti.

§ 23/ O různých stanoviskách při poznávání literárního díla

Literární díla čtete z různých stanovisek. Někteří z nás je čtou prostě proto, aby si „zkrátili dlouhou chvíli“ a určitým způsobem se přitom pobavili, jiní, protože se chtějí dostat do styku s jistými zvláštními předměty obdařenými estetickými hodnotami. Tento styk je pro ně také určitým potěšením, ale na tom jim už tolik nezáleží. Toto potěšení je pro ně pouze jakoby zvláštním darem za to, že vzdali hold jistému estetickému předmětu, s kterým se dostali do bezprostředního styku. A konečně ještě jiní čtenáři – z řadu učenců – čtou literární díla ze stanoviska „badatelského“ a touží dostat na základě četby pravdivou a věcně odůvodněnou odpověď na otázku, jaké vlastnosti má dané dílo, soubor nebo typ děl, *resp.* jejich konkretizace.

Nebudu se zde blíže zabývat tím, jak se s literárním dílem seznamují čtenáři, kterým je vlastně zcela jedno, co čtou a jak to čtou, jen když „příjemně stráví čas“ a budou z toho mít nějaké potěšení. Samozřejmě, že při četbě musí vykonávat většinu poznávacích aktů, o kterých byla řeč v I. kapitole, ale protože jim nezáleží na estetické hodnotě díla, ale pouze na vlastním prožitku a potěšení, konkretizace díla u nich má podobu značně nedokonalou; vzrušují se čímkoliv, jen aby se vzrušovali. Stejně dobře by k tomu mohli používat jiných prostředků. Literární dílo přitom ztrácí svůj pravý význam a stává se pouze nástrojem pro získání zábavy. Takových čtenářů je sice mezi čtoucími lidmi naprostá většina, můžeme je však ponechat stranou našich úvah, třebaže ze sociologických nebo psychologických ohledů může být zajímavé, co a jak čtou¹. Naším úkolem zde totiž není podat určité množství empirických soudů z oblasti čtenářovy psychologie, ale vytvořit nárys teorie poznání literárního díla.

Je však třeba prozkoumat charakteristické rysy způsobu, jak poznáváme literární dílo a) ze stanoviska badatelského, b) ze stanoviska čistě estetického. V obou těchto případech

¹ K tomu by ostatně bylo třeba používat zcela jiné badatelské metody: výpovědi čtenářů, pozorování, jak se chovají při četbě, statistických metod atd.

literární dílo přestává být nástrojem, prostředkem k jinému cíli, ale stává se hla vn í m t é m a t e m našich prožitků. V I. kapitole jsem se snažil popsat prožitky, které mají zásadní význam při obou těchto způsobech poznávání literárního díla. Nyní je nutno podat rozbor modifikací, které vyplývají z toho, že při četbě zaujímáme jedno nebo druhé stanovisko.

Z toho důvodu je třeba, přinejmenším v náryse, popsat výše uvedená rozdílná stanoviska nebo – lépe řečeno – rozdílná naladění při obcování s literárním dílem. Každé z nich je pouze zvláštním případem obecného psychického naladění: a) čistě badatelského, b) estetického. Jak známo, obě tato naladění se liší od naladění praktického.

Obvykle se říká, že vůči j e d n o m u a t é m u ž předmětu je možno zaujmout (přinejmenším) tři taková „naladění“. Říká se, že jestliže např. někdo provádí obchodní transakci, aby získal obraz starého mistra, anebo když např. zavěšuje koupený obraz na stěnu své pracovny, dělá to ze stanoviska praktického. Ale když chce zjistit, zda ho obchodník neošidil a zda je koupený obraz skutečně „originálem“ daného mistra, potom zaujímá stanovisko badatelské a snaží se poznat celé množství vlastností získaného obrazu, např. rozložení barev na ploše obrazu, způsob jejich kladení na plátno, charakteristické rysy ve způsobu malování lidských postav, interiérů atd. A když konečně v určité chvíli usedne před obrazem a ponoří se – jak se říká – do „kontemplace“, potom zaujímá stanovisko estetické a zakouší jeden z estetických prožitků. J e d e n a t ý ž p ř e d m ě t může být ve všech těchto případech objektem různých prožitků a postojů, z nichž každý má jiný cíl. A tedy: při praktickém stanovisku chceme – jak se říká – pomocí určitých psychofyzických činností n a s t o l i t nějaký nový předmětný stav ve fyzickém nebo psychofyzickém světě, který nás obklopuje. Při koupi obrazu chceme např. vytvořit určitý nový stav právní a potom i určitý stav fyzický (zavěšení obrazu na stěně). Při stanovisku badatelském (poznávacím) však nechceme realizovat žádné nové fakty ve světě, který nás obklopuje, a zvláště pak nechceme nic „udělat“ s předmětem, který poznáváme. Naopak, kdyby se ukázalo, že tento předmět nějakým podivným způsobem podlehl v sou-

vislosti s naším poznáváním určitým změnám, že se tím stal jiným, než byl nebo je, když nevstupuje do našeho poznávacího procesu, potom bychom byli přesvědčeni, že s e n á m n e p o d a ř i l o poznat ho takový, jaký je. Jinými slovy: poznávání a rovněž jím získané poznání se má týkat určitého předmětu, který n a c h á z í m e v okamžiku, kdy přistupujeme k poznávání, v určitém, na poznávání n e z á v i s l é m světě, a zvláště pak ve světě reálném. Naším cílem potom je získat určité p o z n a t k y nebo – chcete-li – určité množství soudů, týkajících se tohoto „nalezeného“ předmětu, které by mu připisovaly takovou nebo jinou existenci, a eventuálně se při tom snažily postihnout jeho vlastnosti. Při estetickém zaměření se konečně některé z předmětů, které poznáváme, stávají – jak se soudí – „impulsem“ vyvolávajícím určité zvláštní prožitky; mezi badateli však panují značně různé názory na to, jaké vlastně tyto prožitky jsou. Někteří zde mluví o „kontemplaci“, jiní – jako např. Vischer, T. Lipps, Volkelt aj. – o „vcitování“ nebo „vcítění se“, jiní o různých prožitcích emocionální povahy, např. o potěšení, o autopatických pocitech spojených s obsahem určitých představ (Wl. Witwicki) atd. Předmět estetického zážitku je z tohoto hlediska n a l e z e n ý m předmětem stejně jako jiné předměty poznání nebo předměty, k nimž směřuje naše konání, a patří do reálného světa stejně jako některé jiné předměty poznání, a to bez ohledu na to, zda jde o předměty z oblasti přírody (jako např. krásný starý dub) anebo zda jde o výtvořiny něčí umělecké činnosti. Od jiných reálných předmětů se liší pouze tím, že má určité zvláštní rysy, které označujeme slovy „krásný“, „hezký“ atp. a které se nevyznačují ničím jiným než schopností vyvolávat v osobě, která je vnímá, osobitě prožitky (např. určité pocity). Často se zdůrazňuje p a s í v n í charakter estetického prožitku, který bývá popisován tak, jako kdyby šlo o prožitek o k a m ž i t ý.

Nemám v úmyslu podat zde kritiku různých stávajících názorů na tzv. „estetický prožitek“, neboť to by nás odvedlo příliš daleko od našeho hlavního tématu. Naproti tomu však považuji za nezbytné načrtnout, i když pouze předběžně, základní rysy estetického prožitku a jeho korelátu: estetického předmětu.

§ 24/ Estetický prožitek a estetický předmět

V názorech, o kterých jsem se zmínil v § 23, je nesprávná především teze, že t o t é ž, co je předmětem reálného světa a objektem naší činnosti nebo našeho poznání, je zároveň i objektem estetického prožitku. Existují však situace, které vytvářejí zdání, že toto stanovisko je správné. Nestává se snad, že někdy na jaře vytáhneme rolety v okně pokoje a náš zrak padne na zahradu, ve které přes noc rozkvetly stromy? A najednou jsme oslněni a uchvázeni pohledem na kvetoucí jabloně na pozadí jasného blankytu oblohy. Co se nám zde líbí? Což to nejsou určité reálné předměty, které nacházíme ve světě, jenž nás obklopuje, a což to nejsou tytéž předměty, které j s m e v i d ě l i ještě dříve, než se v nás probudil pocit okouzlení, a které budeme vidět dále i potom, až vlna citu a zalíbení už opadne? A někdo se nás může zeptat: Jde snad o něco jiného, když vstupujeme do sálů v Louvru a najednou se před námi otvírá perspektiva na řadu komnat, ve kterých se vzadu na temném pozadí objevuje sněžná Venuše z Milo ve své podivuhodné štíhlosti a půvabu? Cožpak to, co se nám líbí a čím jsme oslněni, není jen kus zvláštním způsobem opracovaného kamene? To, že onen kus kamene je „dílem“ umělce, zdánlivě v ničem nemění fakt jeho reálnosti a nevyklučuje, že to, co se nám zde líbí, můžeme poznávat, i když jsme orientováni čistě badatelsky, např. když zkoumáme jednotlivé rozměry sochy, když studujeme, v jakém stavu je povrch mramoru atp.

K uvedeným případům skutečně dochází; přesto však se zdá, že z nich vyvozená teorie je nesprávná. Je sice pravda, že v případech, jaké jsem uvedl, z a č í n á m e tím, že si všimneme určitého reálného předmětu. Je však otázka, zda to, že vycházíme od určitého reálného předmětu, znamená, že u něho s e t r v á v á m e i tehdy, když jej začínáme esteticky vnímat, a za druhé, zda v k a ž d ě m případě takového vnímání je nutno vycházet od reálného předmětu.

Předměty estetického vněmu mohou být i předměty zcela fiktivní, námi pouze vymyšlené, a tedy nikdy nevnímané, a z toho vyplývá, že na druhou z našich otázek je třeba

odpovědět záporně. Můžeme si např. vymyslet nějakou velmi tragickou situaci vzájemných lidských vztahů, situaci, o níž předem víme, že nikdy neexistovala, a kterou jsme také nikdy nevnímali při obcování s reálnými lidmi, a přesto vůči ní můžeme zaujmout kladné nebo záporné estetické stanovisko. Podobné příklady nám poskytuje každé literární dílo. Neboť literární díla nepatří ani mezi předměty fyzické, ani psychické a konečně ani psychofyzické. Fyzickými předměty jsou pouze tzv. knížky, tj. v dnešní podobě určité, dohromady sešité listy papíru, pokryté jistými kresbami. Ale knížka, to není ještě literární dílo, ale pouze prostředek k jeho fixaci, nebo spíše prostředek umožňující čtenáři přístup k literárnímu dílu. K prožitkům pak patří pouze výše popsané akty „čtení“, které opět nejsou literárním dílem. A přece jednotlivá literární díla mohou být objekty, na jejichž podkladě se vytvářejí estetické předměty. V souvislosti s naší druhou otázkou může budít jisté pochybnosti skutečnost, že při čtení nebo poslouchání hlasitě předčítaného literárního díla se skutečně nejprve dostáváme do styku s určitým reálným předmětem nebo s určitým reálným průběhem (s písmeny na papíře, s konkrétním hlasovým materiálem). Avšak už v I. kapitole této knihy jsme mohli zjistit, že při poznávání díla nezůstáváme pouze u těchto předmětů. Ale četbu nemusíme ani začínat od vnímání určitého reálného předmětu; je totiž možno pouze si představovat „písmena“ nebo příslušnou zvukovou podobu (např. když si v paměti opakujeme potichu některý verš). Bylo by to technicky sice obtížné, ale ne nemožné. Je tedy nutno konstatovat, že ve všech případech estetického vněmu není nutno vycházet od určitého reálného vnímaného předmětu.

To vede k předpokladu, že i tam, kde se n a p o č á t k u procesu estetického vnímání – např. při smyslovém vněmu – dostáváme do styku s určitým reálným předmětem, r e á l n o s t tohoto předmětu není k vytvoření estetického vněmu nebo k obcování s určitým estetickým předmětem nezbytná. Když vnímáme kus mramoru, který nazýváme Venuší z Milo, a když jsme uchvázeni zvláštním kouzlem jejích tvarů, mohlo by se nám stát, že bychom přitom podlehlí klamu a že by ve skutečnosti v onom sále v Louvru

nebyl tento kus mramoru anebo že by byl zcela jiný, než se nám při vnímání zdálo. To všechno by však vůbec nezměnilo ani stav našeho oslnění, ani to, co nám bylo při tomto stavu dáno jako jeho objekt. K vytvoření estetického prožitku není tedy třeba, aby jeho objekt byl reálný, a jeho eventuální realita nepůsobí, že se nám v estetickém prožitku něco líbí nebo nelíbí. Fakt reálnosti jakožto zvláštního momentu vnímaného předmětu nemá totiž žádný vliv na naše estetické oslnění nebo znechucení. V opačném případě by totiž „krásnými“, „okouzujícími“, „hezkými“ nebo „ošklivými“ musely být všechny předměty, které vnímáme jako reálné, a tak tomu není.

To však ještě dostatečně nedokazuje, že bychom při vnímání estetického předmětu a zakoušení jeho krásy nebo ošklivosti nikdy nemohli setrvat u určitého reálného předmětu, od jehož vněmu estetický prožitek začal. Mohlo by tomu být totiž i tak, že by sice nebylo přímo nutné, aby byl vnímaný předmět reálný, a že by realita sama sebou neobdařovala předmět estetického zážitku estetickými hodnotami, ale že by zato nějaké jiné kvalitativní rysy tohoto reálného předmětu byly zdrojem a zároveň i objektem estetického zážitku. Takto také obvykle argumentují badatelé, kteří předměty estetického zážitku považují prostě za určité specificky kvalifikované reálné a smyslově vnímané předměty.

Abychom tento problém rozřešili, musíme analyzovat činnosti, které vykonáváme, když z badatelského stanoviska chceme poznat určitý reálný předmět pomocí smyslových vněmů, a činnosti, které vykonáváme, když v nás probíhá proces estetického prožitku, přivádějícího nás v konečné fázi k určitému předmětu, který pro nás má při bezprostředním zážitku určitou estetickou hodnotu. Tento problém by se nám však nepodařilo objasnit, kdybychom setrvali u často opakované pověry, že totiž obě činnosti, které zde stavíme do protikladu, jsou určitými chvilkami i prožitky, které se liší pouze tím, že u druhé z nich se k chvilkovému smyslovému vněmu „přidružuje“ ještě jakýsi pocit „líbení“ anebo „nelíbení se“. Poznávání určitého reálného předmětu ve smyslovém vněmu (nebo jeho pomocí) stejně jako tzv. estetický prožitek jsou totiž procesy časově roz-

lehlé, které mají své různé fáze¹ a mnohdy se skládají z mnoha navzájem diferencovaných vědomých aktů².

Z hlediska badatelského můžeme kus mramoru, který dnes nazýváme Venuší z Milo, poznávat pouze tak, že vykonáme celou řadu zrakových, hmatových a jiných vněmů, které nemusí nutně následovat plynule za sebou. Při každém z těchto vněmů si musíme jasně uvědomit nejen to, co je nám při něm dáno (jaký předmět, s jakými vlastnostmi), ale i to, zda je nám to dáno takovými způsoby a za takových podmínek, že tato danost patří k uvedenému předmětu jako jeho, jemu imanentní vlastnost. Kromě samého vnímání zde tedy přicházejí v úvahu i soudy, kterými bereme na vědomí výsledky tohoto vnímání. Dále je zde nutno srovnávat výsledky jednotlivých vněmů, navzájem je spojoval a neustále brát v úvahu objektivní i subjektivní podmínky, za jakých k určitému vněmu došlo (např. osvětlení interiéru; sousedství jiných předmětů v zorném poli, a to dokonce i takových, které – i když samy nevstupují do okruhu vnímání – vyvolávají buď přechodnou změnu samého předmětu, anebo působí, že se při vnímání objevují jeho určité zdánlivé rysy; náš psychický stav během vnímání – např. určitý emocionální neklid; stav našich smyslových orgánů atd.). K těmto podmínkám přihlížíme proto, abychom posoudili jejich vliv na to, co je nám při vnímání dáno. Analýzy tohoto druhu – které ostatně neustále vykonávají přírodovědci při svém pozorování a vědeckých pokusech – nás na jedné straně mají varovat, abychom poznávanému předmětu nepřisuzovali žádné z vlastností, které – třebaže za určitých podmínek při vnímání vystupují jako rysy poznávaného předmětu – mu nepřísluší, neboť jejich výskyt mezi prvky vněmů byl vyvolán určitými vedlejšími podmínkami a ne samou povahou

¹ Pochybnosti, které v tuto chvíli může ve vztahu k estetickému prožitku budit tato teze, budou později odstraněny. Srv. s. 139 an.

² Časové rozlehlosti a vícefázovosti estetického prožitku byla věnována pozornost častěji. Při další argumentaci se však budu snažit dokázat něco více, totiž to, že estetický prožitek má ve svém typickém průběhu řadu fází organicky navzájem spojených a následujících po sobě v určitém pořadí.

zkoumaného předmětu. Na druhé straně pak mají tyto analýzy vést k tomu, aby poznávanému předmětu byly na základě vnímání určité rysy přisouzeny. Přitom může dojít ke dvěma případům: 1. buď jsou určité kvality ve vněmu dány jako rysy předmětu a je třeba danému předmětu je připsat, avšak pouze tehdy, nevyplývají-li z nějakých vedlejších okolností vnímání, *resp.* poznávání, tj. z takových okolností, které existují vně poznávaného předmětu, ale objevují-li se v celém poznávacím procesu jakožto kvality nezávislé na těchto okolnostech; 2. anebo tyto kvality nejsou dány v žádném z vněmů poznávaného předmětu. Z určitého množství ověřených vněmů však můžeme usoudit, že tyto kvality při stávajících vedlejších okolnostech vnímání nutně podmiňují – jakožto činitel na těchto okolnostech nezávislý – to, že prvky vnímání daného předmětu jsou doplněny výskytem určité přesně stanovené další kvality, která je (zdanlivým) rysem daného předmětu³. I v tomto případě je musíme danému předmětu připsat jako rysy jemu vlastní. Celý proces poznávání, skládající se z mnoha různých poznávacích aktů, je tedy veden – pokud probíhá správně – snahou přizpůsobit přesně výsledky poznání předmětu, který hodláme poznat, a vyloučit z nich všechny ty prvky, které budí třeba i to nejmenší podezření, že vyplývají z činitelů cizích poznávanému předmětu.

Jinak je tomu – jak se ukáže – u dosti komplikovaného procesu, který zde pro stručnost budu nazývat „estetickým prožitkem“. Kdo z nás byl v Paříži a zblízka si prohlížel kus mramoru zvaný Venuše z Milo, ten ví, že tento mramor má různé rysy, které nejenže při estetickém prožitku nepřicházejí v úvahu, ale které by nám dokonce při něm silně vadily, takže máme tendenci je přehlížet: např. Venuše má na nose jakousi černou skvrnu, která při estetickém vnímání jeho tvaru působí rušivě, povrch prsou je drsný a jsou na něm různé prohloubeniny a dolíky, způsobené zřejmě vodou, atd. Při estetickém prožitku přehlížíme tyto jednotlivé rysy kamene a chováme se tak, jako kdybychom je

³ Například: ta vlastnost, že některé paprsky jsou předmětem odráženy a jiné pohlcovány.

neviděli, ba dokonce jako kdybychom viděli tvar nosu v jedolité barvě, jako kdyby byl povrch hrudi hladký, s vyplněnými dolíky, s pravidelně vytvořenými prsními bradavkami (bez poškození, které ve skutečnosti v kameni je) atd. „V myšlenkách“ nebo i ve specifické percepční obrazivosti si dotváříme takové detaily předmětu, které nám pomáhají získat optimální možný výsledek daného estetického „dojmu“, nebo přesněji – které předmětu, jsoucímu objektem našeho estetického zážitku, dávají takový tvar, který v sobě obsahuje nejplněji estetické hodnoty, jaké se mohou v daných podmínkách uplatnit *in concreto*⁴. Kdybychom poznávali určitý reálný kámen z hlediska badatelského, byl by takový postup zcela nesprávný. Zde, při estetickém vněmu, je plně „na místě“. A to ne proto – jak by možná někdo chtěl tvrdit – že bychom si říkali, že všechny ony detaily, které „přehlízíme“, jsou pouze „pozdějšími poškozeními“, na které není třeba brát zřetel, protože původně, když socha vyšla zpod umělcova dláta, neexistovaly. Takové chápání problému by bylo správné pouze tehdy, kdybychom se jako historikové umění z hlediska badatelského chtěli na základě současného stavu kamene-sochy dozvědět, jak byla tato socha skutečně vytvořena svým tvůrcem. V tom případě bychom si také museli „doplňovat“ dnes uražené ruce atd. Důvod, proč při estetickém vněmu přehlízíme určité detaily, je jiný: detaily, které přehlízíme, urážejí náš estetický cit. Kdybychom jim věnovali pozornost, vnesly by do okruhu toho, co je nám při tomto vněmu dáno, činitel disharmonický a rušivě by zasáhly do estetického předmětu jakožto celku. Ostatně, estetický předmět není přece totožný s daným kusem mramoru. Nebo přesněji: není nám dán jako kus mramoru, ale jako „Venuše“, a tedy jako určitá ženská postava. Proto máme právo mluvit o hlavě, hrudi atd. Vidíme – máme před sebou jako dané – ženské „tělo“. A nejen pouhé tělo; při estetickém vněmu vidíme Venuši, tj. určitou ženu v určité situaci

⁴ J. Volkelt se zabývá ve svém díle *System der Ästhetik* (II. vyd., Berlin 1927) otázkou, jak jsou v estetickém prožitku doplňovány – podle jeho slov – „dojmy skutečné“ „dojmy představenými“. Mluví přitom o „*Einempfindung*“ a o „*Mitesehen*“, jež do jisté míry souvisí s fakty, kterými se zde zabývám (srv. sv. I., s. 117 an.).

a psychickém rozpoložení, které je vyjádřeno výrazem tváře, pohybem atd. Ale zároveň to pro nás není žádné reálné ženské tělo ani žádná reálná žena. Kdybychom potkali živou ženu s tak uraženýma rukama (předpokládejme, že už „zahojenýma“), pocítili bychom jistě silný odpor a možná, že bychom zároveň reagovali lítostí, soucitem atd. Naproti tomu v estetickém vněmu Venuše z Milo není ani stopy po takových prožitcích. A přitom nelze říci, ani že bychom vůbec neviděli „pahýly rukou“, ani že bychom je viděli výrazně a že bychom jim při prohlížení věnovali zvláštní pozornost a do jisté míry zdůrazňovali jejich existenci, a konečně nelze říci ani to, že bychom si „v myšlenkách“ nebo v představách doplňovali scházející ruce (trebaže i to je možné⁵). V tomto případě nám vůbec nevadí, že Venuše ruce nemá. Jak známo, nejednou byly vyjádřeny pochybnosti, zda by bylo „lépe“, kdyby ony ruce nebyly uraženy – avšak lépe ne pro kus mramoru nebo nějakou živou ženu, ale lépe pro celek esteticky valentního předmětu, v z n i k a j í c í h o při vytváření estetického prožitku; nebo přesněji: „lépe“ pro estetickou hodnotu tohoto předmětu, který se v prožitcích teprve konstituuje a až po tomto zkonstituování nám je dán. Při estetickém zaměření jaksi zcela zapomínáme na pahýly rukou a na scházející ruce. Dopadlo to tak šťastně, že takto „viděný“ celek nic neztrácí, ba dokonce spíše získává tím, že se v zorném poli ruce neobjevují; mohou se takto uplatnit určité estetické hodnoty (např. větší křehkost postavy, jednodušnost obrysu hrudního koše apod.), které by se u této postavy neobjevily, kdyby se ruce skutečně zachovaly.

Buď jak buď, celý tento příklad dokazuje, že zde nedochází k pouhému smyslovému vněmu určitého reálného kamene nebo určité reálné ženy, ale že smyslový vněm je tu pouze podkladem⁶ pro další, na něm vybudované speciální psychické akty, které nás přivádějí k Venuši z Milo jakožto k objektu estetického zážitku. Z toho zároveň vyplývá, že předmět estetického zážitku není totožný

se žádným předmětem reálným⁷ a pouze některé, specificky utvořené reálné předměty jsou v ý c h o z í m b o d e m a podkladem pro vytvoření určitých estetických předmětů za předpokladu vhodného naladění vnímajícího subjektu. A zároveň tzv. „estetický prožitek“ není jediným složitým prožitkem, ale je určitým přesně stanoveným množstvím těchto prožitků. K tomu, abychom v estetickém zážitku spatřili „Venuši z Milo“, nestačí „dívat se“ na ni chvíli pouze z jednoho zorného úhlu. Je třeba „uvidět“ ji z různých stran, v různém perspektivním zkrácení, z větší nebo menší vzdálenosti a v každé fázi prožitku se musíme umět orientovat na základě smyslového vnímání (*nota bene* modifikovaného) na ty v i d i t e l n é r y s y Venuše z Milo, které odhalují její estetické hodnoty, projevující se právě v daném zkrácení. Dále je třeba vzít ony esteticky valentní kvality na vědomí, synteticky je navzájem spojit, a tím postihnout v celku jejich soustavu a teprve pak se oddat – ve specifické emocionální kontemplaci – k o u z l u, které v sobě má krása zkonstituovaného „estetického předmětu“.

Celý tento komplikovaný, delší nebo kratší dobu trvající proces může v jednotlivých případech proběhnout různým způsobem. Není možno zabývat se zde podrobnostmi. Prozatím je jisté pouze to, že tento proces nemůžeme ztotožňovat s procesem smyslového vnímání, ke kterému dochází při badatelském zaměření. Pouze jeho počátek může být čistým smyslovým vnímáním určitého zpozorovaného reálného předmětu, ale my od tohoto smyslového vnímání rychle přecházíme k něčemu jinému, co se krystalizuje teprve v průběhu estetického prožitku a co se nejprve musí zkonstituovat, abychom na to potom mohli různým způsobem emocionálně reagovat.

Po tomto úvodu se nyní pokusme postihnout obecně nejdůležitější rysy estetického prožitku.

1. Jak jsem už konstatoval, estetický prožitek není – navzdory tomu, co je možno občas ve vědeckých kruzích

⁷ Názor, že estetický předmět není předmětem reálným, se objevuje např. u Volkelta v díle, na které se zde odvolávám. S podobnou tendencí se můžeme setkat u R. Odebrechta v knize *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, Leipzig 1927.

⁵ Srv. J. Volkelt, *System der Ästhetik*, I. c., s. 121.

⁶ Ostatně i tento podklad podléhá při estetickém prožitku určité zásadní modifikaci. Srv. další rozboru na s. 158 an.

slyšet – nějakým chvilkovým prožitkem, chvilkovým pocitem libosti nebo nelibosti, vyvolaným jako odpověď na určité danosti smyslového vněmu, ale je složitým procesem, který má různé fáze a svůj charakteristický průběh. Někdy se sice zdá, že teorie, kterou zde vyvracím, je správná, to však vyplývá z toho, že – v souvislosti s vedlejšími činiteli – se mnohdy celý proces plně nerozvine⁸; buď je přerušeno dřívě, než je zkonstituován estetický předmět a než vyvrcholí zážitek jím vyvolaný, anebo vzhledem k umělé přípravě a určitým odborným návykům nezačínáme od počátku⁹, ale teprve od chvíle, kdy je estetický předmět už zkonstituován (např. když se díváme na obraz, který jsme už mnohokrát viděli a který jsme se naučili vidět tak, jak se nám kdysi zkonstituoval jakožto estetický objekt se svými specifickými rysy). Délka a složitost tohoto procesu závisí na tom, máme-li v daném případě před sebou komplikovanější anebo jednodušší estetický předmět. Někdy se takovým objektem stává prostě pouhá barevná kvalita nebo zvuk hlasu; v takových případech je i proces estetického prožitku letmější, ale ani tehdy to není pouze okamžitý „pocit libosti“ nebo „nelibosti“.

2. Jestliže estetický proces začíná určitým čistě smyslovým vněmem (což ovšem nemusí být vždycky), pak nejzajímavější a zároveň velmi těžko postižitelný je přechod od smyslového vnímání určitého reálného předmětu k fázím estetického prožitku, ona změna a zaměření z praktického stanoviska každodenního života nebo ze stanoviska badatelského na stanovisko estetické. Co působí tuto změnu zaměření? Co se děje ve chvíli, kdy – místo abychom se dále zabývali svými každodenními praktickými nebo teoretickými záležitostmi – přerušujeme (a kolikrát prudce a nečekaně) „normální“ tok našeho života a začínáme se zabývat něčím, co zdánlivě do našeho života nepatří, ale co jej přitom nesmírně obohacuje a dává mu nový smysl?

U různých lidí probíhá pravděpodobně tento přechod rozmanitě, podle různých okolností. Zdá se mi však, že

⁸ Jiným důvodem, proč je někdy estetický prožitek chápán mylně, je to, že se bere v úvahu pouze jeho konečná fáze.

⁹ Upozornil mě na to Ostap Ortwín.

nebudu dalek pravdy, když upozorním na následující, podle mého soudu zásadní momenty: tedy při vněmu určitého reálného předmětu upoutá náš zájem určitá zvláštní kvalita nebo určité množství kvalit, eventuálně určitá tvarová kvalita (např. barva nebo harmonie barev, kvalita určité melodie, rytmus, tvar atp.)¹⁰, která nejenže potom na sebe soustřeďuje naši pozornost, ale nadto ještě nám není lhostejná: vyvolává v nás zvláštní emoci, kterou zde budu nazývat emoci vstupu, neboť teprve tato emoce otevírá pravý proces estetického prožitku. Jak už jsem řekl, kvalita nás „oslňuje“, upoutá náš zájem. Tím chci říci, že její vněm je pasivní a v této fázi prožitku letmý a zároveň takový, že kdyby zde byl celý proces přerušeno, pravděpodobně bychom sami nedovedli odpovědět na otázku, jaká je tato kvalita: přijímáme z ní spíše jen dojem, spíše ji jen zakoušíme, než abychom ji vnímali.

Vstupní emoce, vzniklá na tomto podkladě, neznamená ono „líbit se“, o kterém se do omrzení mluví v různých estetických úvahách. Na samém začátku je to stav určitého vzrušení kvalitou, kterou vnímaný předmět upoutal naši pozornost. V první chvíli si ani jasně neuvědomujeme, jaká je to kvalita, cítíme pouze, že nás k sobě vábí a že nás nutí, abychom se k ní obrátili a abychom ji získali v bezprostředním názorném kontaktu. V tomto vzrušení je obsažen i moment obvykle příjemného (ale může tomu být i naopak) údivu nad tím, že se objevila tato prvotní excitující kvalita, a ještě spíše nad tím, že je „taková“, třebaže jsme ještě neměli ani čas jasné, záměrně a plně si ji uvědomit. V této chvíli se nás tato kvalita – abychom to řekli obrazně – spíše „dotýká“ a zvláštním způsobem nás povzbuzuje a vzrušuje. Toto vzrušení se mění v určitou

¹⁰ Předem však nikdy nelze předvídat, jaká je to kvalita, neboť to nezávisí pouze na ní samé, ale i na predispozici vnímajícího subjektu. V diskusích, které probíhaly na téma estetického prožitku v akademickém roce 1935–6 v mém vyšším semináři, upozornila dr. S. Łuszczewska-Rohmanowa, že to obvykle bývá tvarová kvalita, a to pravděpodobně zvláštního druhu. Na tomto semináři jsem také formuloval výše uvedený názor na estetický prožitek. Při této příležitosti bych chtěl jeho účastníkům srdečně poděkovat za různé cenné kritické připomínky, které mi pomohly zformulovat mé myšlenky.

formu za milovanosti (erótu) do kvality, která upouštává naši pozornost. V další fázi vstupní emoce přechází tato zamilovanost ve složitý emocionální prožitek, ve kterém je možno rozlišit následující momenty: a) emocionální a v dané chvíli stále ještě zárodečné obcování se zakoušenou kvalitou, b) jistý druh prahnutí po tom, abychom tuto kvalitu měli plně pro sebe a abychom tím znásobili rozkoš, jakou nám slibuje její bezprostřední vlastnictví, c) touhu nasytit se touto kvalitou a upevnit si její vlastnictví¹⁴.

Třebaže je tedy ve vstupní emoci nesporně obsažen činitel citový, jasně se v ní uplatňují i momenty spíše povahy žádací, a to žádostivosti směřující ke kvalitě¹², která nám je prozatím dána na podkladě smyslově vnímaného předmětu. Mluvit o „libosti“ v této fázi je nejen tri-

¹¹ To, že zde užívám přenesených výrazů s určitým, abych řekl, básnickým zabarvením, není náhodné a nemůže být považováno za projev „nevědeckosti“ dané argumentace (jak by jistě byli ochotni soudit ti, jejichž vědeckým ideálem je tzv. „exaktnost“, která se podle nich zakládá na uvedení určitého množství nic neřikajících znakových formulí, zvolených tak, aby se lidem, kteří vědí velmi málo o příslušných předmětech, zdálo, že okruhy pojmů užívaných v těchto formulích odpovídají primitivně stanovené diferenciaci mezi skupinami předmětů). Užívám však tohoto způsobu vyjádření záměrně z důvodů metodických, neboť chci čtenáře vést k tomu, aby se v nich probudila intuíce, která by jim umožnila názorně si uvědomit estetický prožitek, který sice už nejednou v životě zakoušeli, ale který v okamžiku, kdy do něho byli ponořeni, neměli ani čas, ani chuť výrazněji vzít na vědomí. A k tomu se hodí spíše výrazy „živého“ jazyka, snad ne zcela „exaktní“ (tj. nedefinované jasně a jednoznačně), které však mohou způsobit, že si čtenář např. oživí příslušné vzpomínky a reflexivně si uvědomí, co v nich je obsaženo. Určitá víceznačnost užívaných výrazů má i tu výhodu, že se v jejím rámci mohou směstnat individuální obměny prožitků, které zde přicházejí v úvahu. Možná, že jednou, až se nám podaří posunout o krok dále analýzu prožitků, jimiž se zde zabýváme, pocítíme potřebu a najdeme i způsob, jak nahradit výrazy, kterých zde užívám, výrazy jinými, „vědeckějšími“. Ale to bude možné teprve tehdy, až budeme mít už z a s e b o u fázi, v níž si oživíme a ujasníme intuíce, které jsou v původním stavu obvykle prchavé a rychle se stírají.

¹² O žádostivosti mluví i Wl. Witwicki ve své *Psychologii*, kde polemizuje s tezí o „nezištném zalíbení“ (srv. sv. II., s. 81 an.). Jde mu však o to, že po předmětech, které se nám „líbí“, můžeme rovněž toužit v průvodním prožitku. Pomjím otázku, zda takové stanovisko skutečně dokazuje nesprávnost teze, kterou Witwicki odmítá; musím však upozornit, že mně zde jde o něco, co je obsaženo v estetickém prožitku samotném, a ne o něco, co je jakýmsi jevem pouze pro vázejícími estetický prožitek.

vializací¹³ problému, ale neodpovídá to ani pravdě, neboť dokonce i v případě, kdy se ve vstupní emoci objevuje nějaký moment libosti, není pro ni charakteristický a nevyplňuje celý náš prožitek, a to tím spíše, že se často naopak v tomto prožitku může vyskytovat i určitá zvláštní „nelibost“ (jestliže už nutně máme používat zevšeobecnění tohoto druhu). Vstupní estetická emoce je totiž plná dynamičnosti - nenasycení, které se vyskytuje tehdy a pouze tehdy, když jsme už byli upoutáni a rozdílení nějakou kvalitou, ale ještě jsme nestačili dospět k takovému bezprostřednímu a „očitému obcování s ní“, abychom se jí mohli „opojit“. V tomto nenasycení („hladu“) může někdo vidět moment „nelibosti“. Tato emoce je však emoci v s t u p n í právě proto, že žádací momenty, které v ní jsou obsaženy, vedou na jedné straně k pokračování estetického prožitku a na druhé straně ke zkonstruování jeho intencionálního korelátu: estetického předmětu¹⁴.

3. Nyní si však všimněme, jaké jsou bezprostřední následky vstupní emoce. Uplatňují se různými směry:

a) Jestliže se u někooho v proudu prožitků objeví vstupní

¹³ Trivializaci, neboť za prvé, termín „libost“ je tak obecný, že nám vlastně nic nevysvětluje, a za druhé, že téměř v každém prožitku, dokonce i čistě intelektuálním, je možno najít určitou „libost“; a proto konstatování, že se v estetickém prožitku vyskytuje nějaká libost, nás nepoučuje o ničem, co by bylo pro tento prožitek podstatné nebo charakteristické. Proto se už také častěji ozvaly hlasy protestující proti názoru, jako by libost byla základním momentem estetického prožitku. Srv. např. M. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Berlin 1919, sv. I, s. 6 an. *Ich bebe jedoch hervor, dass diese Lustgeföhle nur Bewusstseinsbegleiter, nicht allein das Wesen des ästhetischen Erlebens sind. Káme es nur auf Lust an, so müssten gewisse Toxine, wie Opium oder Stickstoffoxydul, als höchste ästhetische Werte gepriesen werden.*

¹⁴ V knize *System der Ästhetik* píše Volkelt (l. c., s. 89): *Besonders wenn das Sehen und Hören ausdrücklich von dem Gefühl der sinnlichen Frische begleitet ist, wird es auch daran nicht fehlen, dass sich dem Sehen und Hören ein gewisses Verlangen darnach, eine gewisse Hingebung zugesellt. Es handelt sich also um eine Richtung unseres stimmungsmässigen Strebens. Wir fühlen uns geneigt zu schauen, wir fühlen uns dem Schauen liebevoll zugewandt.* Zdá se mi, že Volkelt zde má na mysli právě to, co nazývám „vstupní emoci“. Volkelt ji však nedokázal důkladněji zanalyzovat a neuvědomil si ani její význam pro estetický prožitek. Uvádím zde tedy Volkeltův text pouze proto, abych podepřel tvrzení popisující vstupní emoci. Na moment „zamilovanosti“ a žádostivosti v estetickém prožitku upozornil poprvé Platón, srv. např. úvahy na toto téma ve *Faidrovi*. Podle mého názoru vystupuje tento moment především ve vstupní emoci.

estetická emoce, vede to obvykle především k určitému z a b r z d ě n í předcházejícího „normálního“ toku jeho prožitků a činností týkajících se předmětů okolního reálného světa. To, čím jsme se před chvílí zabývali a co pro nás bylo třeba ještě před okamžikem velmi důležité, ztratilo pro nás najednou svůj význam a stalo se nezajímavým a lhostejným. A proto nepokračujeme – třeba jen „na chvíli“ – v zaměstnání, během kterého nás upoutala ona (obvykle předmětová) kvalita vyvolávající vstupní emoci. Například: často kráčíme po horské pěšině a jsme plně zaujati tím, jak dáváme bedlivě pozor na cestu, ne vždy zcela bezpečnou, a najednou nás mimovolně oslní tzv. krása krajiny. V tu chvíli se bezděčně zastavujeme. Detaily zákrutů stezky, po které jsme šplhali na vrchol, nás najednou nezajímají, nemáme na ně čas, neboť nás momentálně „přitahuje“ něco jiného. A stejně tak nejednou přerušujeme rozmluvu o nějakých třeba i důležitých životních nebo teoretických problémech, neboť nás náhodou oslnila nějaká kvalita vyvolávající vstupní emoci, např. krása a zvláštní výraz osoby, která právě přešla po ulici kolem nás.

Toto „zabrdnění“ je doprovázeno určitým p o h a s n u t í m, nebo dokonce úplným o d s u n u t í m aktuálních prožitků, týkajících se věcí nebo záležitostí reálného okolního světa. Ve vztahu k tomuto světu se výrazně z u ž u j e pole vědomí, a třebaže neztrácíme bezděčný pocit jeho přítomnosti a existence a třebaže nadále pociťujeme své bytí ve světě, přesvědčení o existenci reálného světa, které stále zabarvuje veškerou naši aktuálnost, se poněkud odsunuje do stínu a ztrácí na důležitosti a na síle. V dalších fázích intenzivního estetického prožívání může dojít ke zvláštnímu – a přitom nám tak dobře známému – fenoménu *quasi*-zapomnění na reálný svět. Tento jev je v přímé souvislosti se změnou orientace, k jaké v nás dochází pod vlivem vstupní estetické emoce. K tomuto problému se ještě později vrátím.

„Zabrdnění“, které zde mám na mysli, může být silnější a trvat déle, ale může být i slabší a letmé – podle toho, jak silná je vstupní emoce a jaký je její vztah k našim předcházejícím zájmům. Není-li tato emoce příliš silná a jsou-li záležitosti našeho každodenního života dost závažné, nedo-

jde k další fázi estetického prožitku. Po letmém zabrdnění se vracíme do toku každodenního života a určitá dezorientace, která se přitom v tu chvíli objeví, dokazuje nejlépe, že k takovému zabrdnění došlo. Jestliže se však proces estetického prožitku rozvíjí dále, toto zabrdnění je trvalé a je třeba, aby buď proběhl celý estetický proces, anebo aby došlo k nějakému novému, silnějším impulsu „z každodenního života“, a teprve potom se vrátíme do toku běžných událostí, přerušeno vstupní emoci. J e v „n á v r a t u“ je přitom velmi charakteristický. Musíme při něm znova navázat na tok přerušovaných činností a záležitostí, nově se orientovat v minulé situaci a hledat její „pokračování“, ale – a to je důležité – dochází při něm k opětné z m ě n ě n a l a d ě n í, tj. přecházíme opět k naladění, ve kterém jsme byli, dříve než začal estetický proces. Mezi jiným to svědčí i o tom, že ve chvíli, kdy jsme byli vzrušeni kvalitou, která nám nebyla lhostejná, a kdy jsme prožili vstupní emoci, došlo v nás – vlastně vlivem této emoce – ke změně psychického postoje. „Zabrdnění“ je pouze vnějším projevem této změny.

b) Pod vlivem estetické vstupní emoce však není pouze zabrdněn další tok právě aktuálních činností našeho každodenního života. Jak jsem upozornil už dříve, fáze našeho aktuálního „nyní“ je normálně „olemována“ určitou o z v ě n o u prožitků teprve před nedávnem minulých a do jisté míry těsněji nebo volněji spjatých s naším „nynějškem“ a zároveň je „lemována“ i určitou perspektivou na naši „nejbližší“ budoucnost (což si ostatně obvykle jasně neuvědomujeme). Nuže tedy, vlivem vstupní emoce je značně z t l u m e n a ozvěna prožitků, které se odehrávaly bezprostředně před ní, a zároveň je odsunuta nebo přitlumena ta perspektiva do budoucnosti, jaká se nám rýsovala, dříve než se objevila tato vstupní emoce¹⁵. Naš nový „nynějšek“, vyplně-

¹⁵ Samozřejmě, že k tomu dochází tehdy, když estetický proces začal nečekaně a když jsme byli do jisté míry z a s k o ě n í a náhle oslněni. Při zmechanizovaných podmínkách dnešního života však máme předem určeny „hodiny cvičení“ dokonce i pro estetické prožitky; do divadla nebo na koncert chodíme v určité, přesně stanovenou dobu a předem jsme p ř i p r a v e n í a zaměřeni na to, že právě v tu chvíli nás čeká estetický prožitek. A proto ještě než začneme něco esteticky prožívat (pokud vůbec k estetickému prožitku dojde), tento prožitek očekáváme.

ný vstupní emoci a dalšími fázemi estetického prožívání, tím ztrácí veškerou výraznější spojitost s naší bezprostřední minulostí a budoucností v toku „každodenního života.“ Tvoří určitý, sám o sobě existující, odlišný celek, který teprve *ex post*, když už estetický proces pomine, zasazujeme do toku našeho života. Na tom, že estetický prožitek je odlišen a vyňat z běhu problémů každodenního života a my se při něm noříme do aktuálního estetického prožívání, se zakládá jev, který St. Ossowski – pokud mu dobře rozumím – nazývá „život okamžikem“ a který považuje za hlavní charakteristický moment estetického prožitku¹⁶. Jak vidíme, je to moment odvozený, plynoucí ze vstupní emoce a těsně spojený s jejími dalšími fázemi, kterými se budu zabývat později. Není to však moment charakteristický pro estetický prožitek¹⁷, neboť taková izolace a uzavření v aktuálním prožívání mohou být způsobeny i jinými silnými prožitky, odvádějícími nás mimo okruh každodenních záležitostí. Např. při velmi koncentrovaném, zcela teoretickém výzkumu, když jsme plně zaujati problémem, který nás znepokojuje, je naše přítomnost izolována podobným způsobem. Zvláště výrazně se to projevuje tam, kde se bádání týká problémů velmi abstraktních, které nemají vztah k okolnímu skutečnému fenomenálnímu světu, např. při určitém zkoumání matematickém nebo filosofickém.

c) Vstupní emoce – a to je její nejdůležitější funkci – v nás vyvolává z m ě n u n a l a d ě n í: přechod od přiro-

Estetický prožitek se pak spíše s touto fází naší minulosti spojuje, ale to ještě neznamená, že by naše argumentace byla nesprávná. V uvedených případech totiž uměle a záměrně brzdíme tok našich životních problémů a tlumíme ohlas dávnější minulosti proto, abychom se bez překážek mohli oddat estetickému obcování s uměleckým dílem. To, co silná vstupní emoce vykoná sama sebou, je zde vyvoláno uměle. A možná právě proto se vstupní emoce, na kterou se předem připravujeme, buď vůbec neobjeví, anebo když se objeví, je pozbavena své prvotní originální síly a svěžesti, jakou se vyznačuje v případech, které jsme popsali výše. Mechanizace života je i zde činitelem – demoralizujícím.

¹⁶ Srv. St. Ossowski, *U základů estetiky (U podstaw estetyki)*, Warszawa 1933, č. IV, s. 259 an. Ossowski ostatně mluví pouze o tom, že je z estetického prožitku vyloučeno zaměření na budoucnost, a nezmiňuje se o ohlasu minulosti v aktuálnosti

¹⁷ Totéž tvrdí ostatně i Ossowski.

zeného postoje praktického života¹⁸ k postoji specificky „estetickému“. Emoce vyvolaná k v a l i t o u nebo tzv. „podobou“¹⁹, která nás vzrušuje, a obsahující v sobě zároveň i moment žádostivosti a touhy názorně se nasytit danou kvalitou, působí, že z přirozeného naladění na určité fakty, existující nebo mající existovat v oblasti reálného světa, přecházíme k naladění na n á z o r n é o b c o v á n í s v ý t v o r y k v a l i t a t i v n í m i. Při smyslovém nebo vnějším vnímání, které je vpleteno do našeho praktického jednání (do zařizování záležitostí každodenního života, do realizování nových předmětných stavů), stejně jako při vnímání s cíli čistě badatelskými jsme naladění na to, c o j e. V jednom i v druhém případě jde o s k u t e č n é předměty a fakty. Samozřejmě, že přitom není lhostejno, jaký charakter má to, co vnímáme – a tímto směrem je vynaloženo mnoho našeho úsilí – ale nakonec je pro nás důležité, že něco je takové, jaké to je. A proto také naše kognitivní činnosti (čistě badatelské nebo podniknuté pro praktické cíle) vrcholí tím, že p ř i z n á m e e x i s t e n c i určitému faktu nebo předmětu ve světě reálném nebo ideálním. Normálně všechny tyto naše poznávací i praktické činnosti probíhají na podkladě obecného a v přirozené podobě námi stále přijímaného p ř e s v ě d ě n í o e x i s t e n c i reálného světa, ve kterém i my existujeme²⁰. Nuže tedy, ve chvíli, kdy v nás dochází k estetické vstupní emoci, toto přesvědčení sice není ani uvedeno v pochybnost, ani vymýceno z okruhu našich životních přesvědčení, ale je – jak už jsem uvedl – jakoby odsunuto na periférii vědomí a je utlumeno. Souvisí to s tím, že v nás pod vlivem vstupní emoce dochází k naladění ne už na f a k t reálné existence takových nebo jiných kvalit, ale na kvality s a m y (a můžeme-li to tak říci, tedy na „obsah“ těchto kvalit). Přitom pro nás začíná být zcela lhostejné, zda se tyto kvality skutečně vyskytují v tom nebo jiném reálném předmětu jako jeho rysy.

¹⁸ Toto stanovisko zaujímáme, když vykonáváme určité činnosti v oblasti skutečného světa, a dokonce i tehdy, když badatelsky pracujeme ve speciálních naukách.

¹⁹ Ve významu užívaném v tzv. tvarové psychologii (*Gestaltpsychologie*).

²⁰ Srv. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie* (§§ 27 až 32) o tzv. přirozeném zaměření (*natürliche Einstellung*).

A naše hlavní pozornost není tedy soustředěna na to, zda daná věc je skutečně taková, jakou ji na počátku (před vstupní emoci) vnímáme, anebo zda se nám takovou pouze „zdá“. I kdyby se nám to totiž pouze „zdálo“, takové zdání by zcela stačilo k tomu, abychom „viděli“, a proto názorně postihovali kvality samé. Pod vlivem vstupní emoce je tedy smyslový vněm, v rámci jehož prvků původně vystoupila kvalita vyvolávající tuto emoci, zásadním způsobem modifikován: a přesvědčení o existenci předmětu (vnímané věci), které je v aktu vněmu normálně obsaženo, je pozbaveno své závazné moci a – řečeno husserlovsky – je „zneutralizováno“²¹ b) kvalita, která původně vystupovala jako rys reálné věci, dané v tomto vněmu, se jakoby vymaňuje z této formální struktury, na okamžik zůstává čistou kvalitou a v dalších fázích procesu estetického prožitku se pak stává krystalizačním centrem nového předmětu: předmětu estetického. To je snad nejradikálnější změna postoje, k jaké může dojít v našem psychickém životě. A proto také není nic divného, že se estetický prožitek tak vymyká z toku našeho každodenního života a vyvolává ono „zabrzdnění“ našich každodenních činností, takže dochází k jevu „zapomnění na svět“, a že je třeba, aby se buď sám estetický prožitek vyčerpal, anebo se objevil nějaký silnější impuls „zvnějšku“, tj. z reálného světa, a teprve potom může dojít k onomu „návratu“, o kterém jsme mluvili výše.

Přesto však není třeba se domnívat, že estetický prožitek je něčím zcela pasívním, nečinným a netvůřícím „kontemplováním“ kvality (řečeno vulgárněji – koukáním na kvalitu) v protikladu k „aktivnímu“ životu praktickému²². Naopak, je to fáze velmi aktivního, intenzivního a tvůrčího života jednotlivce, jenomže tyto činnosti nevyvolávají žádné změny v obklopujícím nás reálném světě a není s nimi

²¹ Proto se u Husserla objevuje tendence chápat estetické prožitky jako prožitky „zneutralizované“. Tento názor však není správný, jak jsem se snažil upozornit už v knize *Das literarische Kunstwerk*. Na základě dalších rozborů ještě ukážu, že v konečné fázi estetického prožitku vystupuje moment přesvědčení o „existenci“ estetického předmětu, ale ve zcela jiném významu, než v jakém se to týká existence věci z oblasti reálného světa.

²² Názor o pasívnosti estetického prožitku zastává mezi jinými Külpe. Proti tomu vystupuje Volkelt.

pro tento účel ani „počítáno“. A dokonce je pravda – jak se ještě ukáže – že celý proces estetického prožitku v sobě obsahuje na jedné straně fáze aktivní a na druhé straně letmé fáze pasívního zakoušení, momenty znehybnění v kontemplaci.

4. Jak jsem již uvedl, ve vstupní emoci je obsažena touha nasycit se kvalitou, která nás vzrušila, a získat si její vlastnictví tím, že s ní budeme názorně obcovat. Proto také vstupní emoce – třebaže sama zcela nepohasíná, ale tvoří jakoby podklad pro další fáze estetického prožitku – přechází pak do stadia, ve kterém převládá názorné postihování (vnímání)²³ kvality, která tuto vstupní emoci vyvolala. Po fázi emoce, která nás na chvíli absorbovala, následuje návrat k této kvalitě. Třebaže ji však postihujeme na pozadí (na podkladě) dalších fází předcházejícího smyslového vněmu, výše popsaná modifikace tohoto vněmu působí, že daná kvalita vystupuje do popředí a je nyní postižena mnohem výrazněji a plněji než tehdy, když nás pouze začala „vábit“. A za druhé, sama tato kvalita (a ne věc, na jejímž pozadí vystupuje) se nyní stává objektem vněmu a nakonec se začíná vydělovat ze svého prvotního prostředí. Protože ji vnímáme ve chvíli, když jsme už byli prožili vstupní emoci a ještě stále jí jsme vzrušeni, vnímaná kvalita nabývá nyní dalších momentů: splňuje naši touhu „vidět“ ji, uspokojuje ji (aspoň do určité míry)²⁴, a tím se – populárně řečeno – stává „hezčí“: nabývá určité živosti, krásy a půvabu, který předtím neměla. Nasycujeme se jím a kvalita, která nás sytí tímto půvabem, se pro nás stává hodnotou zvláštního druhu, hodnotou, kterou neocenujeme chladně aktem posuzování, ale kterou bezprostředně pocítujeme. To v nás vyvolává novou vlnu emoci, která je tentokrát skutečně urči-

²³ Protože vstupní emoce nemusí povstat na podkladě vnějšího nebo vnitřního vněmu, není vždy „vnímáním“ v užším slova smyslu. Jestliže kvalita vyvolávající vstupní emoci je kvalitou představenou, vracíme se k ní v aktu představy, ve kterém se snažíme danou kvalitu pokud možno názorně postihnout. Nejde tu o to, že bychom si prostě něco představovali, ale jde o zvláštní formu vnímání v představě. Tato forma vnímání se samozřejmě týká předmětu představy a ne jeho proměnlivého obsahu.

²⁴ Mohou se zde objevit ještě další případy, o kterých promluvíme později.

tou formou stavu, v němž se nám daná kvalita líbí a my se z ní těšíme a mazlíme se s její přítomností a s pohledem na ni. Tato nová vlna emocí je zároveň i chvílí „opojení“ – téměř takového, jako když se v takovém rozpoložení opájíme vůní květu.

Ale téměř vždy, když se něčím sytíme, je v tom i začátek nové touhy a žádostivosti. A proto ani touto druhou fází emocí, vznikajících při bezprostředním obcování s vnímanou kvalitou, nebývá obvykle celý estetický proces zakončen (třebaže i to je možné)²⁵. Ze dvou důvodů může totiž dojít k pocitu určité nenasyčenosti: buď je esteticky vnímaná kvalita takového druhu, že vyžaduje určité doplnění, anebo se při jejím vnímání objevují nějaké nové detaily předmětu, na jehož pozadí vystoupila, a to takové, které s původně danou kvalitou souznějí a tak obohacují prvotní útvár. A tehdy začíná další, dosti komplikovaný a mnohotvárný vývoj estetického prožitku. Může probíhat ve dvou různých situacích: buď nás totiž vstupní emoce a prvotní esteticky vnímaná kvalita inspirují k tomu, že si svobodně vytváříme estetický předmět bez dalšího kontaktu s předměty existujícími v okolním světě, anebo tato kvalita vystupuje na pozadí tzv. uměleckého díla neboli určitého, obvykle reálného předmětu (sochy, obrazu, budovy atp.), který byl umělcem vytvořen tak, že vnímán z estetického hlediska, poskytuje psychologickému subjektu podněty k vytvoření příslušného estetického předmětu²⁶. První případ zde nebudu analyzovat. Jde v něm totiž spíše o tvůrčí proces umělcův. Musíme se však zabývat případem druhým²⁷.

Nuže tedy, při návratu ke kvalitě, která vyvolala vstupní emoci, se v tomto případě opět dostáváme do styku s věcí (uměleckým dílem), na jejímž pozadí ona kvalita prvotně vystoupila a nadále se projevuje, avšak nyní k ní přistup-

²⁵ Jestliže k tomu skutečně dojde, znamená to, že jde o velmi primitivní estetický předmět: např. o sytou barvu nebo o prostý barevný kontrast. I takové estetické předměty mohou existovat, třebaže jejich hodnota není velká.

²⁶ Jak je patrné, rozlišují zde stejně jako W. Dohrn (srv. *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik*, Leipzig 1907) umělecké dílo a estetický předmět.

²⁷ Oba případy mají ostatně mnoho společného. V druhém případě dospívá estetický konzument na základě umělcevo výtvaru k jisté kongeniální spolupráci s tvůrcem díla.

pujeme už jinak, neboť mezitím byl příslušný vněm zmodifikován. V tomto okamžiku jsme naladěni pouze na kvality, toužíme se nasytit „pohledem na ně“ (jejich bezprostřední přítomností) a buď si všimneme nějakého nedostatku v kvalitě samé (mohlo by jít např. o kvalitu rozvíjející se melodie, jejíž pokračování „si říká“ o ukončení, anebo o zvláštní výraz tváře – např. u sochy – kterého jsme si podrobněji nevšimli, anebo může jít o celkový obrys fasády gotické katedrály, který „si říká“ o to, aby byl vyplněn dalšími podrobnostmi atp.), anebo naši pozornost upoutávají nyní nové detaily daného uměleckého díla. V prvním případě si sami hledáme ony kvality, které „si říkají“ o to, aby byly doplněny v rámci celku. Může se přitom stát, že předmět, s kterým jsme se setkali (určité umělecké dílo), nám neposkytne onu kvalitu, jejíž nedostatek pocítujeme a která – kdyby byla nalezena – by vytvořila určité nové, v daném okamžiku námi pouze tušené skloubení kvalit. Přitom je třeba zvláštního trýznivého úsilí, abychom na základě příslušné představy našli onu doplňující kvalitu nebo soubor kvalit. Připusťme, že se nám to podaří. Potom může dojít ještě ke dvěma různým případům:

a) Představa nalezené doplňující kvality je tak živá, že (aniž bychom si to jasně uvědomovali) jí jakoby překrýváme vnímané umělecké dílo, třebaže ono samo nás k tomu neopravňuje. V tomto případě je vidíme (eventuálně slyšíme atd.) pod zorným úhlem kvalit, které jsme si sami vytvořili (a z nichž pouze jedna, ona „výchozí“, nám byla poskytnuta daným dílem), a do jisté míry přehlízíme jeho nedostatky a dílo samo zdokonalujeme. Vytvořili jsme si totiž estetický předmět, jehož kvalitativní obsah je bohatší než obsah, který nám poskytuje samo dílo. Ale zároveň tím, že jsme určitým kvalitativním skloubením „překryli“ např. příslušný kus mramoru, zdá se nám, že právě on je podkladem oněch kvalit. Zapomínáme na rozdíl mezi vytvořeným estetickým předmětem a určitým předmětem reálným, a to zvláště proto, že mezitím byl zmodifikován i základní vněm daného reálného předmětu. Umělecké dílo a estetický předmět nám připadají jako jedno a totéž; jsme přesvědčeni, že samo dílo má ony estetické hodnoty, obsažené ve skloubení kvalit, a že např. je s amovně vnímáme

„v celé jeho nádheře“. Odtud pocházejí různé nesprávné teorie, o kterých jsem se zmínil v úvodu k těmto úvahám. Teprve vědecký rozbor ukazuje, že tomu je jinak.

b) Doplnující kvalitu si však můžeme představit i tak málo živě a konkrétně, že přitom nedojde k onomu právě popsanému „překrytí“ uměleckého díla touto kvalitou. Tato nová kvalita (eventuálně v dalším procesu celé skloubení kvalit) se sice harmonicky sldáuje s kvalitou výchozí a tvoří s ní kvalitativní, „dobře uzavřený“ – jak říká Wl. Witwicki – celek, přesto však jednotlivé detaily uměleckého vytvoření, které právě vidíme, nejenže tuto kvalitu neobsahují, ale dokonce s ní ani nejsou v souladu. Z těchto dvou důvodů tedy není viděné (slyšené atd.) umělecké dílo „překryto“ touto kvalitou a to, že se liší od skloubení kvalit, které si v dané chvíli představujeme, se stává v našich očích jeho nedostatkem nebo vadou. V souvislosti s tím se v nás jako odpověď na vnímané umělecké dílo (tj. vnímané už ve zmodifikovaném vněmu) probouzí negativní emocionální reakce: dílo se nám „nelíbí“, „uráží“ nás a připadá nám „nedotažené“. Lze říci, že v tomto případě se před námi konstituují vlastně dva estetické předměty: jeden živě představený s plným (ukončeným) skloubením kvalit, druhý vnímaný na základě vněmových daností, „nedotažený“ a „ošklivý“. Žijeme potom v podivně složitém estetickém prožitku, který jako by měl dvojí tvář a který v sobě obsahuje dvojí emocionální odpověď²⁸ na vytvořené a navzájem kontrastní estetické předměty. Touto disonancí může prožitek skončit, může však dojít i k tomu, že odhodíme „ošklivé“ umělecké dílo a ponoříme se výlučně do kontemplace estetického předmětu, který jsme si sami vytvořili ve svých představách, a konečně může nabýt převahy vněm „nedotaženého“, „ošklivého“ uměleckého díla, a potom bude celý prožitek ukončen závěrečným zkonstituováním negativního estetického předmětu a příslušným korelátem emocionálním.

Rozbor tohoto případu nás přiblížil k situaci, v níž – po návratu k emocionálnímu vněmu výchozí kvality – nám dané umělecké dílo samo představuje své další

²⁸ O této emocionální odpovědi promluvíme později.

detaily, a především pak další kvality, které v nás vyvolávají novou vlnu estetického vzrušení (jež jsme už výše popsali jako vstupní emoci). Připusťme ještě – neboť tento případ nás s ohledem na další úvahy zvláště zajímá – že když jsme jednou prožili vstupní emoci a vracíme se k výchozí kvalitě, kterou nyní bezprostředně postihujeme, činíme to v takovém naladění, abychom estetický předmět, k němuž hodláme dospět v dalším estetickém procesu, zformovali pokud možno tak, aby byl blízký uměleckému dílu, které nám poskytlo výchozí kvalitu. Potom – abych tak řekl – už nečekáme pasívně na to, aby nás samo umělecké dílo upoutávalo novými excitujícími estetickými kvalitami, ale sami využíváme možností, které nám umělecké dílo nabídlo, a sami v něm hledáme takové stránky a detaily, které by nám umožnily postihnout nové kvality, harmonicky skloubené s kvalitou výchozí.

Musíme přitom pozorně a všestranně vnímat umělecké dílo²⁹ ve vněmu stále modifikovaném vstupní emoci, a tedy se zaměřením na kvality a zároveň bez ohledu na to – abych tak řekl – jakou funkci mají tyto kvality při vymezení určitého reálného předmětu. Musíme se však snažit, abychom objevili v daném díle takové kvality, které by s výchozí kvalitou vytvořily skloubení kvalit³⁰. Obecně to nelze udělat ani naráz, ani tak, jako kdyby se předem dalo předpovídat, k jakému skloubení kvalit nakonec dospějeme. Umělecká díla, jako je socha a malířské nebo architektonické dílo, nemůžeme totiž vnímat naráz, ale je nutno prohlížet je z různých stran a z různých zorných úhlů a kvality, získané v jednotlivých fázích, skloubit v rámci jedné fáze i – můžeme-li to tak říci – mezi fázemi. A to platí i pro obraz. I když v první chvíli (z určitého zorného úhlu) postihujeme obraz jako celek, musíme

²⁹ V této fázi vystupuje něco, co Volkelt považuje za nezbytnou podmínku estetického prožitku, když tvrdí, že „das Wahrnehmen muss erstens von geschärfter Aufmerksamkeit begleitet sein“ (*System der Ästhetik*, I. c., s. 88). Nelze tu samozřejmě mluvit o tom, že by byl estetický prožitek provázen nějakým zvýšením pozornosti, jde však o určitou formu vnímání. Volkelt si rovněž neuvědomuje, že toto vnímání bylo modifikováno (a to tak, jak jsem zde popsal).

³⁰ Tímto skloubením se budeme ještě zabývat.

se potom zabývat jeho různými detaily a částmi z různých zorných úhlů a doplňovat tak „první dojem“ z obrazu jakožto celku kvalitami jeho jednotlivých prvků a jejich vzájemnými vztahy. A stejně je tomu i u uměleckých děl, která – jako dílo literární nebo hudební – se při konkretizaci nemohou vtěsnat do jednoho časového momentu.

5. Při celém tomto percepčním procesu formujeme vněm získané kvality dvojím způsobem: a) v kategoriálních strukturách, b) ve strukturách skloubení kvalit.

Ad a) Jestliže např. kvalitou, která v nás vyvolala vstupní emoci, je štíhlost linií v takovém tvaru, jaký může mít lidské tělo, potom – vnímajíc tento tvar – chápeme jej právě jako tvar lidského těla, třebaže – vzato čistě zrakově – máme před sebou kus kamene. Ke kvalitě daného tvaru si fiktivně přitváříme příslušného nositele vlastností: lidské tělo, a tedy ne objekt, jehož tvar ony vlastnosti skutečně má (tj. kus kamene nebo kus plátna pokrytý barvami). A stejně je tomu i v jiných případech tzv. „předmětného umění“: na kvality, které nám jsou dány, jako bychom navlékali kategoriální strukturu takového představeného předmětu, který může v daných kvalitách vystupovat. Tím zároveň opouštíme oblast reálných vnímaných předmětů (daného uměleckého díla – kamene, budovy nebo plátna) a na místo odstraněného reálného nositele vlastností dosazujeme zcela jiného nositele vlastností, kterého volíme tak, aby mohl být substrátem právě těch kvalit, které nám jsou poskytnuty příslušným dílem; neboli jinak řečeno: tento substrát je ve svém kvalitativním určení vyznačen zvoleným souborem vnímaných kvalit a jejich vzájemných vztahů. Protože se však tento nový nositel vlastností, kterého jsme si sami fiktivně přitvořili, začíná postupně sám projevovat v konkrétních, názorně před námi vystupujících kvalitách, nabývá charakteru určitého zvláštního jsoucna, které je pro nás přítomné. Po fázi kategoriálního formování (představeného) předmětu následuje korelativně fáze vnímání (do jisté míry recepce) daného předmětu subjektem estetických prožitků, doprovázená mnohostrannou

citovou reakcí na fiktivně přitvořený *quasi*existující předmět.

Při tomto procesu přitváření nového nositele vlastností ke kvalitám, které nám byly dány, dochází k jevu, který má pravděpodobně mezi jiným na mysli Th. Lipps, když mluví o „vcitění se“ (*Einfühlung*) a o „estetické skutečnosti“ jakožto korelátu „vcitění se“³¹. Dochází k tomu především v těch případech, kdy si k daným kvalitám přitváříme psychického nebo psychofyzického nositele vlastností. „Vcitujeme se“ potom nejen do tohoto nositele, ale i do jeho určitých psychických stavů, a to právě do těch, jejichž „vnější výraz“ (např. tvar úst pootevřených k úsměvu) vystupuje mezi danými kvalitami. Kvalita tohoto „výrazu“ upoutává naši pozornost; a vnímáme-li ji pak v emocionálním soucítění, dovede nás k tomu, že se „vcitíme“ např. do radosti nebo do radostného opojení osoby, kterou jsme si fiktivně přitvořili. A když potom toto „vcitění“ nastane, dochází k zvláštnímu obcování s touto přitvořenou osobou a s jejím psychickým stavem. Probouzejí se v nás city podobné těm, jaké bychom zakoušeli, kdybychom se „doopravdy“ v reálném životě stýkali s osobou toho druhu a v takovém psychickém rozpoložení, neboli probíhají v nás např. akty sdílené radosti nebo sdíleného okouzlení. Jinými slovy, dochází ke zvláštnímu soužití s osobou, kterou jsme si fiktivně přitvořili, která však v tom okamžiku jako by už měla svou vlastní realitu a vlastní život. Ony akty citového soužití jsou první formou citové odpovědi, kterou subjekt estetických prožitků reaguje na vytvořený estetický předmět. Existuje však i druhá forma této odpovědi. K té však je nutno, aby se zformovala struktura skloubení kvalit. A proto přejdu nyní k objasnění tohoto problému.

Ad b) Jestliže nám při estetickém procesu není dána pouze nějaká jedna prostá kvalita, ale určité množství kvalit, nevystupují potom obvykle – abych tak řekl – volně vedle

³¹ Když Lipps mluví o *Einfühlung*, má ve skutečnosti na mysli různé jevy a subjektivní činnosti, které nerozlišuje. Touto otázkou se zde nemůžeme podrobněji zabývat. Je však třeba upozornit, že „vcitění“, o kterém zde mluvím, odpovídá pouze jednomu druhu faktů, které Lipps zahrnuje pod pojem *Einfühlung*.

sebe, ale sladují se v jeden celek. To, že se sladují, znamená mezi jiným:

I. Každá z nich ve větší nebo menší míře působí různým způsobem na ostatní. Toto působení se projevuje určitou kvalitativní proměnou, vychýlením dané kvality na jednu nebo na druhou stranu. A zároveň toto působení je nutně vzájemné. Kvalita vystupující ve skloubení s určitými jinými kvalitami není přesně taková, jaká by byla, kdyby vystupovala v naprosté izolaci (pokud by to vůbec bylo možné) nebo kdyby vystupovala v jiném skloubení s jinými kvalitami³².

II. Formálně se to projevuje osobitou strukturou „přináležitosti“ dané kvality k jistému celku a ztrátou její absolutní samostatnosti a nezávislosti.

III. To, že se kvality spoluvystupující v díle navzájem modifikují, může vést k výskytu zcela nové kvality, která vzniká jako nadstavba nad oněmi zmodifikovanými kvalitami. Nelze ji ztotožnit ani se žádnou z oněch „základních“ kvalit, ani se vztahy mezi nimi, ani s faktem, že v díle spoluvystupuje mnoho různých kvalit. Jak už jsem řekl, je to nová kvalita (ve vztahu ke kvalitám tvořícím její základ) a její výskyt je podmíněn tím, že v díle spoluvystupuje mnoho různých, navzájem zmodifikovaných kvalit. Jestliže souznějí dva tóny, např. *c* a *e*, potom se vedle plné kvality těchto navzájem zmodifikovaných tónů³³ objevuje ještě specifická kvalita akordu (tak výrazně např. jiná, odlišná v případě tzv. malé nebo velké tercie nebo kvarty a kvinty), kvalita, která – jak je známo

³² Nejjednodušší příklady takových kvalitativních proměn je možno najít v oblasti barev. Je známo, že k tomu, aby např. určitá barevná skvrna vystoupila v celé své sytosti a živosti, je nutno zvolit vhodné pozadí, které by ji „netlumilo“, ale zvýrazňovalo. Patří sem všechny případy tzv. synchronního kontrastu, ale i některé další jevy (od těchto případů je však nutno abstrahovat jejich psychofyziologickou interpretaci, která nás v tomto případě nezajímá).

³³ Mluvím zde o „plné“ kvalitě tónu v protikladu k tzv. kvalitě, o níž je často řeč v psychologii při tzv. „sluchových vněmech“. „Plnou“ kvalitou tónu rozumím tedy jeho „výšku“, „barvu“, ale zároveň i „kvalitu“ a „sílu“ a přitom i momenty časového rozsahu a eventuálně lokalizace – s tím, že to všechno je chápáno jako jeden celek. Plnou kvalitou je to, v čem se dají rozlišit právě uvedené „vlastnosti“ tónu jako jeho nesvýchýbné momenty.

– zde nezávisí na absolutní výšce tónů, ale pouze na jejich výšce relativní. Tato nová kvalita je jakoby sponou, spínající do jednoho celku zmodifikované kvality, které ji vytvořily, a zároveň tomuto celku dává osobitý kvalitativní ráz. Budu ji nazývat „kvalitou skloubení“. Protože dává jednotlivý ráz, jednotlivou podobu skloubení kvalit, bývá od času Ehrenfeldových a potom v tzv. *Gestaltpsychologie* nazývána rovněž „tvarovou kvalitou“ (*Gestaltqualität*), nebo též „podobou“, „strukturou“, „celostí“ (*Ganzheit*) atd.³⁴ Tato kvalita se mezi jinými vyznačuje tím, že nepřekrývá kvality, na jejichž základě vznikla. A proto všude tam, kde tato kvalita skloubení vystupuje, nesetkáváme se pouze s ní, s něčím absolutně prostým a jednotlivým, ale vždy před sebou máme určité, někdy velmi bohaté skloubení kvalit, které vedle jednotlivosti, dané kvalitou skloubení, zní i kvalitami různorodými. A zároveň, i když je „kvalita skloubení“ stejná, „skloubení kvalit“ může být ještě rozmanité, neboť – jak je známo ze zkušenosti – v určitých mezích může docházet k různým odchylkám a změnám mezi kvalitami tvořícími základ stejné „kvality skloubení“ (tvarové kvality), která je spojuje do jednoho celku. A proti tomu je třeba mít na paměti, že každé soubor kvalit nevede ke vzniku skloubení a „kvality skloubení“. Zákony stanovící, v jakých případech k tomu dochází a

³⁴ Na existenci těchto „tvarových kvalit“ upozornil ve skutečnosti poprvé H. Bergson (sv. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, r. 1888), třebaže sám tento termín nezavedl. Dnes pod pojmem tvarové kvality nerozumějí všichni badatelé přesně jedno a totéž. Zvláště musím upozornit, že mylný je názor, který je u nás dosti rozšířen, že totiž tzv. tvar (nebo jak někteří říkají – struktura) je pouze komplex vztahů, k nimž dochází mezi jednotlivými prvky určitého celku. To je chápání charakteristické pro tendence pozitivismu, který u nás byl kdysi dosti populární v podobě tzv. neopozitivismu. Toto chápání však zanedbává právě to, co je tvarovou kvalitou a co vlastně objevil Bergson nebo Ehrenfelds. To, že tato interpretace výrazně pomíjí tvarovou kvalitou jako takovou, se jasně projeví právě tehdy, když si uvědomíme, že tvarová kvalita je nám dána, i když vůbec nebereme na vědomí komplex vztahů, ke kterým dochází mezi prvky, nebo přesněji řečeno: mezi kvalitami, tvořícími její podklad. A naopak, ve chvíli, kdy tyto vztahy odhalujeme, přestává nám obvykle být dána tvarová kvalita. Ani W. Witwicki, který místo pojmu „tvar“ zavádí pojem „spojitý a těsně uzavřený systém“, se nedokázal plně ubránit těmto pozitivistickým tendencím (sv. *Psychologia*, sv. II, s. 91 an.). A uspokojivá není ani Witwického definice tohoto systému.

v jakých ne, jsou však dosud ještě příliš málo prozkoumané.

IV. Některé z kvalit tvořících podklad pro „kvalitu skloubení“ se mohou zvláštním způsobem seskupovat v jistý druh členů jednoho celku; svazek mezi kvalitami v rámci takového členu je pak těsnější než svazek mezi kvalitami různých členů. S tím souvisí vznik „tvarových kvalit“ vyššího a nižšího řádu, které opět spolu souznějí, atd. Nejvyšší kvalita, která určuje charakter celého skloubení, působí, že celek zůstává jednotný, ale přitom se vyznačuje zvláštním rozčleněním, které – při stejné konečné „kvalitě skloubení“ – může mít ještě různou podobu. Právě toto „rozčlenění“, vystupující ve skloubení kvalit, je tím, co by mělo být v přesném slova smyslu nazýváno jeho „strukturou“ a co je třeba odlišit od kvality skloubení (podoby).

Jak se při bezprostředním vněmu zformuje takové skloubení kvalit a jakou bude mít strukturu, to je do značné míry podmíněno postojem osoby, u níž dochází k estetickým prožitkům. Zvláště rozčlenění celku se často modifikuje – při stejné volbě kvalit – různým způsobem, který je závislý na průběhu estetického procesu. Toto členění je oním druhým procesem, při kterém se formuje skloubení kvalit, jak jsem se zmínil výše³⁵. Teprve po takovém rozčlenění nabývá estetický předmět jakožto celek průzračné, organické stavby, neboli má svou konečnou estetickou strukturu.

Získat rozčleněné skloubení kvalit s určitou konečnou „kvalitou skloubení“ je do jisté míry cílem celého estetického procesu, nebo aspoň jeho tvůrčí fáze. Podobně o něm je mezi jiným i kategoriální formování estetického předmětu (srv. *sub a*). To znamená, že kategoriální formování estetického předmětu probíhá tak, abychom získali pokud možno bohaté a hodnotné skloubení kvalit. Skloubení kvalit, a zvláště pak jeho kvalita je – můžeme-li to tak říci – konečným opodstatněním tvorby a existence estetického předmětu. Umělecké dílo nám pomáhá (v případě, který jsme zde analyzovali) a zároveň

nás vede jestliže ne k jednomu přesně vymezenému skloubení, tedy aspoň k určitému množství přípustných a vnímajícímu subjektu sugerovaných skloubení kvalit. Zda a které z těchto skloubení bude právě v estetickém prožitku konstituováno, to záleží mezi jiným na průběhu estetického procesu.

Vytvořit kvalitativní skloubení je mnohdy úkolem těžkým a namáhavým, a to zvláště tehdy, když vnímané umělecké dílo má takové vlastnosti, že nám při tom samo příliš nepomáhá. Jestliže tedy při představě, jaká by měla být konečná kvalita skloubení, pocítujeme, že určité momenty nebo součásti tohoto skloubení chybějí, a jsme-li nuceni sami si je doplňovat a dokomponovávat, nemůžeme přece hned *explicitě* „uvidět“ chybějící soubor kvalit a tím nemůžeme ani „uvidět“ konečnou podobu skloubení. Teprve až se nám to podaří, bude ukončen proces konstituování estetického předmětu. A potom dojde k poslední fázi estetického prožitku a do jisté míry k jeho vyvrcholení.

6. Výše uvedené fáze estetického prožitku se vyznačují tím, že lze v jeho složité struktuře rozlišit prvky trojho druhu: a) excitující (estetické vzrušení), b) přitvářející (činné) – ztvárnění estetického předmětu a c) pasivní – vnímání už objevených a skloubených kvalit. Jednotlivé fáze estetického prožitku jsou těmito prvky různým způsobem „protkány“ a přitom se do popředí dostávají jednou jedny a podruhé druhé z nich. Pro celý tento proces je příznačný zvláštní hledáčský neklid a proměnlivost, plná dynamiky. V protikladu k tomu nastává v konečné fázi estetického prožitku určité uspokojení v tom smyslu, že na jedné straně se spíše klidně zahledíme na kvalitativní skloubení zkonstituovaného již estetického předmětu (kontemplujeme jej) a „vstřebáváme“ tyto kvality, na druhé straně pak v souvislosti s tím dochází k jevu, který jsem výše nazval druhou formou emocionální odpovědi na skloubení kvalit. Vynořují se totiž pocity, kterými je užnávána hodnota zkonstituovaného estetického předmětu³⁶. Tyto

³⁵ Slovo „uznání“ zde nelze chápat ve významu, v jakém ho užívají někteří badatelé (např. Brentano) pro označení určité funkce tvoření soudů, jako přijímání existence něčeho (korelativně: „odmítání“ jako popření existence něčeho), ale ve významu, v jakém se tohoto slova

³⁵ V kruzích hudebních estetiků se u nás v tomto případě mluví o „strukturování“.

prožitky – jako např. zalíbení, obdiv nebo nadšení – jsou různými druhy intencionálního pocíťování – M. Scheler zde mluvil o „*intentionales Fühlen*“ v protikladu ke „*Gefühl*“ – kterými v bezprostředním vztahu vzdáváme, abych tak řekl, hold právě vnímanému estetickému předmětu a uznáváme jeho hodnotu tím, že ji přímo pocíťujeme. A právě to, že uznáváme hodnotu estetického předmětu tím, že ji pocíťujeme, je naší „důstojnou“ a pravou odpovědí na hodnotu (D. Hildebrand zde mluví o „*Wertantwort*“³⁷), která nám je dána při kontemplotování zkonstituovaného estetického předmětu. Toto pocíťování je přitom tak srostlé s právě probíhající kontemplotací kvalit daného předmětu, že s ní tvoří jakoby jeden celek.

Pouze při takto bezprostředním obcování s estetickým předmětem můžeme dospět k přímé a živé emocionální odpovědi. Chladně hodnotit neboli vyslovovat soud o estetické hodnotě určitého díla je možno i tehdy, když neproběhne estetický proces, a když tedy není názorně zkonstituováno skloubení kvalit a my používáme pouze příslušných odborných kritérií. Lidé, kteří se musí velmi mnoho zabývat uměleckými díly a pro které jsou tato díla něčím tak každodenním, že jsou do jisté míry „zkažení“ a hned tak něčím se nenadchnou, si vytvářejí zvláštní techniku, jak postřehnout různé momenty uměleckého díla vyplývající z jeho struktury, a na jejich základě rozhodují (aniž by konstituovali skloubení kvalit a bezprostředně je viděli), zda dané umělecké dílo může vést k hodnotnému estetickému předmětu nebo ne. Posuzují pak umělecké dílo vzhledem k těmto možnostem, které v něm jsou obsaženy, a hodnotí je kladně, předpokládají-li, že může dovést k hodnotnému estetickému předmětu. Když za těchto podmínek a v tomto smyslu vyslovují soud o hodnotě uměleckého díla, vycházejí z prožitku čistě intelektuálního, nebo aspoň tak intelektuálního, jako když např. tvrdí, že

užívá např. v obratu: „vyjádřil se o něm slovy plnými uznání“, pouze s tou výhradou, že zde nejde o intelektuálně vyvozené pozitivní hodnocení (tzv. soud o hodnotě), ale o prožitek povahy par excellence emocionální.

³⁷ Srv. D. Hildebrand, *Die Idee der sittlichen Handlung*, Jahrbuch f. Philosophie 1923, sv. III.

určitý strom je dub, pouze s tím rozdílem, že se v každém z těchto dvou případů tvrdí o předmětu něco jiného. Takto vyvozený soud o hodnotě uměleckého díla může být i výstižný, přesto však zkušenosť, kterou může být rozhodujícím způsobem odůvodněn (a možno říci – opodstatněn), je obsažena pouze v konečné fázi estetického procesu, a především pak v tom, že postihneme a pocíťujeme estetický předmět, který před námi vyvstane tím, že „uvidíme“ kvalitativní skloubení jeho vrstev. A proto také přesně vzato – jsou odůvodněny pouze ty soudy o hodnotě díla, které jsou formulovány na podkladě estetického procesu, a to po jeho ukončení. Naproti tomu hodnotící soudy, ke kterým mnohdy s velkou dovedností docházejí kritikové z povolání, jsou spíše nepřímým oceněním ne samé hodnoty estetického předmětu, ale jen uměleckého díla jako prostředku, který nás může dovést k vytvoření pozitivně hodnotného estetického předmětu za předpokladu, že proběhne a bude ukončen estetický proces. A proto také „umělečtí kritikové“ z povolání, i když se ve svých hodnoceních uměleckých děl mnohdy nemýlí, většinou tak málo vědí a dovedou říci o skutečném obsahu příslušných estetických předmětů. Projevuje se to tehdy, když umělecká díla, která správně zhodnotili, začínají popisovat jako zdánlivé estetické předměty. Hodnota estetického předmětu není hodnotou prostředku, který vede k nějakému cíli, není něčím, co mu slouží s ohledem na nějaké předměty nebo předmětné situace, existující mimo něj, ale je obsažena v něm samém a vyplývá z kvalit a kvalitativního skloubení samého estetického předmětu. Proto také, uznáváme-li tuto hodnotu a chceme-li jí být právi v aktech emocionální odpovědi, musíme zůstat v co nejtěsnějším kontaktu s estetickým předmětem a omezit se pouze na něj. Teprve až bude celý estetický prožitek ukončen a až se do jisté míry odpoutáme od estetického předmětu v jeho názorné aktuálnosti, budeme moci formulovat soudy o jeho hodnotě, vyslovovat srovnávací ocenění atd., ale k tomu všemu už nedospíváme při postojích estetickém, ale při postojích badatelsko-poznávacím, k němuž se vracíme vždy, když si chceme „chladně“, ne-

zaujatě uvědomit, co nám bylo dáno v estetickém prožitku, a když si chceme do jisté míry *facit* tohoto prožitku pojmově určit.

Na posouzení hodnoty určitého estetického předmětu však přitom samozřejmě nesmíme hledět jako na něco nedůležitého. Toto posouzení patří totiž k intelektuálnímu vyjádření a postižení toho, co jsme při estetickém prožitku vnímali, tj. bezprostředně viděli a zároveň pocítovali jako skloubení kvalit. Esteticky prožívat, a zvláště pak se při názorném postihování ponořovat do kvalitativního skloubení, to neznamena ještě vědět (v užším slova smyslu), jaký je daný estetický předmět, jaké jsou kvality, které v něm vystupují, a jaká je jeho imanentní hodnota. Abychom dospěli k tomuto poznání, musíme se vrátit k postoji badatelskému, nebo spíše, přesněji řečeno: musíme na ukončeném už estetickém prožitku vybudovat prožitek nový, týkající se zkonstituovaného estetického předmětu, a analyzovat a do jisté míry zracionalizovat to, co nám bylo dáno v bezprostředním, emocemi prosyceném obcování s estetickým předmětem, a vyjádřit to všechno v rozvážených pojmech nebo soudech. K tomuto poznání však nelze dospět bez estetického prožitku, který je – zvláště ve své konečné fázi – formou estetické zkušenosti. Kdo tedy vychází z čistě badatelského poznávání uměleckého díla jakožto určitého reálného předmětu a přitom tento předmět v estetickém prožitku nezkonstituuje a nezíská zkušenost o jeho osobité tvářnosti, ten nikdy sám nebude moci poznat jeho estetické hodnoty. Na druhé straně však sám estetický prožitek toto poznání nemůže poskytnout a přináší pouze zkušenost, která je – jako vůbec každá zkušenost – jen „polovinou“ poznání.

Každý estetický prožitek nevrcholí ovšem tak, jak jsme zde popsali, tj. pozitivní emocionální odpovědí na vynořující se hodnotu estetického předmětu. Konečným vyzněním prožitku může být i negativní emocionální odpověď v podobě zhnusení, odporu, pobouření, nudy atd. Dochází k tomu mezi jiným tehdy, když estetický předmět není jednolitým skloubením kvalit, „spjatým“

konečnou kvalitou skloubení, a když tedy není celkem, ale spíše „slepeninou“ nezharmonizovaných kvalit, z nichž jedna nevyvolává, nepostuluje druhou, ale které se spíše dožadují toho, aby nevystupovaly v rámci jednoho předmětu. Za takové situace se nemůžeme „zahledět“ do skloubení kvalit a nasytit se kvalitami a nedochází ani k onomu intimnímu, blízkému vztahu k estetickému předmětu, který je příznačný pro pozitivní vyvrcholení estetického prožitku. Spíše je možno říci, že začínáme mít výrazný odstup od estetického předmětu a pocit odsouzení (jako protiklad „uznání“) tento odstup ještě zvětšuje a vede nás k tomu, že daný estetický předmět vůbec odmítáme, přestáváme si jej prohlížet – pokud nás ovšem nějaké jiné důvody, např. teoretické, nenutí, abychom se jím dále zabývali. Avšak i na základě takovéto negativní emocionální odpovědi můžeme intelektuálním způsobem posuzovat hodnotu daného estetického předmětu.

V obou uvedených případech – a to je nutno zde zdůraznit – je zkonstituován estetický předmět. Ale estetický prožitek nemusí vůbec takto vrcholit, ba nemusí ani začít, to znamená, že se nemusí zkonstituovat vůbec žádný estetický předmět. Určitý reálný předmět, který jeho tvůrce zamýšlel jako umělecké dílo, je nám esteticky zcela lhostejný, přecházíme kolem něho chladně, neinspiruje nás ke vstupní emoci. Kdybychom neměli nějakou vnější informaci, že daný předmět má být uměleckým dílem, ani by nás nenapadlo, že je možno zaujmout vůči němu estetické stanovisko. Mnohdy potom hodnotíme takové „umělecké dílo“ negativně a ostře je kritizujeme, ale ve skutečnosti tak postupujeme neprávem. Neměli bychom je totiž vůbec esteticky hodnotit, ale pouze lhostejně kolem něho přejít.

Na zakončení těchto úvah bych se chtěl ještě na chvíli vrátit k problému, kterého jsem se už jednou mimochodem dotkl. Celý průběh estetického prožitku, a zvláště pak jeho pozitivní vyvrcholení, v sobě obsahuje zcela zřejmé prvky příjemné a zároveň v nás vyvolává další pocity libosti nebo nelibosti. Obcovat v bezprostředním nazírání a okouzlení s uměleckým dílem vynikajících kvalit je velkým požitekem. Kdo však v tomto požitku vidí zásadní a hlavní

moment estetického prožitku, ten vlastně pomíjí sám tento prožitek a zabývá se pouze jevem, který z něho vyplývá, a nadto jevem, který nemusí být vyvolán pouze estetickým prožitkem. Přejíždí kolem tohoto prožitku, aniž rozumí jeho základní funkci, která je v konstituování estetických předmětů a v tom, že emocionálně kontemplačním způsobem zakoušíme skloubení kvalit a jeho hodnotu. A stejně i ten, kdo se při estetickém prožitku zaměřuje pouze na požitek, který pro něho může z tohoto prožitku vyplynout, nechápe vlastně estetické hodnoty. Obvykle si ani nezkonstituuje konečné kvalitativní skloubení, ale okouzluje se pouze svými prožitky, a zvláště pak pocity, které jsou v nejlepším případě pocity soužití s představenými předměty³⁸, ale které nejsou estetickou emocií v užším slova smyslu³⁹. (Vzrušuje ho např. osud literárních hrdinů, eroticky se vzrušuje, nadchne se pro určité, např. sociální ideály atp.)

7. Konečné zkonstituování estetického předmětu při pozitivní emocionální odpovědi vede ještě k jednomu osobitému momentu v kulminační fázi estetického prožitku. Když jsem mluvil o modifikaci, jakou je v estetickém prožitku formován vněm předmětu, na jehož podkladě se objevila výchozí kvalita, uvedl jsem, že za mylný považuji názor, podle něhož estetický prožitek je – užijeme-li husserlovského výrazu – prožitkem z neutralizovaným. Teprve nyní mohu své stanovisko odůvodnit.

Při estetickém prožitku se totiž objevují různé momenty persuasivní povahy. Některé z nich – podobný momentům, které se uplatňují při prožitcích poznávacích (zvláště percepčních) a které se vztahují k reálným objektům – se týkají představených předmětů. Persuaze tohoto druhu se objevují pouze při některých estetických prožitcích, a konkrétně při estetickém obcování s díly sochařskými, malířskými a literárními. Pro estetický prožitek

³⁸ Srv. to, co jsem uvedl výše o první emocionální odpovědi, s. 155 an.

³⁹ Srv. zajímavou a výstižnou rozpravu M. Geigera *Vom Dilettantismus im künstlerischen Erleben* v knize *Zugänge zur Ästhetik*, Tübingen 1926.

nejdou tedy nezbytné, třebaže – když se už jednou objeví – obohacují jej a mají vliv na jeho průběh. Jde tu o stejný případ jako u estetického předmětu, který je také bohatší tehdy, když je vícevrstvý a když mezi těmito vrstvami vystupuje vrstva představených předmětů. Persuaze tohoto druhu jsou zvláštní obměnou přesvědčení o reálnosti poznávaného předmětu. Doopravdy sice nevěříme, že předměty představené v díle existují ve skutečnosti, ale chováme se tak, jako kdybychom sami před sebou předstírali, že o tom jsme přesvědčeni, a zároveň se nepřiznáváme k tomu, že to jen předstíráme. Je to zcela osobitá obměna přesvědčení o skutečnosti, velmi těžko ji lze přesně popsat, ale z bezprostředního prožitku ji všichni známe velice dobře. Výskyt této obměny přesvědčení o skutečnosti je ještě jedním z důsledků vstupní emoce, o němž jsem prozatím nemluvil. Její objevení souvisí přímo s kategoriálním formováním estetického předmětu: s tím, že si k daným kvalitám dotváříme příslušné nositele vlastností, určené těmito kvalitami. Tato obměna přesvědčení souvisí tedy přímo s estetickým „vcítěním se“. Intencionálním korelátem těchto persuasivních momentů je to, že předměty představené mají v estetickém předmětu charakter *quasis*skutečnosti⁴⁰.

Třebaže se však tato obměna přesvědčení o skutečnosti může zcela přirozeně objevit v estetickém prožitku, není, jak jsem už uvedl, pro tento prožitek charakteristická a není ani specificky „estetická“. Nevystupuje v estetických prožitcích vztahujících se k tzv. nepředmetovému umění, a tedy např. k hudbě, k architektuře, k abstraktnímu malířství atp. Avšak v každém estetickém prožitku, ve kterém byl vůbec zkonstituován estetický předmět, existuje moment přesvědčení vztahující se k celému estetickému předmětu jakožto ke skloubení kvalit. I v tomto případě

⁴⁰ Proto také vypovídací věty v literárním díle nejsou ani supozicemi ve významu Meinongově, ani soudy, ale jsou větami zdánlivě jistíci. Abychom je mohli přecíst v této modifikaci, musíme buď projít vstupní emoci, nebo se předem uměle zaměřit na to, že budeme daný výtvor číst jako dílo literární (v užším slova smyslu, jakého zde užívám). Oním charakterem *quasis*skutečnosti jsem se podrobněji zabýval v mnohokrát citované knize o literárním díle (srv. § 33).

jde o moment přesvědčení o existenci nebo neexistenci, ale tuto existenci nelze ztotožnit s reálnou existencí ve světě. Ačkoliv estetický prožitek konstituuje ve svých počátečních fázích pod vlivem určitých reálných předmětů (uměleckých děl) estetický předmět a v tomto smyslu je tvůrčí, je zároveň i prožitkem objevitelským v tom smyslu, že odkrývá osobitá skloubení kvalit, a zvláště pak tvarových kvalit, vtiskujících ráz celému skloubení. Teprve v okamžiku, kdy je toto skloubení zkonstituováno a odkryto (ostatně stejně jako když během prožitku odkrýváme jednotlivé kvality), rodí se v nás přesvědčení, že takové kvalitativní skloubení existuje (nebo chcete-li – může existovat), tj. že existuje něco, co jsme mnohdy nečekali, ba ani netušili. Když staneme „tvář v tvář“ takovému skloubení, zmocní se nás často jistý druh údivu: totiž údivu, že něco takového (taková harmonie, takový kontrast, takový rytmus, taková melodická linie) je v úbec m o ž n é. Tato možnost je při objevitelsko-tvůrčím estetickém prožitku jakoby experimentálně „ad oculos“ ukázána, „realizována“. Vidíme: něco takového existuje; a v konstatování a bezprostředním vnímání této existence je obsažen onen moment přesvědčení, o kterém jsem před chvílí mluvil. A právě toto o d k r y t í potenciálního skloubení kvalit, „realizovaného“ v určitém konkrétním případě, dokazuje, že prožitek estetický má určité základní rysy společné s prožitkem poznávacím. Stejně jako při prožitku poznávacím se zde objevuje moment přesvědčení o tom, že ve světě existují čisté kvality ideálních kvalitativních skloubení, určité jednotlivé kvality, struktury kvalitativních skloubení atd.

Není možno blíže vysvětlit, v jakém významu zde mluvím o „existenci“, neboť k tomu by bylo třeba vykonat složité analýzy existenciálně ontologické, na které tady není místa. Prozatím bych chtěl pouze upozornit, že tento druh persuzivního momentu se objevuje v rámci estetického prožitku při jeho k l a d n é m vyvrcholení, že naprosto n e z á v í s í na přesvědčení o skutečnosti okolního reálného světa, a že dokonce nezávisí ani na přesvědčení vztahujícím se ke *quasi*existenci předmětů představených v některých estetických předmětech. Tento moment je provázen

aktem, nebo lépe řečeno, přerůstá v akt, kterým a p r o b u j e m e existenci např. daného kvalitativního skloubení, v akt aprobece, který by bylo možno charakterizovat rovněž jako postulát další existence a f i x a c e daného kvalitativního skloubení. Tento akt aprobece je těsně spjat s emocionálním uznáním hodnoty daného skloubení. Jinak vypadá situace při estetickém prožitku s n e g a t i v n í emocionální odpovědí. Moment přesvědčení je zde n e g a t i v n í – ve smyslu přesvědčení o neexistenci (nemožnosti) určitého kvalitativního skloubení, které se nám nepodařilo zkonstituovat v d a n é m estetickém předmětu (jde o skloubení hledané, tušené, ale přesto – aspoň v daném případě vzhledem ke kvalitám, které máme v dané chvíli k dispozici – nedosažitelné, a proto také „nerealizované“ v konkrétním případě daného estetického předmětu). Průvodním jevem a zároveň i další fází tohoto negativního přesvědčení je, že „upíráme“ (odmítáme) další existenci útvaru vystupujícímu v daném estetickém předmětu. Nejenže nepostulujeme, nedožadujeme se, aby bylo fixováno něco takového, jako je nesjednocený kvalitativní útvar daného estetického předmětu, ale kromě toho jako bychom se dokonce domáhali jeho z n i č e n í. A tento postulát opět těsně souvisí s emocionálním „odvržením“, „odsouzením“ nejednotlivého kvalitativního skloubení, k jehož konstituování v tomto případě dochází.

To by byly v nejobecnějším přehledu hlavní teze týkající se estetického prožitku. V tomto popise jsem záměrně používal určitých zjednodušení a idealizací, abych mohl předběžně postihnout schéma estetického prožitku jako celek. V praxi existuje mnoho jeho obměn i jednotlivých fází jeho průběhu, což je dáno typem uměleckého díla, od něhož estetický prožitek vychází, i typem psychické osoby, estetiky prožívající daný předmět, např. typem její estetiké „citlivosti“, jejím emocionálním a intelektuálním typem, její estetikou a obecnou kulturností atd. Popsat tyto obměny je úkolem speciálních studií, kterými se zde nelze zabývat. Ostatně, bylo by nesporně nutno doplnit i výše uvedené argumentace, a to i v rámci obecného schématu, které jsem zde uvedl. A zároveň by přitom bylo třeba kriticky promluvit o rozmanitých potížích, na které narážíme

v souvislosti se soudy, které jsem zde formuloval. Ale to všechno jsou další problémy, které vyžadují zvláštní studie a rozboru.

§ 25/ Je možno považovat „literární“ prožitky za prožitky estetické?

V posledních letech před válkou u nás vystoupil Wl. Tatarkiewicz s tezí, že není vhodné stanovit pouze jednu u kategorii estetických prožitků, ale že je třeba rozlišit dva, a dokonce i tři úplně rozdílné typy „estetických“ prožitků (v dosavadním širokém významu), a to: a) estetické prožitky v užším slova smyslu, které by se uplatňovaly pouze při obcování se smyslově vnímatelnými uměleckými díly, tj. se sochou, obrazem a dílem architektonickým, ale i při obcování s dílem hudebním, a b) prožitky „literární“, které se uplatňují při obcování s literárním dílem. Prožitky prvního typu se pak podle něho liší od prožitků druhého typu tím, že jsou *par excellence* názorné, a že jsou nám tedy při nich bezprostředně dány určité věci, na jejichž podobu koncentrujeme pozornost (které kontemplujeme). Naproti tomu druhý typ prožitků se vztahuje prostřednictvím jazyka a představitosti k předmětům, které nám bezprostředně dány nejsou. „V poezii nám je totiž bezprostředně dáno pouze slovo, a proto se také estetická koncentrace může soustředit pouze na slově – slovo je však spíše prostředníkem a znakem, který má vsugerovat a v myšlenkách evokovat věci, které nejsou přítomné.“ Literární prožitek je „nepřímým obhlížením věcí a obcováním s nimi v protikladu k obcování přímému, jaké se uplatňuje při estetickém postoji *stricto sensu*“¹.

Kdyby byl Tatarkiewiczův názor správný, mohli bychom

¹ Srv. Wl. Tatarkiewicz, *Soustředění a snění (Skupienie i marzenie)*. Marcholt 1935, nr. 3) a kromě toho práce *Estetický, poetický a literární postoj*. Referáty ze zasedání Polské akademie věd (*Postawa estetyczna, poetyczna i literacka*, Sprawozdania z posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności). Oním třetím postojem, který může přicházet v úvahu při obcování s uměleckými díly, je snění.

právem pochybovat, zda tvrzení o estetickém prožitku, která jsme uvedli v předcházejícím paragrafu, lze vztahovat i na prožitky, které se objevují při obcování s literárním dílem. Tento názor musíme tedy podrobit kritickému rozboru.

Není pochyby, že je nutno rozlišit různé obměny estetických prožitků. A především pak je nutno připustit, že estetické prožitky, které získáváme při obcování s literárním dílem, se v mnoha ohledech liší od estetických prožitků, které se v nás odehrávají při pohledu na sochu, obraz nebo architektonické dílo. Na některé momenty charakteristické pro prožitky, v nichž obcujeme s literárním dílem, jsem se už kdysi sám snažil upozornit² (což zřejmě uniklo Tatarkiewiczově pozornosti). Ostatně sama koncepce literárního díla, kterou jsem kdysi podal, stejně jako dosavadní průběh rozvažování v této knížce dokazují nejlépe, že tento rozdíl uznávám. I když však souhlasíme s tím, že existují různé estetické prožitky, musíme rozvážit dva problémy: zda jsou tyto rozdíly tak dalekosáhlé, že rozbíjejí obecný typ estetického prožitku, a tím nutí k jistému druhu parcelace estetiky – jak to požaduje Tatarkiewicz³, přinejmenším v některých svých argumentacích – anebo zda se tyto rozdíly týkají pouze vedlejších momentů a obměn přípustných v rámci jednoho a téhož typu estetického prožitku. A za druhé: není třeba v oblasti „literárních prožitků“ postavit proti estetickým literárním prožitkům – prožitky mimoestetické?

Domnívám se, že na první z uvedených otázek je třeba odpovědět ve smyslu druhé z citovaných alternativ. V úva-

² Tento rozdíl byl ostatně velmi silně zdůrazňován už dříve; srv. např. Fr. Bouterwerk, *Aesthetik*, Leipzig 1806, Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, Stuttgart 1854, E. v. Hartmann, *Philosophie des Schönen. Zweiter systematischer Theil der Aesthetik. Ausgewählte Werke*, Leipzig 1887, Bd 4, a Th. A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig 1901; srv. rovněž mou práci *Das literarische Kunstwerk*, § 31, s. 211 an.

³ Tatarkiewiczovo stanovisko není ostatně v tomto ohledu zcela jednoznačné. Jednou se vyjadřuje tak, jako kdyby chtěl přijmout dvě obměny estetického prožitku, a podruhé se u něho projevuje výrazná tendence zúžit pojem estetického prožitku pouze na prožitky, které se v nás odehrávají, když stojíme před uměleckými díly smyslově vnímatelnými.

hách, které jsem představil v předcházejícím paragrafu, jsem se snažil upozornit na takové momenty, které mají zásadní význam pro každý druh estetického prožitku a které přitom nevylučují rozdíly, k nimž dochází mezi estetickým zakoušením díla z oblasti výtvarného umění a estetickým zakoušením literárního díla⁴, neboť na těchto rozdílech nezávisí. Vstupní estetická emoce, odezva, jakou vyvolává (zvláště změna postoje), konstituování estetického předmětu jakožto skloubení kvalit a konečně i různé formy emocionální odpovědi na zkonstituovaný estetický předmět – to naprosto neznamena, že by umělecké dílo, které bylo impulsem ke zkonstituování estetického předmětu, muselo být výmatelné smyslově a že by nemohlo být zpřítomněno pouze zvláštními akty obraznosti. A přitom nelze obhájit Tatarkiewiczovo tvrzení, jako by nám byl předmět „estetického“ prožitku – v užším, Tatarkiewiczem navrhovaném významu – prostě názorně smyslově dán. Analýzy, které jsem zde uvedl, dokazují – pokud jsou správné – že i při obcování se sochou nebo s obrazem obvyklý smyslový vněm, tj. takový, k jakému dochází, když se snažíme poznat nějaký reálný předmět, probíhá při chladném pozorování jinak než tehdy, když je výchozím bodem pro estetický prožitek, a že v této „chladné“ podobě naprosto nestačí ke zkonstituování estetického předmětu. A kromě toho jsem přitom dokázal, že estetický předmět je nám sice v konečné fázi estetického prožitku skutečně dán (na podkladě prožitků percepčních, představových nebo i signitivních), ale aby k tomu mohlo dojít, musí být tento estetický předmět napřed ve výše popsaných prožitcích zkonstituován, a že tedy není nikdy předmětem, který prostě nacházíme jako daný ve smyslovém vněmu. Bez ohledu na to, zda přicházíme do styku na jedné straně se sochou, obrazem nebo architektonickým dílem anebo na druhé straně s literárním dílem, v estetickém prožitku vystupujeme vždy vně reálných, smysly takovým nebo jiným způsobem vnímaných předmětů. Je nutno pouze připustit, že v estetickém obco-

⁴ Používal jsem sice hlavně příkladů z obcování s uměleckými díly vnímatelnými vizuálně, ale to pouze proto, abych rozšířil oblast příkladů a abych dokázal, že tvrzení o estetickém prožitku se netýká pouze prožitků, jaké získáváme při obcování s literárním dílem.

vání se zrakově nebo sluchově vnímaným uměleckým dílem je podíl percepčního činitele při estetickém prožitku poměrně mnohem silnější a důraznější než při estetickém prožívání literárního díla⁵. Tímto činitelem jsme přitom také mnohem silněji vázáni a nemusíme být tak aktivní, jako když esteticky obcujeme s literárním dílem, kde samo zobjektivizování a zkonkretizování představených předmětů, zaktualizování aspektů atd. na nás klade úkoly, které při obcování s gotickou katedrálou nebo s Beethovenovou sonátou zcela odpadají a které jsou při obcování se sochou nebo obrazem mnohem prostší a snadnější. Ale to všechno jsou pouze rozdíly ve stupni, které sice nelze pomíjet, ale které nás přesto neopravňují zúžit pojem estetického prožitku tak, jak to navrhuje Tatarkiewicz.

Takto tedy lze považovat první z uvedených problémů za vyřešený a nyní se můžeme obrátit k druhému problému, tj. zda v oblasti tzv. „literárních“ prožitků je třeba rozlišit prožitky estetické a mimoestetické. Domnívám se, že takové rozlišení je oprávněné. Prožívání literárního díla nemusí totiž obsahovat a mnohdy ani neobsahuje v žádné své fázi vstupní estetickou emoci, neobjevuje se při něm změna

⁵ Názory na estetický prožitek, s kterými u nás vystoupil Wl. Witwicki a Wl. Tatarkiewicz, mi připadají nesprávné mezi jiným i proto, že z nich vyplývá, jako by se estetický prožitek týkal aspektů vnímaných předmětů. Třebaže však se aspekty mohou v některých případech samy stát estetickými předměty, v jiných případech se estetický prožitek daný obcováním s dílem nevztahuje k aspektům, ale k předmětům, které se jimi projevují. Tyto předměty musí být dány ve svém kvalitativním vybavení anebo – lépe řečeno – musí se představit ve svém kvalitativním skloubení. Názor, který zde vyvracím, vyplývá z toho, že se za ním skrývá dosti populární kritický realismus. Předmět (věc) je předem považován za bezkvalitativní mrak atomů a každá kvalita je považována za něco „subjektivního“, co bývá zároveň ztotožňováno s tzv. „obsahem“ prožitku. Z toho vyplývá, že jsou všechna kvalitativní skloubení považována za „aspekty“, a přitom se nerozlišuje kvalitativní, názorně daná vlastnost předmětu od „aspektu“. Z tohoto zmatení pojmů dále vyplývá názor, jako by byl estetický prožitek zaměřen na aspekty, a přitom je tento estetický prožitek omezen na sféru momentů emocionálních a je zařazován do emocí, týkajících se obsahu (srv. Wl. Witwicki, *Psychologia*, sv. II). Je však zásadně nesprávné vycházet při estetických analýzách z jakéhokoli předem přijatého metafyzického stanoviska, neboť k metafyzickému stanovisku můžeme dospět teprve na základě popisných analýz, realizovaných ve všech hlavních předmětových oblastech.

postoje a konečně se nevytváří ani specificky estetická odpověď, třebaže přitom vzniká jedna z přípustných konkretizací díla. Prožitek tohoto druhu může nastat i tehdy, když dílo čte prostý literární konzument, i tehdy, když je čte čtenář, který má k dílu vztah badatelský.

Vezmeme-li tedy v úvahu výše uvedenou diferenciaci mezi prožitky konzumentů literárního díla a prožitky, odehrávajícími se u čtenáře, který čte určité literární dílo pouze proto, aby je poznal, můžeme rozlišit čtyři různé typy literárních prožitků:

- A 1) Mimoestetické prožitky literárního konzumenta.
- 2) Estetické prožitky literárního konzumenta.
- B 1) Předestetické badatelské poznávání literárního díla.
- 2) Badatelské poznávání estetické konkretizace literárního díla, ke které dochází na základě estetického prožitku.

Už v předcházejících úvahách jsem objasnil, jaké elementární prožitky vstupují do soustavy každého z těchto komplikovaných procesů. Zbývá nám tedy vysvětlit ještě jednotlivé podrobnosti, týkající se jejich obměn, které jsem právě uvedl. Přitom se však nehodlám blíže zabývat skupinou prožitků zařazených *sub A 1*.

§ 26/ Úvahy o literárním estetickém prožitku

Estetický literární prožitek je ještě značně složitější než každý prožitek mimoestetický. Do jeho skladby totiž vstupují nejen všechny druhy prožitků popsanych v kapitole I, ale kromě toho se zde vyskytují ještě určité zvláštní emoce a činnosti, které při mimoestetickém obcování s literárním dílem naprosto nepřicházejí v úvahu. A kromě toho celý proces podléhá určitým modifikacím (jednotlivé akty jsou vykonávány jiným způsobem) s tím, že – abych tak řekl – je hlavní důraz položen na jiné prvky než při mimoestetickém obcování s dílem.

Estetické stanovisko vůči literárnímu dílu můžeme zaujmout dvojím způsobem: buď „přirozeně“ tím, že určitá

kvalita čteného díla v nás vyvolá estetickou vstupní emoci, anebo „umělé“, totiž tím, že se čtenář sám předem naladí esteticky, např. na základě toho, že ho titul díla poučí, že to, co po něm následuje, je literárním dílem v užším slova smyslu, a že je proto třeba číst je ze stanoviska estetického. Pokud se však v určitém momentu četby neobjeví estetická vstupní emoce, samo toto umělé estetické naladění nemusí ještě stačit k tomu, aby fakticky došlo k estetickému prožitku. Toto umělé zaměření s sebou totiž přináší pouze to, že začínáme číst vypovidací věty díla ne jako soudy ve smyslu logickém, ale jako věty zdánlivě jistící. Tím sice *ipso facto* vystupujeme vně okruhu skutečného světa a dostáváme se do styku s představenými předměty, ale to samo o sobě nestačí k vytvoření estetického předmětu, třebaže je to k tomu nezbytnou podmínkou. Estetickým předmětem není totiž každý intencionální předmět, a zvláště pak jím není každý předmět představený v díle. Estetickým předmětem je pouze takový předmět, v jehož obsahu vystupují kvality působící na obrazivost, které nejsou čtenáři lhostejné a které se kromě toho ještě spojují v kvalitativní skloubení o určité struktuře. Můžeme tedy přecíst někdy celé dílo, vykonávat přitom příslušné akty, a přece se pro nás nezkonstituuje příslušný estetický předmět. Může to být vinou díla. „Nezmocňuje se“ nás, neobsahuje v sobě momenty, které by vyvolaly estetickou vstupní emoci, anebo kvality, které v něm vystupují, nevedou k žádnému kvalitativnímu skloubení. Může to však být i vinou čtenáře, který buď obecně, anebo v dané chvíli není citlivý právě k těm esteticky valentním kvalitám, které vystupují v daném díle. A čtenář může také záměrně nechť dílo prožívat esteticky, neboť jeho cílem je poznat dané literární dílo ne v estetické konkretizaci, ale jen v jeho vlastních, na estetickém prožitku nezávislých vlastnostech.

Jestliže však je už jednou u čtenáře vyvolána vstupní emoce, potom se pod jejím působením jaksi do jisté míry automaticky rozvíjí estetický prožitek a konstituuje se příslušný literární estetický předmět. Pod pojmem tohoto předmětu je třeba rozumět takovou konkretizaci určitého literárního díla, jaká vzniká, čteme-li je z estetického stanoviska. Aby se tato konkretizace plně zkonstituovala, je nut-

no, aby se vytvořilo skloubení kvalit nejen v rámci jedné vrstvy díla (např. předmětové, jak se stává nejčastěji), ale v rámci v š e c h jeho vrstev, jinými slovy, aby došlo k tomu, co jsem kdysi nazval „polyfonní harmonií“ esteticky valentních kvalit¹. A proto je důležité, aby se čtenář – s tím, že bude plnit pokud možno v š e c h n y různorodé funkce poznávání díla – snažil na podkladě každé z vrstev díla odkrýt, *resp.* zkonstruovat esteticky valentní kvality. Mluvit o „snažení“ zde není na místě potud, že pokud nedojde ke vstupní emoci (kterou však nelze libovolně vyvolat), žádné naše snažení nás nedovede k estetickému vněmu. Mluvíme-li tedy o čtenářově „snaze“, máme na mysli pouze to, že do jisté míry je možno citově se naladit a zvýšit vnímavost na různorodé esteticky valentní kvality, a na druhé straně opět je možno být vnitřně imunní a nepřístupný pro kvality určitého druhu – a to buď vlivem tradice, nebo nevhodné psychické nálady atd. Jinými slovy, jde o určitou vnitřní připravenost odevzdat se působení díla. Když je tato podmínka splněna, postupuje estetický vněm díla – snad zásluhou jeho průrazné síly – svou normální cestou a postupně prochází fázemi, které jsem popsal výše.

Existují však různé momenty, které odlišují l i t e r á r n í estetický prožitek od estetických prožitků jiného druhu. Sem patří především fakt, který zdůraznil mezi jiným Tatar-kiewicz, že totiž s výjimkou kvalit obsažených ve zvukové vrstvě díla žádná z jeho ostatních kvalit nám není přístupná na podkladě smyslového vněmu, ale pouze na podkladě p ř e d s t a v y, vedené smyslem vykonávaných signifických aktů rozumění. Proto je při konstituování estetické konkretizace literárního díla mezi jiným velmi důležité živě a plně zaktualizovat a zkonkretizovat aspekty představených předmětů. Druhým důležitým momentem, který d o j i s t ě mí r y odlišuje literární estetické prožitky od estetických prožitků vznikajících při obcování s obrazem, sochou nebo architektonickým dílem, je to, že se – jak jsem ukázal v II. kapitole této práce – s literárním dílem seznamujeme pouze fázi za fází a že je můžeme vnímat pouze v systému „časových aspektů“. Každá fáze přináší pak n o v ý materiál, buď

n o v é a obvykle o d l i š n é emoce a citové odpovědi atd. Konstituace estetické konkretizace je tak pozvolna doplňována a přesně vzato – vzhledem ke zkratkám a perspektivám, které jsem objasnil výše – nikdy není úplná. Tento postup má mnoho společného s estetickým prožíváním hudebního díla, ale při vnímání hudebního díla není situace tak komplikovaná jako u díla literárního. Oblast vlivů, jakými působí dříve vnímané části hudebního díla na vněm částí pozdějších, není totiž tak velká a tak různorodá jako u literárního díla. Živá vzpomínka na dřívější části hudebního díla pohasíná poměrně rychleji, než tomu je při vnímání literárního díla. A kromě toho, spojení jednotlivých částí literárního díla je obecně mnohem organičtější než v hudebním díle, a to právě proto, že v literárním díle vystupuje vrstva smyslů vět, která ustaluje tak rozmanité vztahy mezi jednotlivými částmi vrstvy představených předmětů, jaké v hudebním díle vůbec nejsou možné. A proto také máme-li zkonstituovat kvalitativní skloubení c e l ě h o literárního díla, musíme mnohem výrazněji uplatnit esteticky valentní kvality vystupující v jednotlivých částech díla – někdy od sebe značně vzdálených – a to při literárně estetickém prožitku souvisí s velkým vypětím koncentrace a dynamiky. Ve vztahu k estetickým prožitkům, které zakoušíme při všestranném vnímání sochy nebo architektonického díla, je to sice pouze rozdíl ve stupni, přesto však je to rozdíl velmi významný. Stejně jevy vystupují do jisté míry i při estetickém vněmu obrazu, neboť – jak jsem již upozornil – i obraz vnímáme z různých zorných úhlů a za různých podmínek osvětlení. Proto ani zde není estetický předmět hotový n a r á z, a to zvláště proto, že i tehdy, máme-li porozumět předmětům představeným na obraze, musíme postihnout jednotlivé fáze a synteticky potom uchopit celek. Protože však každý, nebo aspoň každý správně vytvořený obraz je vypočítán – můžeme-li to tak říci – na u r č i t ý, přesně stanovený zorný úhel, existuje zde v zásadě možnost postihnout c e l ý obraz jako estetický předmět v určitém konečném j e d i n ě m syntetizujícím pohledu, a právě to je u literárního díla vyloučeno, a to dokonce i po ukončení četby.

Jiným důležitým momentem, který odlišuje literární este-

¹ *Srv. Das literarische Kunstwerk*, § 68.

tický prožitek od ostatních prožitků tohoto druhu, je to, že v něm je obsažen prvek čistě intelektuálního chápání a rozumění díla. To je dáno tím, že literární dílo obsahuje vrstvu významovou, tj. vrstvu smyslů vět, které je třeba při četbě díla chápat tak, jak je to možné pouze u významových útvarů. Vzhledem k tomu máme vždy přístup k předmětům světa představeného v díle – můžeme-li to tak říci – pouze prostřednictvím pojmových schémat a nikdy nám nejsou tyto předměty dány přímo a naráz v těch nebo oněch svých názorných vlastnostech. A v tom je důvod, proč musíme tyto předměty teprve objektivizovat a konkretizovat, oblékat je do aspektového šatu. S tím souvisí i fakt, že literární estetický prožitek není nikdy zcela iracionální, jako je to možné např. aspoň u některých hudebních estetických prožitků. I při estetickém prožívání výtvorů čisté citové lyriky onen moment intelektuálního chápání nejenže fakticky vystupuje, ale nedá se nikdy ani odsunout, ani natolik ztlumit, aby se neodrážel citelněji nebo méně citelně na celkovém prožitku i na estetickém předmětu, který je v tomto prožitku zkonstituován.

A ještě v jednom ohledu se literární estetický prožitek liší od všech jiných estetických prožitků: totiž bohatstvím a různorodostí typů esteticky valentních kvalit, které vnímáme a skloubujeme v průběhu četby. Žádný jiný estetický prožitek není tak různorodý. A proto literární dílo vyžaduje od čtenáře, aby byl mnohostranně citlivý na různé esteticky valentní kvality: od kvalit slovního znění, jazykových melodí a rozmanitých rytmů přes osobité kvality významové struktury vět a větných celků a dynamiky jejich rozvíjení, přes dekorativní kvality aspektů až k různým osobitým kvalitám předmětů a psychických stavů představených osob, a konečně až ke specifickým kvalitám metafyzickým, snoubícím svým kouzlem některé situace představené v díle. Jde tedy o takový rozsah různorodosti, s jakým se nikde jinde nesetkáváme. A to všechno se nejrůznějšími způsoby navzájem spojuje současně i posobně, navzájem se modifikuje, pohasíná nebo se navzájem posiluje a přitom mění, ruší nebo opět obohacuje jednou už zkonstituované skloubení kvalit. To vtiskuje literárnímu estetickému prožitku takový charakter živosti, proměnlivosti a dynamiky, jaký

nikde jinde neexistuje. Čtenář se proto musí umět přeorientovat téměř neustále z aktivně tvůrčích prožitků na prožitky percepční, z jedné emoce nebo citové odpovědi na druhou, a zároveň přitom nesmí v souvislosti s rozvíjejícím se citem ztratit schopnost pozorně zachycovat stále nové detaily díla. To všechno musíme mít na zřeteli, octneme-li se před problémem adekvátního estetického vněmu literárního díla a podmínek, za jakých ho lze vůbec dosáhnout.

§ 27/ Badatelské předestetické poznávání literárního díla

Ve srovnání s literárním estetickým prožitkem se mnohem prostší jeví předestetické badatelské poznávání literárního díla, které realizujeme s výlučným zaměřením na poznání jeho vlastností nezávislých na estetickém prožívání.

Především je třeba zdůraznit, že možnost takového poznávání literárního díla má velký význam pro existenci literární vědy¹. Dovoluje totiž postavit proti sobě na jedné straně dílo s jeho vlastními rysy a na druhé straně jeho různorodé konkretizace, a to zvláště konkretizace estetické. A zároveň nám také může, aspoň v podstatě, poskytnout objektivní poznatky o jednom a též díle v jeho schematické struktuře a dovoluje nám odhalit onu neměnnou kostru, která je při různých konkretizacích jaksi odívána do těla různých kvalit, jež v daném díle jakožto právě v takové kostře nevystupují a jsou pouze potenciálně vyznačeny.

Čistě badatelské a přitom předestetické poznávání literárního díla se od estetického obcování s dílem liší především v tom, že z jeho průběhu jsou záměrně a důsledně vyloučena všechna v z r u š e n í poznávajícího subjektu, která by byla individuální citovou reakcí na obsah a vlastnosti díla. Toto úsilí vyplývá z názoru, aspoň v některých případech odůvodněného, že emocionální reakce poznávajícího subjektu v a d í při klidném a rozvázném pozorování

¹ Srv. mou studii *Předmět a úkoly literární vědy. Dodatek. (Przedmiot i zadania wiedzy o literaturze. Dodatek. Studia z estetyki I, Warszawa 1957.)*

rysů poznávaného předmětu. Absorbují totiž poznávající subjekt něčím jiným, než je poznávání, a přitom často falšují „obraz“ poznávaného předmětu tím, že jej obdařují různými vedlejšími charaktery, zrozenými z citové reakce, které samému dílu nepřísluší. Jak jsem už uvedl, vůdčí ideou čistě badatelského procesu poznávání je p ř i z p ů s o b i t obsah našich vědomostí o předmětu (v daném případě o literárním díle) těm jeho rysům, jaké n a c h á z í m e v předmětu, který nám je d á n n a základě p o z n á v a c í h o procesu². Žádné naše pocity ho tedy nesmějí p ř e d e m měnit (a to ani zdánlivě).

Pomím v tuto chvíli otázku, zda je tato zásada *genera-liter* správná, jistě však je, že tímto způsobem je možno poznávat literární dílo jakožto d í l o u m ě l e c k é. Jak se na první pohled zdá, bylo by tedy možno říci, že toto poznávání probíhá (nebo také z hlediska poznávajícího subjektu má probíhat) zcela „chladně“, bez spoluúčasti jakýchkoli emocionálních činitelů (a tedy nejen těch, které jsou citovou r e a k c í poznávajícího subjektu). Na překážku však zde je jedna výjimka, která nedovoluje přijmout tak radikální tvrzení. Týká se způsobu, jakým při četbě díla poznáváme psychické stavy a struktury osob (nebo zvířat) představených v díle. Dozvídáme se o nich sice z obsahu díla, neboli ze smyslů vět, které v něm vystupují, a při četbě literárního díla není tedy třeba vcítovat se do nich v takové míře jako např. při obcování se sochou. Ale pouze do jisté míry. Především se totiž může stát (a skutečně k tomu také často dochází), že v díle jsou *expressis verbis* představeny pouze vnější projevy psychických stavů daných hrdinů anebo že jsou představeny takové jejich psychické stavy, za kterými se skrývají hlubší vrstvy psychického života a struktur psychického subjektu. A v tomto případě je nutno nejen dokomponovat shodně s textem buď psychické stavy, které přináleží k představeným vnějším projevům, nebo ony hlubší vrstvy psychického života a psychických struktur, ale když to vykonáme, je třeba ještě tyto psychické stavy nebo struktury poznat. K tomu však je nutno

² To samozřejmě neznamená, že by tento předmět, který máme na základě p o z n á v á n í k dispozici, nemohl být v ý t v o r e m nějakých jiných subjektivních operací.

p o r o z u m ě t psychickému životu hrdinů, proniknout do motivů, často utajených, do ukrytých pocitů a tužeb atd. Pomáhá nám při tom text díla, ale pokud se nám nepodaří zaujmout vůči „hrdinům“ emocionální stanovisko, a to zvláště v podobě určitého druhu „sympatie“, soucítění s osudem druhých (což je jedna z forem „vcítění“), neporozumíme psychickému životu představených osob, a tím jej ani plně nepoznáme. Toto soucítění, a tedy určitý druh emocionálního zaujetí pro osudy druhých osob³, představa, jak bychom jednali v jejich postavení, a vcítění toho, co tyto postavy pociťují, to všechno je nepochybně citovým prožitkem. Kdybychom tedy trvali na tvrzení, že předestetické poznávání literárního díla probíhá zcela „chladně“, dostali bychom se do rozporu se skutečností. A kdybychom používali takového chladného poznávání, nepoznali bychom mnohdy snad právě ty nejdůležitější stránky světa představeného v díle.

Přesto však můžeme obhájit tvrzení, že badatelské předestetické poznávání díla neprobíhá a nemá probíhat za účasti citových r e a k c í poznávajícího subjektu. Toto soucítění a emocionální chápání života představených osob není totiž citovou r e a k c í na představené fakty (není např. naším zármutkem nad tím, že se někomu nepodařilo něco udělat, naším pobouřením nad nespravedlností, našimi sympatiemi pro určitou postavu atd.), ale je pouze vhodně zvoleným postupem, jehož cílem je zrekonstruovat určitý prvek v díle. Badatelský proces může začít, teprve když už t o b y l o v y k o n á n o, tj. ve chvíli, kdy předmět, který má být poznán (např. psychický stav osoby představené v díle), je už h o t o v ý a my jej máme d a n ý na základě poznávacího procesu. Trebaže se i při čistě badatelském poznávacím procesu objevuje soucítění a sympatie, nepřecházíme přitom ještě k estetickému prožívání díla. Těto metody se používá i při čistě vědeckém psychologickém zkoumání emocionálního života a struktur psychických subjektů, kde vůbec nejde ani o estetické předměty, ani o estetické prožitky. Když uplatňujeme tuto metodu při badatelském poznávání literárního díla, vystupujeme sice nepochybně vně okruhu skutečného světa a konstruujeme, *resp.* rekonstruujeme určité

³ Tyto „druhé osoby“ jsou v tomto případě osoby představené v díle.

zvláštní předměty intencionální. Ale, jak jsem už upozornil, toto vykročení vně okruhu skutečného světa je sice nezbytnou, ale ještě ne postačující podmínkou estetického prožívání. Je možno říci: stejně jako k „přirozenosti“ reálných osob, zkoumaných v psychologii, patří jejich emocionální stav, jejich hlubší psychický život a jejich duchovní struktura, projevující se v konkrétních případech jejich reakcí, tak k „přirozenosti“ osob představených v díle, tj. k přirozenosti, která patří do samého díla a je v něm představena, patří stavy, o kterých zde pojednávám. Z hlediska a k t u b a d a t e l s k é h o p o z n á n í je máme dá n y stejně jako všechny jiné stavy vyskytující se v reálném světě. Jenomže tyto stavy je třeba nejprve pod sugescí textu díla zkonstituovat. A proto také b a d a t e l s k é předestetické poznávání literárního díla může probíhat pouze n a p o d k l a d ě četby daného díla; stručně to bylo vysvětleno v I. kapitole této knihy. Přitom však ono soucítění, které nám otevírá poznávací přístup k některým stránkám cizího psychického života, nevzniká – jak tomu bylo u estetického prožitku – na základě vstupní estetické emoce a se záměrem bezprostředně se nasýtit určitými kvalitami, ale pouze v zaměření na to, abychom p o z n a l i, jaké jsou určité prvky světa představeného v poznávaném díle. A proto nás toto soucítění samo o sobě nepřenáší ještě z procesu badatelského poznání do estetického prožitku, ale je jednou z fází badatelského procesu.

Protože jsou z badatelského předestetického poznávání literárního díla vyloučeny citové r e a k c e, je nutno vědomě a záměrně utlumit i vstupní estetické emoce, jestliže se snad náhodou začnou v poznávajícím subjektu probouzet. Tím tedy nedojde k další fázi estetického prožitku a nezkonstituuje se estetická konkretizace díla. Dílo před námi stojí jako svlečené z esteticky valentních kvalit, a je tedy – z tohoto hlediska – nehodnotné, lhotejné. I když jsou vstupní estetické emoce okamžitě tlumeny, to, že se vůbec probouzejí, není bez významu. Poznávající subjekt je zaznamenává jako určitý fakt, který si žádá vysvětlení. Toto vysvětlení získáme, když objevíme ten rys (nebo soubor rysů) poznávaného díla, který byl v daném konkrétním případě zdrojem budící se vstupní emoce. A přitom je tento rys chápán ve

své funkci nebo schopnosti vyvolávat takovou emoci, a v důsledku toho jako zdroj estetického prožitku a estetické konkretizace literárního díla. Takto si uvědomujeme, že některé vlastnosti nebo prvky díla jsou zdrojem eventuálního působení a že jsou jakoby určitým druhem potenciálních sil (energií)⁴, které na estetického konzumenta mohou – za předpokladu jeho účasti – působit a mohou ho dovést k vytvoření určitého přesně stanoveného estetického předmětu. Protože literární dílo je stvořeno k tomu, aby estetický konzument mohl zkonstituovat hodnotný estetický předmět, čím více má dílo takových vhodně zvolených stránek a rysů, které mohou být zdrojem vstupní estetické emoce, tím lépe plní svůj úkol a tím je v tomto směru hodnotnější. Je to však hodnota díla j a k o ť t o p r o s t ř e d k u estetického působení na konzumenta a už tím se zásadně liší od hodnoty estetického předmětu, která je jeho hodnotou absolutní, jemu imanentní, a náležící k němu tedy bez ohledu na jeho takové nebo onaké působení nebo na jeho eventuální plnění určitých funkcí v těch nebo oněch cílech. První z těchto hodnot budu nazývat u m ě l e c k o u hodnotou a druhou – e s t e t i c k o u hodnotou. Odhalit uměleckou hodnotu literárního díla je úkolem badatelského předestetického poznávání.

A ještě na druhý závažný moment tohoto poznávání je nutno upozornit: vzhledem k tomu, že probíhá n a p o d k l a d ě četby díla, je toto poznávání a n a l y t i c k o - s y n t e t i c k é a zároveň „tematicky zpředměňující“. Tím se tedy zásadně liší od poznávání díla, ke kterému dochází, když dílo prostě čte literární „konzument“ (který eventuálně dílo esteticky prožívá).

Už při četbě díla s cíli záměrně „konsumpčními“ se čtenář seznamuje – jak je patrné z úvah v I. kapitole – ve složi-

⁴ S důležitým pojetím literárního díla jakožto rezervoáru určitých energií u nás kdysi vystoupil Z. Ľempickí (srv. článek *Literární dílo. Síla a působení – Džielo literackie. Moc i dzialanie*. Wiadomości Literackie 1932, nr 427). V odpovědi na ten článek (srv. *Formy obcowani s literárním dílem – Formy obcowania z dzielem literackim*. Wiadomości Literackie 1933, nr 478) jsem ocenil výstižnost tohoto pojetí a konstatoval jsem, že se shoduje s mým chápáním literárního díla. Problém, kterým se nyní zabývám, je jedním z detailů, který potvrzuje obecnou myšlenku Ľempického.

tých prožitcích s různými vrstvami díla a do jisté míry je navzájem odlišuje, ale ve vztahu k některým vrstvám (např. ve vztahu k vrstvě zvukové a významové) to činí spíše bezděčně s tím, že je přijímá jako přechod k ostatním vrstvám a je zaměřen na postižení díla jakožto celku. Naproti tomu při badatelsko-poznávacím zaměření *r o z b í j í m e* přechodně tento – sice vícevrstvý, ale organicky vybudovaný – celek díla na jednotlivé vrstvy a poznáváme je odděleně, nevěnujíc na určitý čas pozornost jeho ostatním prvkům. Ale postupně i každou z těchto vrstev rozbíjíme na další fragmenty, např. vrstvu zvukovou na jednotlivé soubory výrazů, a dokonce i na jednotlivé výrazy, a to proto, abychom mohli zkoumat jejich vlastnosti. To je analytická fáze poznávání díla. Ale už v této fázi bychom postupovali nesprávně, kdybychom poznávali jednotlivé prvky (např. jednotlivé výrazy) zcela izolovaně, a tedy bez ohledu na ty rysy, které jim přísluší jakožto *s o u č á s t e m* určitého celku (a rovněž jako prvkům existujícím v sousedství jiných, přesně určených prvků), eventuálně bez ohledu na funkci, kterou má daný prvek v určitém celku⁵. Objevit všechny tyto momenty znamená v jistém smyslu přejít k syntetické fázi badatelského poznávání literárního díla. V této fázi postupně odstraníme předcházející rozbití na fragmenty tím, že odhalíme jejich vzájemné vztahy a že badatelským poznáním budeme odkrývat celky stále vyššího řádu a jejich nové vzájemné spojitosti, až nakonec postihneme celé dílo s jeho rysy objevenými v konečné syntéze. Třebaže však existuje tato syntetická fáze poznávacího procesu, poznávání literárního díla je v zásadě rozdrobeno do mnoha jednotlivých soudů, které – ani kdyby byly uspořádány do přesného systému – nemohou být rovnocenné onomu jednolitému „obrazu“ díla, jaký lze získat při prvotním aktivním čtení díla (zvláště když k němu dochází ze stanoviska estetického). Náhradou za to však vysvětlují a pojmově vymezují velmi mnoho detailů, které si při prosté četbě buď neobjasníme, anebo které přinejmenším postihujeme bez tematického zpředmětnění. Jedno ani druhé není snad při prostě

⁵ Důkladněji jsem se tím zabýval v I. kapitole, např. při rozumění jednotlivým slovům nebo větám.

četbě způsobeno nějakou nedbalostí, ale tím, že konzumentovi literárního díla záleží především na tom, aby synteticky postihl dílo jakožto celek, a přitom se musí projevit určitá hierarchie ve stupni jasnosti a výraznosti, s jakou vystoupí jednotlivé stránky a prvky díla, i v tom, jak budou zobjektivizovány. Tato hierarchie je vyznačena dílem samým. Analytická fáze badatelského poznávání literárního útvaru však tuto hierarchii porušuje. Chceme-li totiž poznat jednotlivé stránky a prvky díla, snažíme se, aby pro nás byly všechny zkoumané prvky stejně výrazné a stejně tematicky zobjektivizované⁶. Nyní si vysvětlíme, v čem spočívá toto tematické zpředmětnění.

Ve chvíli, kdy se badatelsky zaměřujeme na určitý předmět poznání, snažíme se vůči němu zaujmout takovou pozici, aby (obrazně řečeno) padl do centra pole naší pozornosti a aby se stal hlavním *t é m a t e m* našich poznávacích aktů. To, k čemu v našem vědomí docházelo pouze mimochodem a letmo a co se v souvislosti s tím *r ý s o v a l o* nevýrazně a bylo spíše jen vněmově pocíťováno, stává se na základě tohoto zaměření cílem vědomé a často i záměrné orientace našich poznávacích aktů⁷. Přechod od jedné formy poznávání (v širším slova smyslu) k formě druhé nenastává vždy na jeden ráz, ale někdy to vyžaduje dost namáhavé úsilí. Často totiž to, co k nám doléhá pouze z periferie vědomí (obrazně bych řekl – co se nás pouze okrajově dotýká), vystupuje v tak nezřetelné podobě, že i ve chvíli, kdy takový jev vzbudil naši pozornost, nevíme ještě jasně, co a kde máme hledat. A kromě toho se ještě stává, že to, co hledáme, právě v důsledku našeho zkoumatelského úsilí jako by zmizelo, nebo aspoň pohaslo, a my se na určitou dobu musíme vrátit k postoji bezděčného pasivního

⁶ Je to tak, jako kdybychom si nějakou rozměrnější věc, vnímanou obvykle pouhým okem, prohlíželi pod silnou lupou. Všimneme si přitom různých podrobností, které při normálním vidění spolu „splývají“, ale zato nemůžeme takto nikdy naráz spatřit např. tvar *c e l é h o* předmětu. A je třeba teprve v myšlenkách spojovat výsledky příslušných jednotlivých pozorování získaných pod lupou, abychom si pojmově vytvořili umělý poznatkový ekvivalent toho, co je nám při běžném vidění dáno naráz; ale přitom se nám smazávají jednotlivé podrobnosti.

⁷ Srv. důkazy E. Husserla o vědomí tak zvaného „*Aktualitäts-*“ a „*Inaktualitäts-Modus*“ vědomí (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, I. c., § 35). Výraz „téma“ zavedl také Husserl.

zakoušení určitého jevu, abychom jaksi „úkosem“ lépe postihli to, co před námi prvotně vystoupilo jen v nevýrazných obrysech⁸. Teprve potom se můžeme pokusit už o přímé zaměření na daný jev. Ale ani když se nám to podaří, to, co se v této chvíli objevuje v centru pole našeho vědomí, se nerýsuje vždy dost výrazně. Nejednou musíme vynaložit další úsilí, více se soustředit a zvýšit poznávací aktivitu, abychom nakonec mohli zcela jasně pozorovat daný předmět nebo jev. Teprve potom se tento jev stává „tématem“ našich poznávacích aktů a teprve potom jej také při badatelském zaměření poznáváme v přesném, užším slova smyslu.

Přechod od pasivního, okrajového zakoušení k tematickému poznávání něčeho má různorodé následky. Nejčastěji se zdůrazňuje, že předmět přitom vystupuje s větší jasností a že jsou výrazněji diferencovány jeho jednotlivé rysy. Ale tento přechod má i důležitější následky. Teprve při takovém tematickém zaměření dochází totiž k výraznému rozlišení toho, co poznáváme, a nás jakožto subjektů vykonávajících tematické poznávací akty: to, co poznáváme, se stává v etymologickém slova smyslu „předmětem“, tj. tím, co stojí „v protikladu“ k nám. A tento „protiklad“ souvisí s určitou – řečeno opět obrazně – vzdáleností mezi tím, co je poznáváno, a tím, kdo poznává, se vzdáleností, která je mezi jiným dána fenomenálním distancováním dvou navzájem uzařených celků: předmětu a subjektu vykonávajícího poznávací akt. Postihujeme přitom daný předmět jakoby „zvnějšku“, z jisté „vzdálenosti“. Tyto okolnosti působí, že předmět poznání nabývá podoby zestruturalizovaného a ze všech stran uzavřeného celku a je poznáván jakožto předmět vystupující v předmětových kategoriálních strukturách⁹: v tomto okamžiku dochází

⁸ Nastává zde jev analogický k tomu, který se objevuje při „fixování“ slabě svítících hvězd: když se díváme „přímo“ ve směru, kde se nám před chvílí míhala hvězda, ztrácí se nám; je třeba dívat se trochu stranou od daného místa a potom se nám objevuje výrazně. To, co je zde podmíněno strukturou oka, působí v případech, o kterých se zmiňuji v textu, vlastností vědomého prožitku.

⁹ Přitom nám není dána tato struktura, ale kategoriálně zestruturovaný předmět.

k onomu „tematickému zobjektivizování“, o kterém jsem se zmínil výše¹⁰.

Z tematického zpředmětnění toho, co poznáváme při badatelském zaměření, vyplývá dále problém tzv. statického pojetí toho, co poznáváme, a zvláště pak procesů, rozvíjejících se v čase. Někteří badatelé se domnívají, že každé zpředmětnění zněhybnuje proces a činí z určitého dynamicky se rozvíjejícího proudu proměn statickou jednotku, určitý stálý, neměnný celek. Někteří dále soudí, že zrakové poznávání (vněmovné nebo představově znovuvytvářející) predisponuje k tomuto druhu statického chápání poznávaného předmětu. A zároveň se přitom tvrdí, že každé statické zpředmětnění je falšování toho, co máme poznat, a že proto – aspoň v některých případech – jsme povinni vyhýbat se tematickému zpředmětnění, a zvláště pak že se mu máme vyhýbat všude tam, kde se dostáváme do styku s dynamicky se rozvíjejícím proudem proměn.

Je nutno souhlasit s tím, že zde skutečně hrozí nebezpečí, že takto budou stabilizovány¹¹ dynamicky se rozvíjející procesy a že v tomto směru bude falšováno všechno, co máme poznávat. Ale to není nevyhnutelně spojeno s tematickým zpředmětněním – třebaže to při něm může spoluvystupovat. Je však pravda, že proces lze zobjektivizovat teprve ve chvíli, když už byl ukončen; během jeho rozvoje můžeme pouze pozorně sledovat jeho průběh tím, že do jisté míry

¹⁰ O změnách, které se projevují ve způsobu, jakým nám je dán předmět při přechodu k tematickému zobjektivizování, existuje, jak známo, mnoho epistemologických teorií, které se v zásadě vyzývají od Kanta. Snaží se převést relativizaci kategoriálních předmětových struktur buď na apriorní (v Kantově významu) formy poznání, anebo na různé způsoby poznávání spojené s okolnostmi nebo cíli, ve kterých toto poznání realizujeme (srv. např. Bergsonovu teorii intelektu a jeho koncepci schémat obdařených schopností působit). Tyto názory zde nemůžeme kriticky analyzovat. Abychom se však vyhnuli veškerému nedorozumění, musíme zdůraznit, že sám fakt výskytu oněch změn nás ještě ani v nejmenším nerutí k uvedené relativizaci kategoriálních předmětových struktur a že pokusy, které byly dosud v tomto směru činěny, narážejí na velmi zásadní potíže. Proto se také v textu omezují pouze na to, že na základě popisu konstatují, že k takovým změnám dochází, nevyvozují však žádný závěr v otázce absolutní platnosti nebo relativnosti kategoriálních struktur.

¹¹ Samozřejmě pouze intencionálně.

plyneme spolu s ním. Oba tyto způsoby poznávání dynamických procesů jsou jim vlastní (tzn. nedeformují je), ale pouze při prvním z nich získáváme poznání jejich objektivních rysů. Proces je stabilizován (staticky deformován) pouze takovým čtenářem, který jej neoprávněně rozbíjí na jednotlivé, od sebe izolované fáze, v jejichž rámci už nerozlišuje žádné změny¹².

Otázky, na jejichž obecnou podobu jsem právě upozornil, jsou pro nás důležité proto, že přecházíme-li od způsobu, jakým se s literárním dílem seznamuje konzument při normální četbě (eventuálně v estetickém prožitku), k badatelskému předestetickému poznávání díla, zpředmětujeme tematicky mnoho takových jeho prvků a rysů, které při konsumpční četbě postihujeme pouze letmo a které zakoušíme okrajově a „nepředmětně“. Týká se to jednou jedněch a podruhé druhých prvků, podle toho, jak dílo čteme. Jestliže je čtenář zaměřen na představené předměty, jsou okrajově postihovány ostatní tři vrstvy, čte-li dílo se zaměřením filologicko-jazykovým, ustupuje vrstva aspektů a představených předmětů. To vyvolává ony perspektivní zkratky, o kterých jsem mluvil v § 14. Při analytickém poznávání, při kterém se nesnažíme postihnout dílo jakožto celek a pozornost věnujeme postupně jeho různým detailům, můžeme odstranit „zkratky“ těch fragmentů nebo vrstev díla, které jsme předtím zakoušeli pouze okrajově. Právě proto, že jsme schopni ztratit na chvíli ze zorného pole určité stránky nebo části díla, můžeme tematicky poznávat ty jeho detaily, které by při různých jiných způsobech četby nutně musely zůstat ve stínu a podléhat perspektivnímu „zkrácení“. Takto však jsou zobjektivizovány a objevují se nám v předmětné kategoriální struktuře a v souboru svých vlastností, jejichž skloubení jsme názorně postihli poznávacími akty.

Jako příklad si připomeňme, že při četbě díla se zaměřením na představené předměty, jakmile odkryjeme smysly vět, okamžitě je „aktualizujeme“, neboli vykonáváme je

¹² Tyto teze tu nemohu dokázat; museli bychom totiž napřed prozkoumat určité základní otázky z formální ontologie, které jsou příliš obtížné, než abychom jim zde mohli věnovat pozornost. Dovolím si proto odkázat na svou knížku, ve které jsem tyto otázky rozebíral: *Spór o bytí světa (Spór o istnienie świata)*, sv. II, kap. XV.

v podobě živých dohadů, obsažených v signitivních aktech. Smysly vět pro nás znamenají pouze „přechodný objekt“, a – jak jsem upozornil – vnímáme-li dílo z hlediska estetického, ničím více ani být nemusí¹³. Jejich strukturální vlastnosti k nám přitom doléhají pouze okrajově, nejsou náležitě zobjektivizovány a jejich esteticky valentní kvality, přivádějící nás ke vstupní estetické emoci, pouze s o u z n ě j í jako jeden z vedlejších prvků polyfonního kvalitativního skloubení díla. Jinak je tomu ve chvíli, kdy z badatelského hlediska chceme důkladně poznat jednotlivé prvky díla, a zvláště pak smysl vět a jeho strukturální vlastnosti. Potom, když jsme byli vykonali příslušné signitivní akty, ve kterých jsme mysleli danou větu, musíme tuto větu samu, a zvláště pak její smysl u č i n i t p ř e d m ě t e m n o v ý c h poznávacích aktů. Větu, kterou jsme si právě pomysleli, kterou jsme „vykonali“, přijímáme nyní jako hotový výtvar. Je ostatně lhostejné, budeme-li ji přijímat jako výtvar vlastních nebo cizích aktů anebo jako určitý předmět, který máme k dispozici a ke kterému jsme pronikli tím, že jsme vykonali příslušné akty. Rozhodující však je, že smysl věty, v takovém nebo onakém rozčlenění, před námi stojí jako osobitý druh předmětu, který můžeme poznávat v jeho vlastnostech, který můžeme analyzovat a nad jehož strukturou, vztahy mezi jednotlivými prvky atd. se můžeme zamýšlet. Tím, že se zamýšlíme nad významem jednotlivých slov, jejich výskyt v textu znova a záměrně stvrzujeme, a zároveň i tím, že uvažujeme o syntaktické funkci, jakou mají ve větě jakožto celku, můžeme k o n t r o l o v a t, zda se smysl věty, který jsme si vytvořili při první četbě, s h o d u j e s e smyslem věty, který skutečně v textu je. V případě potřeby můžeme provést příslušnou korekci a postihnout potom znova smysl věty jako určitým způsobem vybudovanou jednotku smyslu. Podobně můžeme pomocí nových aktů objektivizovat vztahy mezi větami a tak si prohloubit a ujasnit své rozumění textu, nebo si je eventuálně můžeme v určitých podrobnostech korigovat. Při objektivizaci nadřazeného smyslu celého souboru vět můžeme odhalit vlastnosti struktury daného souboru, např. průzračnost uspořá-

¹³ Srv. § 8 této knihy.

dání nebo naopak jeho komplikovanost, volnost nebo těsnost vztahů, dynamiku rozvíjejícího se vyprávění atd.

Činíme to ve zvláště složitých myšlenkových prožitcích: na jedné straně totiž nesporně myslíme dále dané věty, neboli vykonáváme signitivní akty, aktualizující smysl oněch vět, a na druhé straně pak současně vykonáváme nové akty, ve kterých zaměřujeme naše intence na „hotový“ smysl věty a činíme ho objektem těchto nových aktů. Přitom tyto akty vůbec nejsou – jak se soudilo za časů psychologismu – akty tzv. reflexe neboli vnitřního vněmu, neboť obsah věty není identický s obsahem domněnek signitivních aktů, ve kterých myslíme určitou větu. Přesto však akt, ve kterém objektivizujeme smysl právě myšlené věty, je aktem jakoby nadbudovaným nad aktem, kterým danou větu myslíme.

Objektivizování významů a smyslů vět je velmi důležité pro objasnění toho, jak rozumíme danému dílu, i pro zkontrolování, zda jsme při četbě věrně porozuměli textu. Protože při badatelském poznávání literárního díla (zvláště ve fázi analytického poznávání) zcela odpadají všechny ohledy na estetické pojetí díla, můžeme se např. při tematickém objektivizování prvků významové vrstvy mnohokrát a vždy znova pokoušet, abychom jim správně porozuměli, můžeme se vracet k textům, které jsme považovali už za pochopené, kontrolovat získané už výsledky atd. Jedním slovem, máme čas tak postupovat, neboť tím, že se v této fázi badatelského poznávání nesnažíme postihnout ostatní vrstvy díla, a dokonce ani rozvoj jeho jednotlivých fází, nejsme pod tlakem tempa, jakým se při četbě rozvíjí konkretizace díla. Okolnost, že „máme čas“, nám dovoluje textu porozumět mnohem precizněji a bezpečněji, než je možno při prosté četbě díla. Může-li to mít kladný vliv na estetický vněm díla, který by eventuálně následoval po takovém jeho analytickém prozkoumání, to je další otázka, kterou by bylo třeba uvážit zvlášť. Je dost pravděpodobné, že by se to kladně odrazilo na správném zkonstituování vrstvy představených předmětů. Naproti tomu, pokud jde o svěžest estetické emocionální odpovědi, lze o tom přinejmenším pochybovat. Analyticko-badatelské poznávání ničí totiž kouzlo novosti díla, všechny efekty spjaté s nečekanými překvapeními atd., takže potom nelze už – aspoň

v převážné většině případů – zakusit tak silný a prvotní estetický zážitek, jako když čteme dílo poprvé. Na druhé straně však badatelské zkoumání díla může způsobit nejen to, že jeho eventuální pozdější estetické konkretizace budou věrnější, ale i to, že bude celek díla uspořádán průzračněji a že tím budou i výrazněji zestruturovány polyfonní harmonie esteticky valentních kvalit. To je pak nesmírně důležité při poznávání naukového díla, jak vyplývá už z úvah, které jsem formuloval v III. kapitole. A konečně pouze to nám může poskytnout vědecky podložené poznatky o literárním díle samém a bez badatelského poznávání díla se přece nemůže obejít žádné vědecké zkoumání literatury.

V souvislosti s tím bych chtěl upozornit ještě na jeden důležitý moment. V I. kapitole jsem dosti podrobně popsal problém existence míst nedourčenosti, která se vyskytují v samém literárním díle, a zároveň jsem uvedl i způsoby, jakými je čtenář-konzument při četbě „vyplňuje“; s tím souvisí i otázka konkretizování a objektivizování předmětů představených v díle. Když však tyto akty vykonáme, potom to, na co eventuálně esteticky reagujeme, není dílo samo ve své schematické struktuře, ale jeho určitá konkretizace, která, jak známo, může ještě nabývat různých podob. Po takovém přečtení díla si tedy ještě nemusíme uvědomit, jaká místa nedourčenosti se vyskytují v díle samém a která z nich jsme vyplnili, ani zda toto vyplnění proběhlo v hranicích vyznačených textem díla anebo zda tyto hranice byly překročeny a v jakém směru. Kdyby se nás tedy někdo po takovém zkonkretizování díla zeptal, zda jsme je zkonstituovali věrně a správně anebo zda se naše konkretizace v některém ohledu odchyľuje od díla samého a falšuje je, určitě bychom nedovedli odpovědět. Mnoho čtenářů, kteří si neuvědomují rozdíl mezi dílem samým a jeho konkretizací a konkretizaci považují za dílo samo, by možná takové otázky vůbec nerozumělo. Badatelské předestetické poznávání literárního díla nám dovoluje na základě analýzy smyslů vět určit, jaká místa nedourčenosti se vyskytují ve vrstvě představených předmětů. A rovněž nám dovoluje – aspoň do určité míry – prozkoumat, jakým způsobem mohou být tato místa nedourčenosti vyplněna. Pouze do určité míry, neboť tím, že ustálíme některé rysy představených před-

mětů, určíme sice jejich druh, ale pouze do určité míry, neboť předvídat možnosti, jak budou skutečně vyplněna místa nedourčenosti, lze nejen na základě textu, ale i na základě jiných skutečností: může nám zde totiž pomoci, známe-li reálné vlastnosti předmětů toho druhu, podle jejichž vzoru byly vytvořeny dané představené předměty. Známe-li ze zkušenosti různé obměny předmětů daného druhu, máme přehled možností, které mohou být zrealizovány při vyplňování určitého místa nedourčenosti. Není to však úplný výčet těchto možností, neboť způsob, jak budou vyplňována místa nedourčenosti, se nemusí pohybovat jen v hranicích zkušeností o příslušných reálných předmětech. „Předmětová konsekvence“ zde může být zrušena¹⁴. A potom lze těžko předvídat, jak bude vyplněno určité místo nedourčenosti. Jisté poučení nám v tomto případě může poskytnout znalost různých možných představových typů čtenářů; tuto znalost získáme při zkoumání psychologickém. Ale to je cesta velmi nepřímá, kterou můžeme získat pouze rámcově vyznačení toho, co by v tomto směru bylo pravděpodobné. Zkoumání této otázky se však týká už problému, jaké jsou možné k o n k r e t i z a c e daného literárního díla vzhledem ke způsobu, jak jsou vyplněna místa nedourčenosti předmětů v něm představených, tj. týká se problému, který již do jisté míry překračuje rámec zkoumání díla samého, ale přitom s tímto zkoumáním souvisí, neboť literární dílo se nám jeví z tohoto hlediska jako rezervoár určitých energií a jako zdroj možného působení na čtenáře, vedoucí v tomto případě k vytvoření takových nebo jiných konkretizací daného díla¹⁵.

Pro otázku, zda je možná literární věda, je velmi důležité zjištění, že se při badatelsko-poznávacím zaměření – právě proto, že se při tematickém objektivizování vytváří určitý odstup mezi poznávajícím subjektem a dílem – nemusíme poddávat působení díla a nemusíme se podřizovat jeho sugescím, nutícím nás vyplnit místa nedourčenosti, což

¹⁴ Srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 52.

¹⁵ Otázku odkrývání míst nedourčenosti při badatelském poznávání literárního díla zde řeším pouze ve vztahu k místům nedourčenosti předmětové vrstvy. *Mutatis mutandis* se to však vztahuje na všechna ostatní místa nedourčenosti.

při konzumpční nebo estetické četbě děláme pod vlivem díla jakoby automaticky. A proto tato místa nemusíme vyplňovat a můžeme dílo poznat jako výtvor s c h e m a t i c k ý, tj. v takové podobě, jaká je charakteristická pro ně samé. Bylo by možno vyjádřit to ještě jinak: při badatelském předestetickém poznávání díla můžeme získat takovou jeho „konkretizaci“, která bude dílu zcela věrná v tom smyslu, že nebude vybočovat vně toho, co dílo samo v sobě obsahuje¹⁶. Budeme ji nazývat „r e k o n s t r u k c í“ literárního díla. Znalost daného díla jako výtvoru schematického nám dovoluje v každém jednotlivém případě odlišit dílo od jeho různých konkretizací, pokud je ovšem možno při badatelském zaměření poznat i tyto konkretizace. Tato otázka nás zajímá především ve vztahu k estetickým konkretizacím. K jejímu řešení přistoupíme v následujícím paragrafu.

§ 28/ Badatelské poznávání estetické konkretizace literárního díla

Na první pohled se zdá, že se zde neobjevují nové problémy. Prostě přesně t ě c h způsobů poznávacího postupu, jaké jsme probrali v předcházející kapitole, je třeba použít pro něco nového: ne pro literární dílo v podobě schematického výtvoru, ale pro jeho konkretizaci, zkonstituovanou v estetickém prožitku. Mnoho badatelů tak také soudí a postupují potom podle toho při svém zkoumání. Tento názor však není – jak se zdá – zcela správný. Na druhé straně však může některým badatelům připadat až tak nesprávný, že začnou pochybovat, zda je vůbec možno badatelsky poznávat estetický předmět, a zvláště pak estetickou konkretizaci literárního díla. Objevuje se názor, že takovou konkretizaci je možno pouze esteticky prožívat a že poznávat ji pak lze pouze potud, pokud se v s a m ě m estetickém prožitku vyskytují poznávací akty.

¹⁶ Ale zároveň by to byla „konkretizace“ neshodující se s „intencí“ díla, neboť dílo je určeno k tomu, aby jeho místa nedourčenosti byla vyplněna.

tické emocionální odpovědi, a to tak, aby tyto výsledky nebyly porušeny. H o t o v ý m předmětem, který m á m e k d i s p o z i c i, je totiž v tomto okamžiku právě to, co se zkonstituovalo vytvořením estetické emocionální odpovědi, a n a t e n t o předmět se musí zaměřit naše badatelské pozorování. Usnadňuje nám to ta okolnost, že v konečných fázích estetického procesu jsme už soustředěni na estetický předmět, na určité kvalitativní skloubení, a nemusíme se tedy teprve obracet k něčemu, co by bylo na periférii našeho vědomí. Když kontemplujeme předmět a nasycujeme se plností kvalitativního skloubení, činíme mezi jiným i to, k čemu dochází při každém bezprostředním poznávání. Potíž je však v něčem jiném: k tomu, aby bylo až do konce dovedeno b a d a t e l s k é poznávání, nestačí jen něco v i d ě t. To, co je nám dáno, musíme zobjektivizovat, analyticky zdiferencovat a nakonec tak pojmově uchopit, aby bylo možno získané výsledky formulovat v soudech jednoznačně určených a srozumitelných druhým lidem. A zde teprve nastávají zásadní potíže, které svědčí o tom, že celý tento proces nemůžeme vždy realizovat tak, jak probíhá při předestetickém badatelském poznávání, a že proto estetické poznávání – má-li být vůbec možné – musí být z mnoha hledisek odlišné.

Už tím, že se snažíme zobjektivizovat estetický předmět, vytváříme o d s t u p mezi ním a esteticky vnímajícím subjektem, až nakonec zaniká to, co je právě pro estetický předmět a jeho vztah k nám charakteristické: jeho – abych tak řekl – b e z p r o s t ř e d n í b l í z k o s t. Tímto obrazným vyjádřením chci upozornit na fakt, že si při estetickém prožívání neuvědomujeme j a s n ě rozdíl mezi námi a předmětem: v případě p o z i t i v n í emocionální odpovědi vytvářejí estetické emoce j i s t ě s p o l e č e n s t v í mezi námi a estetickým předmětem, jistý druh soužití a porozumění, který se prohlubuje, když v obsahu estetického předmětu vystupují jako představené předměty živé bytosti, a zvláště pak lidé, a které je tím silnější, čím „poutavější“ jsou kvality, které se v něm vyskytují⁶. Objektivizace tím, že stavi

do protikladu, do opozice předmět a subjekt, nemůže zůstat bez vlivu na tento jejich osobitý vzájemný vztah. Proto také *ex post* můžeme uchopit onu bezprostřední blízkost estetického předmětu pouze zpřítomněním na základě v z p o m í n k y a tak můžeme z k o r i g o v a t bezprostřední esteticko-badatelské poznání.

Mnohem důležitější však je, že badatelsky nelze estetický předmět analyzovat způsobem, jakého bylo použito při předestetickém poznávání; *de facto* by tím totiž byla zničena osobitá struktura daného předmětu. Touto analýzou nemůžeme rozbít celek na jednotlivé prvky do takové míry, jak jsme ukázali v předcházejícím paragrafu, tj. tak, že by se detaily v š e c h prvků staly s t e j n ě výrazné. Musí být zachována h i e r a r c h i e výraznosti s tím, že do popředí budou vystupovat pouze n ě k t e r é stránky estetického předmětu (a zvláště literárního díla). Jinak by byl estetický předmět zásadně zkreslen. A proto tuto analýzu můžeme vykonat pouze n a p o d k l a d ě estetického předmětu a jeho zestruturalizovaného kvalitativního skloubení, c h á p a n ě h o j a k o c e l e k. Konečnou kvalitu skloubení si udržujeme v bezprostředním „vidění“ a přitom se snažíme výrazněji si zpřítomnit kvality, které tvoří podklad daného skloubení, a porozumět jejich úloze ve vzájemné souhře. Při této souhře však nejde o nějaké a b s t r a k t n ě určené „vztahy“ mezi kvalitami tak, jako kdyby si např. posluchač, zachycující podobu určité melodie, chtěl objasnit kvality tónů, na nichž je založena, tím, že by fyzikálními metodami stanovil jejich absolutní výšky, potom číselně vypočítal vztahy těchto výšek a nakonec by dospěl např. k závěru, že daná melodie je určitý číselně určený vztah mezi vztahy výšek tónů zvolených příslušným způsobem. Tento příklad ukazuje, jak n e l z e postupovat při esteticko-badatelském poznávání určitého estetického předmětu. Ani ony absolutní (fyzikálně chápané) výšky, ani ony číselné vztahy mezi nimi n á m totiž n e j s o u d á n y fenomenálně v estetickém předmětu, tj. zde v příslušné melodii. Ony výpočty vůbec

ment protikladu, opozice. Tohoto termínu se však užívá tak všeobecně, že jsem se rozhodl jej zachovat. Užívám ho ostatně často ve významu nositele vlastností a tím estetický předmět nesporně je.

nepomáhají vysvětlit, ani jaká je ona melodie jakožto určitá osobitá kvalita, ani na jakých kvalitách se zakládá. A úkolem esteticko-badatelského poznání je mezi jiným přivést nás právě k tomu, abychom si tento fakt uvědomili.

Tam, kde – jako v případě obrazu – je konečným výsledkem konstituování estetického předmětu něco, co lze jako celek jaksi uzavřít v okruhu aktuálnosti jednoho „nynějšíka“, není ještě tak těžké uvědomit si poznávacím způsobem skloubení a kvality, které tvoří jeho podklad. Máme ostatně před očima jen jedno skloubení s tím, že všechny kvality, na základě kterých vzniklo, jsou přítomny současně. A proto také souhra těchto kvalit je fenoménem, který lze postihnout bezprostředně a „na jeden ráz“⁷. Ale ani zde nemůžeme žádnému z prvků skloubení ani jejich fenomenálnímu „vztahu“ věnovat tak výlučnou pozornost, že bychom ostatní ztratili ze zřetele a tím přestali mít dáno celé skloubení. Pouze na podkladě tohoto skloubení můžeme – abych tak řekl – „pohybovat“ paprskem naší pozornosti na různé strany a uvědomovat si, jaké kvality, jak výrazné a v jaké funkci mají podíl na daném skloubení jakožto celku. Samozřejmě, že těžší je to tam, kde se – jako v případě literárního díla – dostáváme *de facto* do styku s mnoha skloubeními, která se rozvíjejí jedny po druhých a do jisté míry na sebe působí tak, že na jejich základě potom vzniká skloubení mnoha různých kvalitativních skloubení. Protože v každé jednotlivé fázi je toto skloubení přechodné, je dosti nesnadné jasně je rozpoznat, neboť – abych tak řekl – nemáme na to mnoho času a nemůžeme se vracet a opakovat vněm jednotlivých fází, protože tím by už kvalita skloubení mohla podlehnout změně. Kromě toho i sám přechod od jednoho skloubení k druhému je rovněž velmi důležitým jevem v oblasti literárního estetického předmětu. V jevech tohoto druhu se totiž mezi jiným projevuje dynamika díla, momenty jeho tempa, bohatá různorodost atd. A právě zde lze vycítit obtíže, o kterých jsem se zmínil už na počátku tohoto paragrafu: kdy a jak máme postihovat – už ne pouze v bezprostředním estetickém zážitku, ale v tematickém předmět-

⁷ Samozřejmě že až potom, když byl zkonstituován.

ném uvědomění – ony jevy přechodu z jednoho kvalitativního skloubení do druhého. Přerušíme-li totiž estetický proces a oddáme se badatelskému poznávání, zničíme, nebo aspoň zásadně změníme sám rozvoj fází estetické konkretizace. Místo abychom dané dílo četli dále z estetického stanoviska, museli bychom změnit naladění a výrazněji si uvědomit to, co se nám v dosavadní fázi četby zkonstituovalo jako kvalitativní skloubení. Jak už jsem uvedl, často tak postupujeme a to nám pak znemožňuje vhodně zkonstituovat estetickou konkretizaci díla všude tam, kde k přerušení došlo v průběhu konstituce kvalitativního skloubení určité fáze. Jestliže naproti tomu dochází k přerušení estetického prožitku tam, kde v samém díle existuje výrazný předěl mezi jednou a druhou fází (např. konec určité scény, kapitoly, jednání v dramatu atd.), potom přerušení četby a zaměření na esteticko-badatelské zkoumání kvalitativního skloubení právě ukončené fáze nenarušuje zásadněji estetickou konkretizaci díla. V průběhu rozvíjející se určité fáze díla můžeme poznat konstituující se skloubení nebo přechod od jednoho skloubení k druhému pouze tak, že jaksi vedle odehrávajícího se estetického procesu budeme vykonávat poznávací akty, nad budované nad estetickým prožitkem, a v průběhu každé fáze jimi zachytíme výsledek konstituce estetického předmětu, a zvláště pak přechod od jednoho skloubení k druhému. Lze postupovat ještě jinak, totiž tak, že percepčně zaktivizujeme jednotlivé složky samého estetického prožitku tak, aby zakoušené kvality vystoupily výrazněji, a to jak ve svém specifickém zbarvení, tak i v úloze, jakou mají v celku kvalitativního skloubení. Značně pomoci nám zde může i to, uvědomíme-li si (objasníme-li si) výrazněji, co máme dáno v živé paměti bezprostředně po ukončení prožitku dané fáze díla. Protože se tyto postupy uplatňují různě a proměnlivě, probíhá v jednotlivých případech estetické poznávání velmi rozmanitě. Jeho průběh zde není třeba podrobněji popisovat. Pro nás je důležité pouze to, abychom si uvědomili tyto různé možnosti a pamatovali na to, že estetické poznávání je a) vždy názorné a bezprostředně spjaté s probíhajícími estetickými emocemi; b) že je „celostně analytické“, to znamená takové, že vychází

od uchopení kvality skloubení a vyčleňuje v tomto skloubení jeho kvalitativní podklad.

Další fází badatelsko-estetického poznávání literárního díla je pojmově postihnout to, co je dáno v percepčně objektivizující fázi tohoto poznávání. Tento úkol s sebou přináší mnoho zásadních obtíží. Jazyk, kterým disponujeme, není uzpůsoben pro požadavky estetického poznání. Je nástrojem velmi hrubým, vybudovaným pro realizaci jiných, úkolů. Okruh existujících slov, a tím i definovaných pojmů, je poměrně velmi malý vzhledem k obrovskému bohatství jevů, kvalit a skloubení, které se vyskytují v obsahu estetických předmětů různého druhu. Pojmovým rozlišením disponujeme pouze u nejnápadnějších protikladů mezi kvalitami – anebo obecněji: mezi kvalitativními jevy. Pro všechny odchylky, subtilní odstíny kvalit, pro jejich modifikace, plynoucí z toho, že spoluvystupují s jinými kvalitami, pro tzv. tvarové kvality atd. nemáme téměř vůbec zvláštní termíny a mnohdy ani odvozené výrazy. Tím je nesmírně ztěženo pojmové postižení estetického předmětu. A proto také, máme-li aspoň poněkud uspokojivě popsat fakty, které vystupují při esteticko-badatelském poznávání, musíme vlastně vytvořit nové jazyk, nové termíny, obraty atd. Tento úkol není snadný. Potíž je však především v tom, že v tomto případě nelze podávat „definice“ nových slov. Určování významů pojmenování definicemi vychází totiž ze zcela jiné poznavací zásady, než je ta, které je nutno použít při tvoření jazyka pro popis faktů badatelsko-estetického poznání. Toto určování vychází totiž z analytického předestetického poznání. Týká se pojmenování uměle izolovaných prvků a pojmenování toho druhu také užívá. Z významů se snaží složit určitou mozaiku: význam určovaného výrazu. Naproti tomu významy slov, která by se hodila pro popis faktů estetického poznání, nemohou být tvořeny takovým „mozaikovým“ způsobem. Takto by totiž sítím významů „proteklo“ právě to, co je při faktech estetického poznání nejdůležitější: veškeré osobité kvality skloubení (tvarové kvality), které přece právě nejsou onou mozaikovou slepeninou kvalit, na jejichž základě vznikly, a zároveň i všechny kvalitativní modifikace plynoucí z toho, že určité kvality spoluvystupují v jednom skloubení. To, co

je podmínkou určování významů definicemi, tj. existence mnoha izolovaných prvků a pouze jich (tj. neexistence kvalit skloubení, „tvarových“ kvalit), to vlastně není splněno při tvoření jazyka, který by se hodil k popisu faktů badatelsko-estetického poznání. Kdo by jazyk, v němž je význam slova definován uvedením mnoha významů elementárních, považoval za jazyk „racionální“, tomu by bylo třeba povědět, že pro potřeby estetického popisu je nutno stvořit jazyk iracionální. Ale názor, že pouze onen definičně tvořený jazyk je jazykem „racionálním“, je jen pozitivisticko-racionalistickou pověrou⁸. Faktem je, že hovorový, živý jazyk povstal bez mozaikových definic a bez nich se také obohacuje o stále nová, plnovýznamná a jednoznačná slova. Nové výrazy vznikají vždy tehdy, když se v oblasti kulturního života dané společnosti objevují nějaké nové, do té doby nevidané předměty nebo jevy⁹. V oběhu se však udržují pouze ty výrazy, které někdo – obdařený jazykovou genialitou – vytvořil v souvislosti s bezprostředním poznáváním příslušných předmětů, bez ohledu na to, zda to budou zcela nová slova nebo výtvořiny vzniklé s použitím už existujících slovních zdrojů (např. letec, vysílačka, vysavač, chladnička atp.). Teprve když už máme výrazy utvořené při bezprostředním poznávání daných předmětů, můžeme je *ex post* „definovat“; u všech slov označujících osobité vlastnosti to však znamená pouze to, že se k danému slovu přiřazuje určitý uspořádaný soubor jiných slov, jejichž syntetický smysl vysořazuje stejný okruh jako význam daného slova, ale nikdy nemá specifický význam naprosto stejný jako výraz definovaný.

Genialita při tvoření nových výrazů nespočívá pouze v tom, že je výstižně vycítěn charakteristický moment jevu, pro který se hledá pojmenování, ale i v tom, že je vytvo-

⁸ Tato pověra se u nás projevuje dobře známým podceňováním hovorového jazyka. Skrývá se v ní pocit neschopnosti vidět nové, nevidané a nevědění kvality a jevy, pocit těch, kteří si uvědomují, že jim byl odepřen dar bezprostředního poznávání. Tuto neschopnost zakrývají pak mezi jiným teorií o nemožnosti pojmově postihnout výsledky estetického poznání.

⁹ Stačí, vzpomeneme-li si např. na novou terminologii z oblasti letectví nebo radiofonie.

řeno takové znění slova, které – tím, že harmonicky zapadá do zvukově významového systému určitého jazyka, a tedy zachovává ve své struktuře určité obecné zásady struktury jeho slovních znění – obohacuje daný jazyk o nový prvek významový, ale zároveň má i schopnost probouzet v posluchači přesně takové akty bezprostředního poznávání pojmenovaného předmětu, jaké byly poznávacím podkladem pro vytvoření daného slova. Tím se pak ono nově vytvořené slovo stává srozumitelným i pro ty, kdož nebyli – abych tak řekl – svědky jeho zrození, a nabývá funkce nástroje nejen pro intersubjektivní dorozumívání, ale nadto i pro intersubjektivní spolupráci při získávání bezprostředního poznání, a speciálně pak poznání estetických předmětů. Úkol vytvořit nová slova s významy vystihujícími věrně vlastnosti estetických předmětů je snadnější v těch případech, kdy mnoho lidí obcuje s tímž uměleckým dílem. Přitom je však třeba, aby uměli zkonstituovat stejné estetické předměty, tj. předměty se stejnými kvalitativními skloubeními a se stejnými kvalitami, které byly podkladem těchto skloubení, a aby zároveň dokázali při estetickém poznávání vědomě postihnout daná skloubení. Za takové situace, při společném úsilí a tváří v tvář stejným faktům mohou být vytvořeny nové potřebné výrazy, jednoznačně srozumitelné pro všechny, kdož dosáhli stejných výsledků estetické zkušenosti a poznání.

Když se snažíme vyřešit tento úkol v praxi, narážíme často nejen na nedostatek potřebných schopností, ale i na různé teoretické názory. Jedním z nich je teorie hlásající, že význam výrazu je určitým psychickým prožitkem, který je poznatkově přístupný pouze tomu, kdo jej zakouší (jde o psychologismus, charakterizovaný už v I. kapitole), druhým je názor o tzv. subjektivnosti „estetických dojmů“ a o relativitě všech hodnot, a zvláště pak hodnot estetických. Každý z nás jako kdyby „viděl“ totéž umělecké dílo zcela jinak a jako kdyby dospíval ke zcela různým a navzájem nesrovnatelným estetickým předmětům. Z toho plyne: „*de gustibus non est disputandum*“ a z toho se vyvozuje také tvrzení, že nelze najít žádný „společný jazyk“ ani se navzájem dorozumět. Jak jsem upozornil už výše, bylo již dosti dávno dokázáno, že první z těchto teorií je nesprávná, tře-

baže v pozitivisticky orientovaných kruzích našich filosofů se ještě v různých rozpravách objevuje. Druhou bude třeba teprve vyvrátit; obecně se považuje za nespornou. K dobrému vědeckému tónu patří bezvýhradně ji přijímat. Jak je tomu však ve skutečnosti? Jaké je odůvodnění této teorie, jestliže je nutno přiznat, že dosud nemáme ani uspokojivou teorii hodnot, ani dostatečné základy teorie estetického poznání?

Tím se dostáváme k otázkám, jejichž formulace je úkolem příští kapitoly. Už nyní je však třeba konstatovat, že pouze tehdy, kdyby bylo dokázáno, že není možno, aby dva různí lidé při estetickém obcování s tímž uměleckým dílem dospěli ke stejným předmětům a poznali je ve stejných kvalitativních skloubeních, bylo by vyloučeno sdělit i výsledky estetického poznání způsobem srozumitelným pro druhé lidi.

S touto otázkou souvisí ještě druhá, která vrhá světlo na poslední, do jisté míry kulminační fázi badatelsko-estetického poznávání. Je to otázka obecné platnosti estetického hodnocení. Nejprve je však nutno zabývat se blíže samým estetickým hodnocením.

Poslední fází badatelsko-estetického poznávání, která je v těsném vztahu k pojmovému postižení daností tohoto poznání, je vytvoření řady soudů o poznávaném estetickém předmětu. Tyto soudy jsou v zásadě dvojího druhu:

- a) soudy referující, v nichž je obsažen popis daného estetického předmětu;
- b) soudy hodnotící (oceňující), tj. soudy týkající se hodnoty daného estetického předmětu. Soubor těchto soudů je jeho zhodnocení¹⁰.

Referující soudy podávají popisné výsledky badatelsko-estetického poznání. Tvoří jakoby *resumé* uvědomělých vněmů, které se nám podařilo získat v percepční fázi tohoto poznávání ve vztahu k určitému, přesně stanovenému estetickému předmětu. (Úmyslně to zdůrazňuji, abych upozornil, že sem nepatří soudy popisující estetické prožitky nebo psychické reakce člověka obcu-

¹⁰ Srv. M. Wallis-Walfisz, *O estetických soudech – O zdaniach estetycznych*, 1922. Wallis-Walfisz rozlišuje mezi estetickými soudy takové, které konstatují, a takové, které „hodnotí“.

jícího s uměleckým dílem; tyto prožitky poskytují individuální psychologický materiál a nemají nic společného s popisem estetického předmětu.) K tomu, aby byly samostatně ziskány referující soudy, je nutno: a) aby v posuzujícím subjektu proběhl estetický prožitek, při němž by byl zkonstituován daný estetický předmět; b) aby v posuzujícím subjektu proběhly fáze badatelsko-estetického poznávání, které předcházejí vytvoření soudu. A na druhé straně, referující soudy jsou teoretickým podkladem pro soudy hodnotící daný estetický předmět.

Tento předmět však může mít hodnoty různého druhu, např. hodnotu kulturní v rámci celého určitého kulturního bohatství anebo hodnotu zvláštního významu v historickém vývoji určitého národa, anebo konečně hodnotu výchovnou tím, že má kladný nebo záporný vliv na jedince, který s daným předmětem obcuje, atp. Avšak vedle všech těchto hodnot, které nás tu blíže nezajímají a které nejsou pro estetické předměty ani charakteristické, ani jim nejsou vlastní, existují i specifické hodnoty příslušející pouze estetickým předmětům. Nazývám je hodnotami estetickými. Nuže tedy, v těsném vztahu k estetickému prožitku a k badatelskému poznávání, probíhajícímu na jeho podkladě, nejsou všechny hodnotící soudy, ale pouze ty, které se týkají estetické hodnoty estetického předmětu. Vzato psychologicky, můžeme samozřejmě takový hodnotící soud vyslovit i tehdy, když daný estetický předmět nebyl samostatně zkonstituován a když ani nedošlo k jeho příslušnému poznávání. Může to dokonce dopadnout tak šťastně, že právě hodnotící soud vytvořený bez všech těchto příprav bude výstižný a že naopak soud vytvořený po všech těchto přípravách – bude nesprávný. Je možno tvořit pravdivé soudy „naslepo“, na základě rutiny nebo prosté náhody. Přesto však existuje mimořádně těsná souvislost mezi obsahem vytvořeného soudu a správným posuzováním na jedné straně a uvedenými přípravnými prožitky na straně druhé; tyto prožitky jsou totiž nezbytným předpokladem pro odůvodnění správnosti hodnotícího soudu. Jsou konečnou formou zážitku estetického předmětu, zážitku, v jehož názorných danostech se buď potvrzuje správnost, anebo dokazuje nesprávnost hodnotících soudů. Protože výsledky bada-

telsko-estetického poznání jsou obsaženy v referujících estetických soudech (pokud jsou tyto soudy věrně přizpůsobeny těmto danostem), platí i to, co jsem před chvílí konstatoval, že totiž tyto soudy jsou teoretickým podkladem hodnotících soudů.

Estetické hodnotící, nebo spíše oceňující soudy přisuzují určitému estetickému předmětu takovou nebo onakou estetickou hodnotu. Jsou to soudy o předmětech a ne o estetických hodnotách. Mohou být dvojího druhu: a) mohou přisuzovat estetickému předmětu hodnotu srovnávací ve vztahu k jiným estetickým předmětům, kterým přísluší hodnoty téhož druhu¹¹; b) mohou mu přisuzovat hodnotu osobitou bez ohledu na její vztah k jiným estetickým hodnotám.

Ode všech těchto soudů je třeba odlišit: a) soudy o estetických hodnotách, příslušejících takovým nebo onakým předmětům, a to soudy obecné i soudy individuální; v tomto případě už nejde o soudy, které by něco hodnotily, ale o soudy referující o určitých hodnotách; b) soudy, které objasňují, v čem záleží daná hodnota určitého estetického předmětu, tj. které objasňují, jaké formální nebo materiální (tvarové) vlastnosti daného estetického předmětu rozhodují o jeho takové nebo jiné hodnotě. Soudy tohoto druhu jsou jakoby prostředkujícím článkem mezi referujícími a čistě popisnými soudy a soudy hodnotícími a umožňují hlouběji pochopit základní spojitost mezi hodnotou a vlastnostmi daného předmětu. Jimi je také částečně odůvodněno estetické ocenění daného předmětu.

Přitom je třeba odlišit hodnoty dílčí od konečné – abych tak řekl – syntetické hodnoty určitého estetického předmětu. Dílčími estetickými hodnotami určitého literárního díla v estetické konkretizaci mohou být např. hodnota plynoucí z bohatství způsobů, jakými byly představeny osudy hrdinů, hodnota obsažená ve stylu jazyka anebo hodnota tkvící v hloubce perspektiv duchovního života hrdinů, anebo konečně hodnota jednotlivých kvalitativních skloubení, jaká vystupují např. v kulminačních fázích literárního

¹¹ Jde-li o hodnoty zcela odlišného druhu, potom jim samozřejmě nemůžeme přisuzovat srovnávací hodnotu.

díla, atd. Naproti tomu „syntetická“ hodnota určitého estetického předmětu (např. estetické konkretizace nějakého literárního díla) vyplývá z volby dílčích hodnot, které danému dílu přísluší, ale vyvozuje se také z jeho vad nebo nedostatků (tj. z negativních dílčích hodnot). Tato syntetická hodnota není samozřejmě pouhým aritmetickým součtem dílčích hodnot, a to už proto ne, že žádná estetická hodnota (ostatně stejně jako hodnoty morální) není veličinou v aritmetickém smyslu. Jakým způsobem pozitivní nebo negativní dílčí hodnoty působí a jak určují syntetickou hodnotu estetického předmětu jakožto celku, to je mimořádně obtížný a dosud nerozřešený problém. Nehodlám ho zde řešit, chtěl bych však upozornit, že – jak dokazují faktická hodnocení estetických předmětů – existuje nejen určitá hierarchie hodnot, ale i přesně stanovené vztahy mezi nimi, a to v tom smyslu, že spoluvystupování mnoha kladných dílčích hodnot v jednom a též estetickém předmětu obecně zvyšuje jeho syntetickou hodnotu, a naproti tomu spoluvystupování hodnot pozitivních a hodnot negativních snižuje syntetickou hodnotu celku. Někdy se sice stává, že dvě pozitivní hodnoty různého druhu spolu neharmonizují, a potom tím, že spoluvystupují v jednom estetickém předmětu, snižují jeho syntetickou hodnotu. Např. zobrazení hlubokého tragismu v jednání určitého hrdiny je jednou z pozitivních hodnot literárního díla (*resp.* jeho konkretizace). Pozitivní hodnotou může být také skloubení kvalit zobrazující tvarovou kvalitu grotesky. Přesto však, proplétá-li se v jedné situaci představené v literárním díle hluboký tragismus s rysy charakteristickými pro grotesku, může to vést k disharmonickému zaskřípění, a tím se pak objeví negativní hodnota celku. Z těchto a podobných příkladů vidíme, jak rozmanitě dílčí estetické hodnoty, vystupující v jednom a též estetickém předmětu, navzájem na sebe působí, jednou se navzájem zesilují, podruhé opět působí proti sobě, a jak se v celé této hře hodnot nakonec ustaluje syntetická hodnota daného estetického předmětu jakožto celku. Jak to *in concreto* probíhá – můžeme-li to takto slovesně vyjádřit – to lze ukázat pouze při podrobném rozboru určitého přesně stanoveného estetického předmětu, ne však v obecných úvahách. Povšechné poznámky, které jsem zde na toto téma

vedl, stačí však, abychom si připomněli předmětné stavy, jaké se v této oblasti mohou v jednotlivých estetických předmětech vyskytovat. A připomenout si to musíme proto, abychom si řádně uvědomili, jak komplikované úkony je nutno vykonat, máme-li esteticky zhodnotit estetický předmět, a zvláště pak estetickou konkretizaci literárního díla. Každé literární dílo (v konkretizaci) – vzhledem ke své složitě struktuře, rozsahu a z toho vyplývajícím perspektivním zkratkám – obsahuje kromě toho mnohem více různorodých dílčích estetických hodnot než jiná umělecká díla. Zhodnocení k nim všem musí přihlídnout, musí ukázat jejich vzájemné vztahy a závislosti – a to ne podle nějakých obecných schémat, ale právě v daném individuálním případě, v té jediné podobě, jaká vystupuje v konkretizaci daného díla – a musí určit konečnou syntetickou hodnotu celku. Pro zhodnocení je tedy nutno nejen všestranně prozkoumat danou konkretizaci literárního díla ve vztahu k estetické hodnotě, ale je nutno také, abychom bezpečně vycítili „hru“ mezi hodnotami, a to vedle značné rutiny vyžaduje i schopnost odpoutat se od panujícího mínění, mód, všeobecně uznávaných kánonů atd. Tento úkon čerpá sice materiál z danosti estetického prožitku – obsahujícího tak mnoho emocionálních prvků různého druhu – přesto však je úkonem realizovaným „chladně“, s naprostou převahou prvku intelektuálního, a konečně je úkonem, kterým si v mnohonásobné kontrole ověřujeme už jednou vytvořené hodnotící soudy, navzájem srovnáváme získané výsledky, uchylujeme se i k určitým zkouškám experimentální povahy atd. Je to velmi složitá a obtížná badatelská činnost a naprosto ne – jak lze někdy slyšet – prostá reakce, ke které dojde „pod dojmem“ díla, anebo výraz určitých osobních kritikových zálib.

Tím jsme tedy podali přehled nejdůležitějších fází badatelsko-estetického poznávání estetického předmětu, a zvláště pak estetické konkretizace literárního díla. Dalšími podrobnostmi se zde nemůžeme zabývat. Zbývá nám jen ještě uvážit, zda a v jakém směru se badatelsko-estetické poznávání literárního díla liší od jeho estetického prožívání. Touto otázkou se hodlám zabývat v dalších úvahách.

§ 29/ Rozdíl mezi estetickým prožíváním a poznáváním

První základní rozdíl mezi badatelsko-estetickým poznáváním a estetickým prožitkem spočívá v tom, že estetický prožitek je do značné míry tvůrčí a vede ke zkonstituování estetického předmětu (estetické konkretizace literárního díla) a badatelsko-estetické poznávání se zabývá určitým hotovým, „nalezeným“ předmětem. I v jednotlivých fázích samého estetického prožitku je sice obsaženo, jak jsme viděli, mnoho činitelů percepční povahy, tj. činitelů, které je nutno vzhledem k jejich podstatě řadit mezi činitele poznávací v neširším slova smyslu, přesto však tyto činitele tvoří pouze přechodné fáze celého procesu, ve kterém se konstituuje estetický předmět. A za druhé, funkce těchto percepčních činitelů je zde jiná než při čistě badatelsko-estetickém poznávání. Neslouží totiž k tomu, aby poznávajícímu subjektu poskytly určité informace o předmětu, ale jsou prostředkem k tomu, aby se vnímající subjekt mohl kontemplativně ponořit do kvalit a kvalitativních skloubení a mohl se jimi v bezprostředním obcování nasytit. Naproti tomu při estetickém poznávání tato jejich funkce odpadá a jejich průběh je regulován snahou o získání správných poznatků o předmětu. A proto je zde také poznávací úsilí zaměřeno na to, abychom co nejadekvátněji postihli a uvědomili si kvalitativní skloubení, jeho strukturu i jeho kvalitativní podklady.

Tyto dva procesy se od sebe dále zásadně liší ve svých kulminačních fázích. Estetický prožitek vrcholí estetickou emocionální odpovědí a tím, že se kontemplativně nasycujeme zkonstituovaným estetickým předmětem. Badatelsko-estetické poznávání vrcholí estetickým zhodnocením, které je formulováno v řadě hodnotících soudů a které končí objevením syntetické estetické hodnoty daného estetického předmětu. Zatímco v prvním případě kulminační fáze poněkud tone v hlubinách prožitku *par excellence* citového, v druhém případě vystupuje do popředí střízlivá a skrupulózní intelektuálně-badatelská práce, plná opatrné sebekontroly.

Třebaže badatelsko-estetické poznávání pracuje s určitým

„hotovým“ a nalezeným předmětem a probíhá za neustálé snahy přizpůsobit se tomuto předmětu, naprosto není nějakou badatelovou pasivní reakcí. Naopak, stejně jako pro každý poznávací proces je pro ně příznačná velká aktivita, která je především v tom, že je nutno udržet v živé názornosti zkonstituovaný estetický předmět a že je nutno stále usilovat, aby se zachoval v neporušené podobě. Velké vypětí vyžaduje i to, abychom pojmově postihli, co se nám při estetickém poznávání podařilo odhalit a pochopit, a to zvláště proto, že zde často scházejí hotové pojmy a že je nutno vymanit se z tradičních pojmů a názorů. Totéž se ostatně týká i konečné fáze hodnocení estetického předmětu. Aktivní je ostatně i estetický prožitek – jak jsem se snažil dokázat v předcházejících rozborech. Ale tato aktivita je jiného druhu. Je to aktivita v získávání co nejplnějšiho kvalitativního skloubení na základě bezprostředního vidění, aktivita, s kterou se tomuto skloubení v kontemplaci odevzdáváme a s kterou mu svou citovou odezvou vzdáváme spravedlnost.

Tím jsme získali obecný přehled o nejdůležitějších způsobech obcování s estetickým předmětem, a zvláště pak s literárním dílem a jeho konkretizacemi. Každý si už snadno může sám aplikovat výše uvedené úvahy o estetickém poznávání vůbec na badatelsko-estetické poznávání literárního díla (jeho estetické konkretizace). Nebudu se tím tedy dále zabývat a přejdu k poslední skupině otázek: ke zformulování některých kriticko-epistemologických problémů.

Kapitola V

Pohled na některé kriticko-epistemologické problémy poznání literárního díla

§ 30/ Úvodní úvahy

Dosavadní argumentace – i když by bylo třeba je různým způsobem doplnit a nesporně mnohdy i opravit – připravují natolik půdu pro další rozvažování, že je už možno do určité míry tušit, jaké základní kriticko-epistemologické problémy se objeví při různých formách poznávání literárního díla. Pokusím se je zde načrtnout, pokud je to možné za situace, kdy základní otázky obecné epistemologie nejsou ještě v mnoha bodech objasněny.

Jak vyplývá z dosavadního bádání, je třeba – vedle dost náhodně probíhajícího procesu poznávání literárního díla při postoji běžného literárního konzumenta – rozlišit ještě tři obměny poznávání literárního díla (v širším slova smyslu): a) literární estetický prožitek, b) předestetické badatelské poznávání a c) badatelsko-estetické poznávání jeho konkretizace. Všechny tyto tři obměny se vyznačují tím, že se v zásadě skládají ze stejných typů dílčích prožitků. A proto i kriticko-epistemologické problémy, které se objevují v souvislosti s těmito procesy a s výsledky, kterých při nich bylo dosaženo, se částečně opakují. Avšak odchylky, k jakým mezi nimi dochází, působí, že se na podkladě každého z nich – vedle problémů společných – objevují i problémy odlišné, vlastní pouze dané obměně poznávání literárního díla. Bude tedy třeba zabývat se každým z nich zvlášť.

Naše badatelské úsilí se musí brát dvěma směry: a) k určení základních (kladných i záporných) poznávacích hodnot, jaké přicházejí v úvahu při těchto diferencovaných obměnách poznávání literárního díla, b) k objevení zdrojů možných „omylů“ při tomto poznávání.

§ 31/ Kriticko-epistemologické problémy při předestetickém badatelském poznávání literárního díla

Není pochyb, že i v těch prožitcích, které se odehrávají v prostém konzumentovi literárního díla, dochází někdy buď k aspoň fragmentárnímu poznání, nebo k estetickému prožitku daného díla. Protože však je tento proces velmi náhodný a neorganizovaný a v jednotlivých případech směřuje k proměnlivým cílům, je vhodné zaměřit se při dalším zkoumání na zbývající tři rozlišené již formy obcování s literárním dílem. Začnu od předestetického badatelského poznávání literárního díla.

Jak jsem podotkl už výše, jeho průběh je vědoměji nebo méně vědomě veden snahou získat „poznání“ neboli „objektivní“ poznatky o daném literárním díle. Jinak řečeno: snažíme se s konečnou platností získat soubor navzájem spojených **p r a v d i v ý c h s o u d ů** o určitém literárním díle. Tyto soudy jsou pak „pravdivé“ tehdy, když přisuzují dílu přesně takové vlastnosti nebo vztahy mezi vlastnostmi nebo částmi atd., jaké dílo **s a m o o s o b ě** má ve chvíli, kdy je „hotové“ a „ustálené“. Jinými slovy: pravdivost soudů o literárním díle (nazvěme je soudy literárními) je přesně stejná jako pravdivost soudů o jakýchkoli jiných předmětech¹. Proto také i pojem „objektivnosti“ bezprostředního poznání literárního díla, jaké získáme ještě před tím, než jeho výsledky zformulujeme v soudech, je naprosto stejný jako pojem objektivnosti poznání vůbec. Z tohoto hlediska se zdá, že o literárním poznání nelze a není správné říkat něco jiného než o jakémkoli jiném poznání. Přesto však se při literárním poznávání objevují určité problémy a potíže, které se nevyskytují – jak se aspoň zdá – při poznávání jiného druhu. Uvedený pojem pravdivosti literárního soudu a s ním spojené ideje poznání a jeho objektivnosti předpokládají totiž určitý, přesně stanovený pojem **p ř e d m ě t u**

¹ Při tomto konstatování nezapomínám na všechny potíže spojené s konečným objasněním pojmu pravdy a pravdivosti a s nalezením takových kritérií pravdivosti, které by byly prosty „bludného kruhu“. Jsou to však otázky příliš zásadní a složité, než abychom se jim zde mohli věnovat.

poznání. Předmět poznání je zde chápán jako něco, co a) existuje nezávisle na celém poznávacím procesu a na soudech o něm získaných; b) má svou vlastní určenost, neboli jinak řečeno, má vlastnosti, které mu přísluší nezávisle na tom, zda jej poznáváme a jakým způsobem jej poznáváme². Všude tam, kde je poznávaným předmětem určitý předmět svou existencí autonomní, tj. který má sám v sobě svůj existenciální základ, daný mezi jiným imanentností kvalit, které jej určují – pojetí předmětu poznání, jaké jsme před chvílí uvedli, nepůsobí potíže. Jak jsem se však snažil ukázat už v knize *Das literarische Kunstwerk*, literární dílo takovým předmětem není, ale vyznačuje se existenciální heteronomií, a především pak je předmětem čistě intencionálním, který má základ své existence především ve vědomých tvůrčích aktech, a kvality, které ho určují, mu nejsou v přesném slova smyslu imanentní, ale jsou mu přisouzeny, připsány nebo – chcete-li – dány příslušnými vědomými akty³. A v souvislosti s tím – jak jsem už upozornil – pro poznávací proces a pro soudy, které o něm něco konstatují, je literární dílo předmětem „nalezeným“ a ve svých vlastnostech na těchto soudech nezávislým teprve tehdy, když bylo předem četbou zrekonstruováno. Z existenciálně autonomních předmětů má poznávající subjekt v tomto případě před sebou pouze buď určitý zvukový materiál, anebo soustavu grafických symbolů (kreseb) a všechno ostatní, tj. v podstatě celé literární dílo ve všech vrstvách a částech, si musí čtenář zrekonstruovat svým vlastním úsilím. A přitom – jak vyplývá z úvah v § 8 – tato rekonstrukce začíná tím, že postihujeme typové zvukové podoby slov a zvukově jazykových útvarů vyššího řádu a že zároveň přitom i aktualizujeme příslušné významy slov a smysly vět. Proces badatelského předestetického po-

² Jak známo, někteří teoretikové poznání nesouhlasí s takovým pojetím předmětu poznání; odmítají je totiž všichni tzv. epistemologičtí idealisté. Mezi těmi, kdož toto pojetí přijímají, někteří opět nesouhlasí, že by takto chápané předměty poznání bylo možno poznat; možnost tohoto poznání odmítají právě všichni kantovci realistického zaměření. Ale to jsou opět problémy, které zde obecně nemůžeme analyzovat.

³ Srv. R. Ingarden, *Bemerkungen zum Problem Idealismus-Realismus*. „Festschrift für E. Husserl“, 1929. Podrobněji jsem se touto otázkou zabýval v knize *Spor o bytí světa*, Kraków 1947–8.

znávání literárního díla pak probíhá – jak jsem už konstatoval – jako n a d s t a v b a nad procesem č e t b y, při které dochází k rekonstrukci daného díla. O výsledky tohoto poznání se potom opírají literární soudy. Existují tedy do jisté míry tři fáze, v nichž získáváme postupně poznání literárního díla, obsažené pak v soudech: a) rekonstrukce díla v četbě, b) poznávání zrekonstruovaného díla, c) formulace soudů na základě výsledků tohoto poznání. Tím se značně komplikuje problém pravdivosti literárních soudů o určitém díle. V každé z těchto fází nebo na každé z těchto úrovní se totiž objevují jiné problémy týkající se pravdivosti literárních soudů. Jde o tyto problémy:

a) v ě r n o s t zrekonstruování díla v četbě, *resp.* věrnost rekonstrukce samé⁴;

b) o b j e k t i v n o s t poznání buď rekonstrukce (*resp.* konkretizace) díla, nebo díla samého;

c) p ř i z p ů s o b e n í obsahu literárních soudů výsledkům poznání rekonstrukce, *resp.* vlastnostem daného literárního díla.

Věnujme se nyní těmto otázkám postupně.

Ad a) Vezmeme-li v úvahu jen případ, ve kterém je literární dílo zrekonstruováno pouze proto, aby mohlo být předestetickým badatelským způsobem poznáno, lze říci, že jeho rekonstrukce je věrná tehdy, jestliže je v k a ž d ě m o h l e d u stejná jako dílo samo – a naproti tomu je „nevěrná“, jestliže se v nějakém ohledu liší od zrekonstruovaného díla. V souvislosti s tím vyvstávají otázky: 1) v čem může spočívat nevěrnost rekonstrukce díla, 2) jaký dosah mají jednotlivé případy nevěrnosti této rekonstrukce, 3) jak se můžeme přesvědčit o tom, zda a v jakém směru je fakticky získaná rekonstrukce věrná nebo nevěrná dílu, 4) zda – a jestliže ano, tedy jakou – můžeme mít záruku, že získaná rekonstrukce díla je věrná nebo nevěrná.

1) K první otázce je třeba připomenout, že vzhledem k tomu, že dílo je vícevrstvé a nadto ještě má rozsah od začátku do konce, a tím obsahuje nesmírně mnoho a velice

⁴ „Rekonstrukci“ zde chápu ve smyslu předmětném, tj. jako vytvoření rekonstruování. Takto chápaná „rekonstrukce“ je krajním případem konkretizace díla, totiž takovým, v němž zůstala všechna místa nedourčenosti nevyplněna.

různorodých prvků a z nich vyplývajících vlastností, v praxi je jeho rekonstrukce velmi často více nebo méně nevěrná. Tato nevěrnost může být dána buď tím, že a) v rekonstrukci chybí nějaký prvek díla, nebo b) že nějaký jeho prvek vystupuje při rekonstrukci ve zfalšované podobě (je do určité míry pokažen), anebo c) že se při rekonstrukci objevuje nějaký nový prvek, který v díle není, anebo konečně d) že mezi určitými prvky rekonstrukce dochází k jiným spojitostem než mezi korelativními prvky díla.

Dojde-li ke kterémukoli z těchto případů anebo k nějaké jejich kombinaci, setkáváme se při rekonstrukci s perspektivním zkrácením díla, na které jsem upozornil v § 14. Tam však šlo pouze o konstatování faktu, že k něčemu takovému dochází, a zde nám jde o to, že každé z těchto zkrácení je jistým zfalšováním díla už při samém procesu četby. Nevyplyvá ani tak z náhodných okolností, za jakých četba probíhá, jako spíše z kontrastu mezi složitou strukturou díla a komplikovanými prožitky, v nichž toto dílo četbou rekonstruuje, při poměrně dost úzkém poli našeho vědomí a za poněkud limitovaných různých intelektuálních vloh, které je přitom třeba uvést současně do činnosti. V podstatě však není vyloučeno, že čtenář zvládne všechny různorodé prvky díla a že se tím jeho rekonstrukce přiblíží k hranicím úplné věrnosti.

Nevěrnost rekonstrukce literárního díla má však ještě jeden zdroj, který při četbě nelze odstranit: je jím – jak jsem výše objasnil – nutnost rekonstruovat dílo fází za fází v různých časových perspektivách. Ze samé četby díla bychom se nikdy nedozvěděli, že k tomuto druhu nevěrnosti dochází, a teprve ontologická analýza obecné ideje literárního díla a způsobů jeho vnímání nás poučuje o tom, že dílo je ve všech svých „fázích“ (nebo lépe: částech) „současné“ a že pouze uspořádání těchto částí působí, že se s nimi při četbě musíme seznamovat v časových fázích následujících po sobě; z toho vyplývají časové perspektivy, v jakých se nám jeví. Takto se dozvídáme o tomto druhu nevěrnosti, který se vyskytuje při každé rekonstrukci literárního díla, a zároveň zjišťujeme, že není možno ji odstranit. Z tohoto hlediska se literární dílo jeví jako transcen-

dentní ve vztahu k našim prožitkům bezprostředního vnímání. Můžeme o tom vědět, ale při samé četbě literárního díla nemůžeme názorně znát tu jeho podobu, jakou by mělo, kdyby bylo možno číst je ne fází za fází, v různých časových perspektivách, ale celé naráz.

2) Všechny případy nevěrné rekonstrukce díla, s jakými se v praxi setkáváme, nejsou stejně závažné. Nemůžeme tu však z tohoto hlediska podat nějaké zcela obecné a pro všechna díla platné zákonitosti. Vynechání určitého prvku může mít totiž např. při rekonstrukci jednoho díla zcela nepatrný význam, a naproti tomu vynechání stejného nebo velmi podobného prvku při rekonstrukci nějakého jiného díla může být tak závažné, že se takto vzniklá rekonstrukce nakonec nebude vůbec hodit za podklad pro badatelské poznávání díla. Všechno závisí na úloze, jakou má vynechaný prvek v díle jakožto celku. Pouze ve vztahu k určitému konkrétnímu dílu můžeme tedy stanovit, jaký význam má vynechání jednoho nebo druhého prvku při jeho rekonstrukci⁵. A stejně může mít různý význam i to, dodáme-li při rekonstrukci určité prvky, které dílo neobsahuje – a k tomu přece dochází při konkretizování díla neustále. Nevěrnost rekonstrukce, která z toho vyplývá, má v některých případech negativní vliv a v jiných případech vliv kladný (nebo aspoň přípustný), pokud tento fakt hodnotíme ne ve vztahu k předestetickému, ale ve vztahu k estetickému poznávání díla. Vzhledem k tomu, že se při předestetickém poznání požaduje naprostá objektivnost, dodání každého prvku (i kdyby šlo pouze o vyplnění určitého místa nedourčenosti) je zde vadou rekonstrukce. Tato vada však může být větší nebo menší podle toho, jaké důsledky to má pro rekonstrukci jakožto celek. Jestliže si při četbě nějakého románu „dobásníme“ určitý fakt, o kterém se v textu nemluví a který se dostane do rozporu s jinými fakty v díle představenými, a tím např. způsobí, že se chování určité postavy stane nepochopitelné a nedůsledné, půjde o hrubé zfalšování díla. Jestliže si však „dobásníme“ nějakou podrobnost, o které se v textu sice nemluví, ale která pouze doplňuje určitou situaci a nemá už

⁵ Jsou s tím spojeny závažné potíže, o kterých pojednám dále.

potom vliv na další fáze děje, nevěrnost tohoto druhu nebude mít závažnější dosah. Chceme-li však objektivně poznat dílo, musíme každou nevěrnost jeho rekonstrukce odkrýt a odstranit.

Zde je naším úkolem uvědomit si obecně, jaký význam má jakákoli nevěrnost rekonstrukce pro získání objektivního poznání díla. Každá nevěrnost rekonstrukce může být zdrojem určité neobjektivnosti poznání díla. Toto poznání získáváme totiž pouze na podkladě četby díla a jaksi prostřednictvím jeho rekonstrukce. Jestliže tedy není dílo rekonstruováno pod kontrolou badatelského poznávání, ale do jisté míry „samočinně“, a jestliže se snažíme přizpůsobit naše poznání co nejplněji takto získané r e k o n s t r u k c i a neohlížíme se na její eventuální nevěrnost, pak chápeme dílo falešně ve všech těch bodech, ve kterých se od něho daná rekonstrukce odchyluje. Abychom tedy mohli určité dílo poznat pokud možno objektivně, musíme se nejprve postarat o jeho pokud možno nejvěrnější rekonstrukci. Toho lze dosáhnout spoluúčastí badatelského poznávání při rekonstrukci díla. Když čteme dílo proto, abychom je poznali, můžeme se rovnou při jeho rekonstrukci řídit badatelským (předestetickým) poznáváním. A rekonstrukci už získanou můžeme podrobit kontrole a opravit ji z těch hledisek, ve kterých je dílu nevěrná. Tohoto postupu můžeme použít při analytické i při syntetické fázi badatelského poznávání díla. Tím, že se vracíme k textu, že analyzujeme jeho jednotlivé části, že srovnáváme získané už výsledky se stále novými částmi rekonstrukce atd., konfrontujeme – abych tak řekl – vytvořenou rekonstrukci s dílem, a tím máme možnost opravit ji a tak vytvořit podmínky nezbytné k tomu, abychom získali při poznání díla objektivní výsledky. Někdy přitom můžeme přijít na to, že dosavadní rekonstrukce byla vadná, že je třeba úplně ji zamítnout a začít s četbou díla nanovo a zcela jiným způsobem.

3) V souvislosti s tím vyvstává otázka, které jsem se už dotkl: jak se můžeme přesvědčit o tom, zda a v jakém ohledu je rekonstrukce danému dílu věrná? Právě jsem konstatoval, že při badatelském předestetickém poznávání můžeme věrnost rekonstrukce kontrolovat a opravovat ji. Ale co to znamená? Není to snad jen to, že se zнова vracíme

k textu a snažíme se mu podruhé porozumět lépe? A získáváme tím něco jiného než novou rekonstrukci určité části díla, kterou srovnáváme s rekonstrukcí dřívější? A proč má být tato nová r e k o n s t r u k c e lepší (věrnější) než rekonstrukce, kterou jsme získali už dříve? Možná, že naopak, že právě první byla věrnější než druhá, a možná, že věrná není ani jedna z nich? Vždyť jsme přece stále uzavřeni do okruhu našich rekonstrukcí a k samému dílu nemůžeme nikdy proniknout. A konečně, dovoláváme se textu díla, když už nějakým způsobem víme, nebo aspoň tušíme, že rekonstrukce, kterou jsme získali, je v jistém směru nevěrná. Jestliže však nemáme v tomto smyslu žádné podezření a snažíme se pouze co nejobjektivněji poznat získanou rekonstrukci, na jakém podkladě potom můžeme říci, zda a v jakém stupni je tato rekonstrukce věrná, a v souvislosti s tím, zda a v jakém stupni je naše poznání daného díla objektivní? A jestliže už víme, že naše rekonstrukce je v určitém momentu dílu nevěrná, jak potom můžeme posoudit d o s a h této nevěrnosti, jestliže platí, že tento dosah je dán především úlohou, jakou má v díle samém prvek, v němž se rekonstrukce od díla odchyluje? Vždyť máme prozatím k dispozici pouze nevěrnou rekonstrukci, neznáme ještě dílo v jeho pravé podobě, a nemůžeme tedy ani znát úlohu onoho prvku v díle.

Samozřejmě, že když se zнова obracíme k dílu, abychom odstranili nevěrnost jeho rekonstrukce, získáme tím pouze jeho novou rekonstrukci, ale jestliže jí dosáhneme na základě přesnějšího rozumnění smyslům vět a na základě jejich vzájemného spojení ve smyslu pokynů daných jejich obsahem, jestliže při rekonstruování představených předmětů budeme bedlivě dbát, aby tyto předměty byly určeny přesně tak, jak to stanoví věty vystupující v díle atd., pak máme právo – jak se zdá – očekávat, že rekonstrukce takto získaná bude věrnější než rekonstrukce vytvořená bez všeho toho úsilí a obezřetnosti. Často si vskutku sice neuvědomujeme, že rekonstruujeme dané dílo v určitém směru nevěrně, a že potom na základě prostého poznání získané rekonstrukce nemůžeme dosáhnout objektivního poznání díla. Ale na druhé straně už samo badatelské zaměření nás vede k opatrnosti a kritičnosti a analytické poznávací úkony

obracejí naši pozornost na různé prvky a souvislosti v díle, které bychom mohli při prosté četbě pominout. A přitom odchylky od díla, ke kterým dojde při rekonstrukci, jsou různým způsobem signalizovány, např. tím, že dochází k rozporům mezi jednotlivými částmi rekonstrukce, že se objevují různé nejasnosti atp. Sama rekonstrukce nás jaksi varuje, že něco není v pořádku, a vybízí nás, abychom vynaložili nové úsilí na porozumění dílu. Nelze také říci, že bychom nikdy nemohli posoudit význam nevěrnosti objevené už v rekonstrukci díla. Nepotřebujeme k tomu totiž vždycky znát právě ten prvek, který byl při rekonstrukci zfalšován nebo vynechán. O úloze daného prvku v díle nás může poučit soubor jiných prvků, které v rekonstrukci díla máme před sebou. A konečně se můžeme odvolat na cizí výsledky poznání daného díla a tím odkrývat omyly, kterých jsme se při rekonstrukci dopustili.

Přesto však je pravda, že se při rekonstruování literárního díla objevují určité zásadní potíže. Vyplynou z toho, že literární dílo je intencionální existenciálně heteronomní výtvor, vzniklý ze subjektivních operací autora, který nám dává k dispozici pouze rukopis nebo výtisk svého díla. To působí, že k literárnímu dílu nemůžeme při poznávání proniknout tak bezprostředně jako k libovolnému reálnému předmětu, neboť v reálném světě, který nás obklopuje, nacházíme pouze rukopis nebo výtisk. A proto také, kdyby k poznávání literárního díla bylo třeba poznávat (kromě tisku) ještě nějaké reálné předměty (např. autorovy prožitky, jak to požadují někteří badatelé), potom bychom skutečně nemohli dílo nikdy poznat a všechny naše rekonstrukce díla by měly hodnotu pouze určitých fantazií na jeho téma, fantazií, které by s ním mohly být jen náhodně spřízněné. Tak tomu však není. Abychom si to názorně uvědomili, zeptejme se, kdy je pro nás nějaké literární dílo skutečně zcela nedostupné, třebaže jeho tištěný text vnímáme naprosto jasně. Každý odpoví: když je psáno v jazyku, kterému vůbec nerozumíme. A začínáme pak – můžeme-li to tak říci – pronikat do oblasti díla, když začínáme – aspoň trochu – rozumět jazyku, v němž je napsané. Otevřený přístup k němu máme potom tehdy, když daný jazyk ovládneme jako svou mateřštinu. Nezbytnou, třebaže ne jedinou

podmínkou, abychom získali poznání literárního díla, je znalost jazyka, jímž je napsáno. Naproti tomu k jeho poznání, resp. rekonstrukci není nutno znát žádné jiné reálné předměty kromě samých grafických nebo fonetických symbolů⁶. Ale tím se zásadní potíže, vyskytující se při rekonstruování literárního díla, přesunují do oblasti problémů týkajících se funkce živého jazyka a způsobu, jak ho používáme a jak mu rozumíme. Na tom, zda je živý jazyk už předem výtvozem intersubjektivním a intersubjektivně srozumitelným a zda a za jakých podmínek je možno zidentifikovat významy jazykových útvarů a funkce (např. syntaktické), které jsou jimi plněny v celcích vyššího řádu atd., záleží, zda a do jaké míry lze potíže při tvoření věrné rekonstrukce literárního díla překonat. Kdyby tyto podmínky nebyly splněny a kdyby skutečně – jak se v jedné době tvrdilo – významy jazykových výrazů byly identické s určitými nevyjádřitelnými a bezprostředně nepoznatelnými psychickými prožitky mluvčího, byli bychom navždy uzavřeni do našich tak nebo onak vytvořených rekonstrukcí díla a nemohli bychom ani proniknout k němu samému, ani bychom se nemohli dorozumět s druhými lidmi o tom, jaké jsou rekonstrukce, které jsme získali. Avšak otázka, zda a jakým způsobem je možné, aby jazykové výtvoření byly intersubjektivně srozumitelné a aby bylo možno je v jejich významech identifikovat, patří do problémů filosofie jazyka a přesahuje rámec těchto úvah⁷. V knize *Das literarische Kunstwerk* (§ 66) jsem se snažil ukázat, jak lze tento problém pozitivně vyřešit.

Ale rozumět jazyku, jímž je určité literární dílo napsáno, ještě nestačí k jeho věrnému zrekonstruování, a tím méně k jeho správnému zkonkretizování, neboť k tomu musíme

⁶ To však neznamená, že by při poznávání literárního díla nemohlo pomoci poznávání jiných předmětů; prospěšné mohou být např. určité informace o autorovi a o podmínkách, ve kterých dílo vznikalo. Srv. o tom můj *Dodatek, Studia z estetiky, I.*

⁷ Musíme však zdůraznit, že všechny dosud známé pokusy negativního rozřešení těchto otázek, krajně nominalistické nebo psychologické anebo fyzikalistické typu, jsou poznamenány vnitřní rozporností; odporují tomu, co je podmínkou jejich možné existence. Ve vztahu k psychologismu to dokázal Husserl v I. sv. *Logische Untersuchungen*, ve vztahu k fyzikalismu – srv. mou rozpravu *L'essai logistique d'une refonte de la philosophie*, „Revue philosophique“, 60^e année.

né mu poznání), ale můžeme je chápat i falešně, nesprávně určovat vztahy mezi nimi, podléhat nejrůznějším omylům atd. A proto v badatelském poznávání literárního díla existuje druhý zdroj možných omylů, který je do jisté míry nezávislý na zdroji omylů přicházejícím v úvahu při rekonstrukci díla. A stejně jako při rekonstrukci můžeme i zde nevědět o tom, že naše poznání je z určitého hlediska neobjektivní, a to tak dlouho, dokud si toho sami nevěsim nebo dokud nás na to někdo neupozorní. Pokud proces poznávání trvá a pokud sami ještě nepovažujeme získané poznání za „hotové“, neboť všechno je ještě „v pohybu“, máme poměrně značnou naději, že odkryjeme chyby, kterých jsme se při poznávání dopustili. Když se však domníváme, že výsledky, které jsme získali, jsou definitivní a hotové, potom nás obvykle pouze cizí poznávací výsledky, týkající se daného díla a neshodující se s výsledky našimi, mohou upozornit na naše eventuelní omyly. Ale aby naše nebo cizí poznání mohlo být dáno na vědomí druhým osobám, musí být formulováno v souboru soudů. A zde se vynořuje další zdroj možných omylů.

Ad c) Protože poznávací výsledky jsou skutečně ustáleny teprve v soudech, a nadto, protože pouze ty poznávací výsledky, které byly vyjádřeny v soudech, jsou přístupné jiným poznávacím subjektům, je při získávání intersubjektivního poznání velice důležité pokud možno dokonale přizpůsobit obsahy těchto soudů kognitivním výsledkům. Obsah (smysl) soudu je přizpůsoben určitému kognitivnímu výsledku tehdy, jestliže v něm vystupují odvozené významové intence stejně a stejně spojené, jako byly prvotní intence v poznání, které daný soud vyjadřuje nebo ustaluje. A není mu přizpůsoben, jestliže k tomu v nějakém směru nedojde.

Je samozřejmě nutno odlišit pravdivost soudu od jeho přizpůsobení kognitivnímu výsledku. Pravdivý soud může být nepřizpůsoben určitému kognitivnímu výsledku (který je v tomto případě neobjektivní) a soud, který by mu byl přizpůsoben, by byl v tomto případě nepravdivý. Pouze soud přizpůsobený objektivnímu kognitivnímu výsledku bude zároveň i pravdivý. Jak vyplývá už z mých předcházejících rozborů, tvořit soudy, jejichž obsah by byl přizpůsoben

kognitivním výsledkům, které jsme získali, je úkolem obtížným a lze jej splnit pouze tehdy, když máme k dispozici příslušným způsobem rozvinutý jazyk. Ale i kdyby byly nejdokonalejším možným způsobem obsahy soudů přizpůsobeny výsledkům objektivního poznání literárního díla, nesmíme si dělat iluze o jedné věci: že by nám totiž soubor soudů o určitém literárním díle, i ten nejúplnější, jaký by se nám podařilo získat, mohl dát nějaký ekvivalent samého díla, který by nám mohl nahradit přímé poznání nebo věrnou rekonstrukci díla. A to nejen proto, že každý soubor soudů, jaký můžeme o určitém díle v praxi získat, obsahuje pouze konečné množství soudů, v nichž není možno vyčerpávat všechny vlastnosti daného díla, a že tedy vědění, které je nám touto cestou poskytnuto, je vždy úplné. Existují zde ještě jiné důvody, na které jsem částečně už upozornil, když jsem mluvil o předestetickém badatelském poznávání literárního díla.

Každý soubor ustálených a řádně odůvodněných soudů o určitém literárním díle je sám pomezním případem literárního díla, totiž naukovým dílem o určitém speciálním předmětu. Způsob, jakým jsou navzájem uspořádány jeho části (tj. nakonec jeho jednotlivé soudy), je určen jeho vlastními kompozičními principy, které mohou být v jednotlivých studiích, týkajících se téhož literárního díla, různé. Toto uspořádání v podstatě nezávisí na uspořádání předmětných stavů v literárním díle, o němž dané naukové dílo nebo rozprava pojednává. Tato vzájemná nepodmíněnost je dána rozdílností dvojího uspořádání: a) soudů, resp. jim příslušejících intencionálních předmětných stavů a b) předmětných stavů ve zkoumaném literárním díle. Je samozřejmé, že když tvoříme soudy o určitém literárním díle, snažíme se přitom brát mezi jiným v úvahu spojitosti a závislosti mezi předmětnými stavy, které existují v daném díle, resp. spojitosti mezi jeho vlastnostmi nebo částmi. Ale tyto spojitosti jsou velmi různorodé. A proto si musíme vždy vybírat v díle jakožto celku jen některé linie, jednotlivé směry spojitosti (nebo „průřezy“, jak by řekl Ostap Ortwin) a nikdy nemůžeme jít naráz různými, a tím méně všemi možnými směry. A proto nejen vzhledem k zájmům jednotlivých badatelů nebo kvůli kompozičním principům dané

rozpravy, ale z nutnosti dané strukturou zkoumaného literárního díla vyplývá, že při naukovém zpracování je literární dílo modifikováno způsobem, který se někdy značně odchyľuje od jeho vlastní struktury. Do popředí se dostávají jednou ty a podruhé ony jeho stránky, vrstvy nebo části a jiné opět zůstávají v pozadí. Jednou jsou ty a podruhé ony souvislosti nejen výrazněji načrtnuty, ale i těsněji spojeny jednou s těmi a podruhé s jinými soubory vlastností nebo částí daného díla. A s tím se nedá nic dělat. Při četbě dané rozpravy o určitém literárním díle můžeme (a musíme) sice příslušným způsobem objektivizovat (srv. § 10) předmětné stavy a pokusit se o návrat k prvotní strukturální jednotě díla, o kterém daná rozprava pojednává. Ale, jak je známo z výše uvedených argumentací, i tato objektivizace může být realizována různými způsoby. A tím pak, abych tak řekl, i literární dílo nabývá různých tvárností, které získáváme touto cestou. Která z nich je jeho pravou tvárností? Všechny, nebo jenom některé, anebo žádná z nich? A jak o tom můžeme rozhodnout, neodvoláme-li se znova na přímé poznání daného literárního díla?

Zdá se tedy, že každé představení literárního díla prostřednictvím souborů soudů je do jisté míry neadekvátní vzhledem k dílu samému. Budeme-li se však snažit, abychom odstranili tuto neadekvátnost tím, že se vrátíme k bezprostřednímu poznání díla, pak – až toto poznání získáme a přistoupíme k formulování jeho výsledků v soudech, kterými bychom je zpřístupnili jiným poznávajícím subjektům – budeme stát před stejnou potíží: může se nám sice podařit, že přizpůsobíme obsah jednotlivých soudů získaným částečným výsledkům našeho poznání, ale nebudeme moci přizpůsobit smysl teoretického celku, vytvářejícího se na základě těchto soudů, celku kognitivních výsledků (pokud bychom i připustili, že tento konečný celek je vztahu ke zkoumanému literárnímu dílu adekvátní). Soustava soudů, v nichž chceme uzavřít výsledky přímého poznání, je nejen jistým druhem síta, jehož oky protékají někdy i velmi důležité momenty zkoumaného literárního díla, ale nadto je i jistým druhem difrakčního sítko, které vyvolává charakteristické a pro ně příznačné „odchylky“.

Na zakončení těchto úvah bych chtěl uvést ještě jeden problém:

Argumentace, kterými jsme se výše zabývali, nás upozornily, že je možno mnoha různými způsoby objektivizovat předměty představené v jednom a též literárním díle. Tento fakt nás přivádí k jedné zásadní obecné otázce: je možno získat – při nejlepší snaze a po překonání veškerých potíží – pouze jediný soubor pravdivých soudů o určitém přesně stanoveném literárním díle? Mluvíme-li zde o „jediném“ souboru soudů, abstrahujeme od možnosti jejich různého uspořádání. Nebo se můžeme zeptat ještě jinak: je zcela vyloučeno, že bychom o jednom a též literárním díle mohli získat z nějakého přesně stanoveného aspektu dva nebo více pravdivých soudů, které by se však přitom navzájem neshodovaly anebo byly přímo protichůdné?

Pomíjím zde samozřejmě to, že v literárním díle existují místa nedourčenosti, která mohou být vyplněna různým způsobem, neboť se nyní zabývám obecně poznáním literárního díla, získaným při badatelském předestetickém zaměření, při kterém, jak známo, jde právě o to, že místa nedourčenosti nemají být vyplňována, ale má se pouze konstatovat, jaká jsou a jaké jsou možnosti jejich vyplnění. Pokud tedy jde o tato místa – vzhledem k tomu, že se nevyslovujeme o jejich vyplnění, ale pouze o nich samých – nemáme důvodu dospět k odlišným soudům. Jde tedy pouze o to, zda ve vztahu k těm stránkám díla, které jsou přesně určeny, je vyloučeno získat soudy navzájem neshodné. Neboť jestliže např. je možno různým způsobem objektivizovat tytéž předměty představené v určitém díle¹⁰, zdá se, že když o těchto zobjektivizovaných (jednou tak a podruhé jinak) předmětech budeme vyslovovat soudy, pak můžeme získat soudy navzájem neshodné. Lze však říci – abychom se vyhnuli tomuto nebezpečí – že předmětová vrstva literárního díla je nedourčena nejen v tom smyslu, že jednotlivé předměty, které v ní vystupují, nejsou z určitých aspektů určeny, ale kromě toho i v tom smyslu, že kategoriální struktura představených předmětů je – při-

¹⁰ Srv. příklady, o kterých jsem pojednával v § 10.

nejmenším v určitých případech – nedourčena? Anebo snad platí, že různé cesty objektivizace představených předmětů vedou sice k různým, ale mezi sebou ne neshodným (doplňujícím se) kategoriálním pojetím? V tuto chvíli nehodlám rozhodnout, ke které z těchto možností dochází, přesto však je nutno konstatovat: kdyby docházelo k první z nich, pak už sama objektivizace by nebyla věrnou rekonstrukcí díla, ale jeho konkretizací, realizovanou jedním z možných způsobů, a v tom případě by nebylo vhodné řadit mezi předestetické soudy o díle samém ty soudy, které by říkaly něco o tak a ne jinak zobjektivizovaných představených předmětech; bylo by však třeba zařadit tam soudy konstatující, že v daném díle to, co bylo představeno, může být zobjektivizováno různými přesně stanovenými způsoby. Tyto soudy by patřily do celé skupiny soudů, které by analogicky konstatovaly o jednotlivých místech nedourčenosti, že ve shodě s textem díla mohou být vyplněna pouze určitými přesně stanovenými způsoby. Kdyby naproti tomu přicházela v úvahu druhá možnost, znamenalo by to pouze to, že soudy, o které jde, nejsou ve skutečnosti neshodné mezi sebou, ale že se vyslovují o různých stránkách kategoriální struktury představených předmětů; všechny tyto stránky jsou v díle obsaženy a pouze tím, že byly poznáním vysunuty do popředí a formulovány v příslušných soudech, jsou v celku daného předmětu více zdůrazněny a výrazněji v něm vystupují. V tom by sice byl moment určité neadekvátnosti, bylo by však možno jej odstranit tím, že bychom se vrátili k bezprostřednímu poznání daného díla a ponořili zvýrazněné a zdůrazněné kategoriální struktury zpět do jednolitého celku předmětu. Buď jak buď, nic nás nenutí soudit, že bychom ve vztahu ke všem těm stránkám díla, které v něm samém jsou jednoznačně určeny, museli získávat soudy stejně pravdivé, ale navzájem se neshodující. Naopak, všude tam, kde získáváme soudy, které se nám zdají mezi sebou neshodné, buď nejsou všechny pravdivé, anebo se netýkají díla samého, ale jeho různých konkretizací, a potom vlastně nejsou mezi sebou neshodné.

Tím končím úvahu na téma kriticko-epistemologických problémů předestetického poznání literárního díla; chtěl

bych jen ještě zdůraznit, že se zde omezují pouze na podání obecného nárysu prvních perspektiv, jaké se v tomto směru otevírají, a další analýzy z této oblasti ponechávám budoucím badatelům.

§ 32/ Některé kriticko-epistemologické problémy estetického literárního prožitku

Estetický prožitek sám o sobě nemá za úkol poskytnout badatelské poznání estetického předmětu, a zvláště pak estetické konkretizace literárního díla. Přesto však – jak jsem se snažil ukázat výše – je na jedné straně protkán prvky percepční povahy a na druhé straně je ve své konečné fázi prvotní formou zkušenosti o estetických hodnotách a tím se stává podkladem pro estetické poznání estetického předmětu, který jím byl zkonstituován. Kriticky může být proto zkoumán ze dvou různých hledisek: a) jako soběstačný prožitek, který vede prožívající subjekt k určitému přesně stanovenému estetickému předmětu a jakožto prožitek pro něho znamená určitou zvláštní hodnotu v jeho životě; b) jako – můžeme-li to tak říci – přírva estetického poznání. Tato různá hlediska vedou k různým kritickým problémům. Zmíním se zde aspoň o některých z nich.

Ad a) Jestliže při kriticko-epistemologickém zkoumání předestetického poznání literárního díla je nejdůležitější problém jeho objektivnosti, *resp.* pravdivosti literárních soudů, při kritickém zkoumání estetického prožitku jakožto prožitku soběstačného nemá toto hledisko žádnou úlohu. Do popředí se však dostávají tři jiné problémy: 1. problém náležitosti estetického prožitku (zvláště literárního), 2. problém přípustné divergencce mezi estetickými prožitky vzniklými při obcování s tímž literárním dílem, a konečně 3. problém, jakou úlohu má estetický prožitek v lidském životě a jaký je její vztah k náležitosti tohoto prožitku.

1. Co máme na mysli, když mluvíme o „náležitosti“ estetického prožitku? Srovnáme-li různé své estetické prožitky,

kteře vznikly při obcování s týmž literárním dílem, zjistíme, že nás mnohdy přivádějí k charakteristicky odlišným estetickým konkretizacím. Jedny z nich jsou chudší na estetické kvality, souznějící v polyfonní harmonii literárního díla, a jiné opět jsou po této stránce bohatší. Když např. čtu dílo „filologicky“, zužuje se okruh možných estetických kvalit pouze na ty, které se mohou vyskytnout ve zvukové a významové vrstvě, naproti tomu když čtu se snahou postihnout esteticky všechny vrstvy díla a spojit je v celek obdařený jednotnou tvářností, esteticky valentní kvality nabývají značně větší různorodosti atd. A kromě toho při realizaci estetické konkretizace literárního díla mohou být – jak jsem už uvedl – místa nedourčenosti vyplňována různým způsobem v souvislosti s průběhem estetického prožitku nebo v souvislosti s různými předpoklady čtenářovými, jako jsou např. jeho zájmy, jeho představový typ, rozsah jeho fantazie, smysl pro předmětnou konsekvenci, jeho psychologická vnímavost, subtilnost pocitů, schopnost emocionálních reakcí, typ a úroveň estetické kultury atp. A přitom každý případ odlišného vyplnění má při konkretizaci určitého místa nedourčenosti jistý vliv na celkovou konkretizaci, třebaže pro její estetickou hodnotu může mít větší nebo menší dosah¹. Mohou se zde vyskytnout různé případy. Někdy nevyplnění jednoho důležitého místa nedourčenosti nebo jeho vyplnění v rozporu s dílem, eventuálně vyplnění nevhodně zvolené ve vztahu k ostatním prvkům konkretizace ruší, nebo aspoň zásadním způsobem kazí kvalitativní skloubení, které v dané konkretizaci vystupuje. Ale někdy naopak, záměrné nevyplnění některého místa nedourčenosti nebo takové jeho vyplnění, které se jeví – jak se obvykle říká – jako neshodné s „autorovým záměrem“, působí, že je právě odstraněna určitá nepotřebná disonance anebo že se zvýší jednodušnost kvalitativního skloubení, a to přispívá ke zvýšení estetické hodnoty dané konkre-

¹ Vyžadovalo by to zvláštní studium na základě mnoha různých literárních děl, aby bylo možno dokázat různé stupně tohoto dosahu a odkrýt zákonitě spojitosti, jaké nastávají mezi typem vyplnění míst nedourčenosti a jejich estetickou funkcí v celkové konkretizaci díla. Pro literární vědce se tu otevírá široké a dosud téměř nedotčené pole bádání.

tizace. Může samozřejmě dojít ještě k jiným případům, které však zde nelze rozebírat, neboť by k tomu bylo nutno nashromáždit předem obrovský materiál týkající se jednotlivých konkrétních případů. V dané chvíli je pro nás důležité pouze to, že estetický prožitek vznikající při obcování s literárním dílem může být v různém stupni a různým způsobem „náležitý“. Nejnáležitější je totiž ten estetický prožitek, který při několikerém obcování prožívajícího subjektu s týmž literárním dílem vede ke zkonstituování estetické konkretizace s nejvyšší estetickou hodnotou v rámci hodnot, jaké dílo vůbec připouští². Krajním případem „nenáležitého“ estetického prožitku by pak byl takový prožitek, který by vůbec nevyvolal zkonstituování estetického předmětu a následkem toho by byl pouze zdánlivě estetickým prožitkem. Zdání, že i v tomto případě jde o estetický prožitek, vyplývá obvykle z toho, že se v jeho průběhu objevují silnější nebo méně silné emoce, jejichž přítomnost – i když nejsou emocemi estetickými – je pro danou osobu zdrojem estetického vzrušení³.

Takto chápanou náležitost nebo nenáležitost estetického prožitku nesmíme zaměňovat s jiným případem, který vystupuje tehdy, když estetický prožitek zkoumáme jako průpravu k estetickému poznání, totiž s problémem, zda a do jaké míry daný estetický prožitek „vzdává spravedlnost“ určitému uměleckému dílu (srv. dále *sub b*).

2. Estetické literární prožitky mohou být při obcování s týmž dílem, jak jsem právě uvedl, v různém stupni „náležitý“. To se samozřejmě projevuje nejen v tom, jak je vybudována příslušná estetická konkretizace literárního díla, ale i v různém průběhu estetického prožitku, a především pak jeho závěrečných fází. Na stupni náležitosti prožitku závisí mezi jiným především to, jaká je emocionální estetická odpověď na zkonstituovaný estetický předmět (na konkretizaci díla). Náležitější estetický prožitek tím, že po-

² Otevřeným problémem zůstává samozřejmě otázka, co znamená to, že jedna konkretizace má vyšší estetickou hodnotu než jiná. To však je problém obecné teorie hodnot, který zde nemůžeme řešit.

³ O tomto zvláštním posunu estetického prožitku a v souvislosti s tím o teoretických a praktických nedorozuměních, které z toho vyplývají, srv. M. Geigera *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig 1931, a zvláště kapitolu *Über den Dilettantismus im künstlerischen Erleben*.

vede ke zkonstituování konkretizace o větší estetické hodnotě, bude – aspoň obecně – vrcholit ve vyšším stupni estetického uznání; nebude to už jen obyčejné „líbení se“, ale určitá forma rozraddostného nadšení, obdivu, pokorného zbožňování atp. Když se zkonstituuje konkretizace s poměrně malou (ale pozitivní) estetickou hodnotou, emocionální estetická odpověď bude příslušným způsobem méně živá a vezme na sebe jiné podoby uznání; dílo se nám např. může líbit, aniž bychom jím však byli hlouběji zaujati, atp. V případech, kdy prožitek vede k negativně hodnotnému estetickému předmětu, nebude už emocionální estetická odpověď uznáním, ale odmítnutím daného díla, projevem větší nebo menší nevážnosti k němu, eventuálně se projeví jako odpor, zhnusení nebo nenávisť. Je nutno zdůraznit, že je možný i případ, kdy dva estetické prožitky jsou stejně náležité, tj. že vedou u téhož díla ke zkonstituování dvou estetických konkretizací takové hodnoty, že žádné z nich nelze dát přednost před druhou⁴, a přece se tyto konkretizace budou jedna od druhé lišit tím, že vznikají různým vyplněním míst nedourčenosti, i tím, že se při nich objeví pokaždé jiné skloubení esteticky valentních kvalit, a především pak tím, že u každé z nich bude jiná kvalita celého skloubení⁵. A to se bude odrážet i v průběhu estetického prožitku, a především pak v konečné fázi emocionální odpovědi. Konečné fáze i emocionální odpovědi se budou navzájem zásadním způsobem lišit, tento rozdíl však bude jiný než v případech, o kterých jsme se zmínili výše. Nebude totiž dán vyšším stupněm uznání pro estetické hodnoty, zpřítomněné v dané konkretizaci, ale bude dán jinou podobou tohoto uznání. Abych názorně ukázal, co zde mám na mysli, bude vhodné vzít nejprve jako příklad dvě různá literární díla.

⁴ Bylo by možno říci, že mají stejnou hodnotu, ale to by mohlo vyvolat různá nedorozumění.

⁵ Může to nastat např. ve vztahu k témuž literárnímu dílu, čtenému ve dvou různých historických epochách, z nichž každá odhaluje jiné „půvaby“ daného díla, ale žádná je nefalšuje a ani ve vztahu k druhému období nevede k estetickým konkretizacím nižší estetické hodnoty. Jednotlivé konkretizace se v tomto případě liší pouze zásadně rozdílným stylem, ale žádná z nich proto není ani horší, ani lepší než ostatní.

Jedno s kompozicí křišťálově průzračnou, s dokonalým rozložením důrazů v jednotlivých částech a s jejich harmonickým skloubením, takže se při jeho konkretizaci projeví specifické kouzlo „klasické“ racionální struktury – a druhé, v němž se z hlediska kompozičního nebudou projevovat žádné zvláštní přednosti, které by při estetickém vněmu na sebe strhovaly výrazněji pozornost, ale které zato bude velmi bohaté na různorodé prvky lyrické, jejichž prostřednictvím se v estetickém skloubení projeví osobité kouzlo určité nálady. Nuže tedy, je možné, že každé z těchto děl nás při estetickém vněmu přivede k takové formě uznání, že žádná z nich nebude větší nebo hlubší než druhá. Přesto však naše emocionální odpověď bude kvalitativně zcela odlišná. Zatímco v prvním případě bude mít převahu forma klidného, s jistým kontemplačním odstupem prožívaného obdivu pro dokonalou harmonii struktury, v druhém případě bude mít estetické uznání formu intenzívně citově prožívaného nadšení a opojení oním osobitým kouzlem nálady. K něčemu přibližně podobnému může dojít i při dvou různých konkretizacích téhož díla; můžeme je ze dvou protichůdných hledisek hodnotit stejně vysoko, ale v konkretizacích, v nichž jedna zdůrazní více dokonalost jeho kompozice a druhá upoutá pozornost spíše hodnotami lyricko-náladovými.

Obecně: někdy se může objevit stejně vysoké estetické uznání a na druhé straně i stejně vysoko hodnotné konkretizace díla, třebaže se přitom buď formy uznání, nebo estetické hodnoty, zpřítomněné v konkretizacích, budou navzájem hluboce lišit. Nebo jinak řečeno: v oblasti estetických konkretizací literárního díla nelze určovat – můžeme-li to tak říci – jednopaprskovou mnohost různých stupňů hodnot ani jednopaprskovou gradaci výšky estetického uznání⁶. Existuje mnoho různých systémů ve stupnicích hodnot, resp. uznání, systémů určených základními typy estetických skloubení (nebo chcete-li – různými kvalitativními kategoriemi estetického předmětu, nebo ještě jinak: různými styly kvalitativních skloubení). Přitom

⁶ Je velmi pravděpodobné, že toto tvrzení lze zobecnit pro všechny estetické předměty, vyžadovalo by to však zvláštní zkoumání, aby byla dokázána tato teze, která se často uvádí bez hlubšího odůvodnění.

však není vyloučeno, že se při jedné a téže konkretizaci určitého díla zkříží hodnoty různých systémů, buď navzájem harmonizujících, nebo disharmonizujících.

Této různorodosti nebo divergence estetických prožitků při obcování s tímž uměleckým dílem (a zvláště pak s dílem literárního umění) si badatelé všimli už dost dávno, ale neuvědomili si, čím je dána, a proto od jejího konstatování přecházeli příliš rychle k tezi *de gustibus non est disputandum*, která je výrazem krajního relativismu, nebo spíše estetické skepse a bývá chápána i jako legalizovaná anarchie v oblasti estetických prožitků a hodnot. Tím, že se neodlišovalo umělecké dílo od estetického předmětu, docházelo k názorům, že se *gustus* vztahuje na umělecké dílo – a ne na estetický předmět. A na druhé straně, badatelé si neuvědomovali, že literární dílo – máme-li se zde omezit pouze na ně – je výtvozem schematickým, který dovoluje při estetickém vněmu zkonkretizování různým způsobem a který – právě jako výtvor schematický – vůbec nemůže být předmětem estetického zážitku. Správně položená otázka, *an de gustibus disputandum est*, zní zcela jinak. A to: zda ve vztahu k přesně stanovené konkretizaci určitého literárního díla, zkonstituované při určitém estetickém prožitku, jsou možné různé emocionální estetické odpovědi. Na základě našich posledních úvah je možno rozlišit dvojí chápání této otázky: a) zda určitá, po všech stránkách naprosto stejná konkretizace určitého přesně stanoveného literárního díla může vyvolat různě vysoké hodnocení, eventuálně zda je možno jednou její hodnotu uznat a podruhé odmítnout, a b) zda je za těchto podmínek možno sice danou konkretizaci hodnotit pokaždé stejně vysoko, ale různě po stránce kvalitativní. Anebo naopak, zda v obou případech může dojít pouze k ocenění naprosto stejného stupně i stejné kvalitativní podoby⁷. Pouze v případě, kdyby se ukázalo, že na otázku

⁷ Je nutno si uvědomit, že tyto otázky je možno chápat ještě dvojnásobným způsobem: a) psychologicky – tj. zda se skutečně stává, že se ve vztahu k přesně stejné konkretizaci určitého literárního díla objevují různé emocionální estetické odpovědi; b) kriticko-esteticky – tj. zda mezi hodnotu estetické konkretizace literárního (nebo obecněji uměleckého) díla a emocionální estetickou odpovědí je taková nutná a zásadní spojitost, že podstatou obou těchto členů je vylou-

a) je nutno odpovědět kladně – a to ne tím, že bychom konstatovali náhodné fakty bez prozkoumání antecedencí⁸, ale tím, že bychom konstatovali určitou možnost, vyplývající z podstaty estetického předmětu a jeho prožitku – bylo by pravda, že skutečně *de gustibus non est disputandum*. Ale na základě dosavadního zkoumání estetického prožitku a jeho předmětu se zdá přinejmenším málo pravděpodobné, že by tomu vskutku tak bylo. Spíše naopak, mnoho z toho, co jsem v § 24 uvedl o estetickém prožitku, svědčí – jak se zdá – že tomu tak není. Rozřešení této otázky však musíme odložit až do chvíle, kdy budou dále dovedeny analýzy, kterým se zde věnujeme, a kdy bude dokázána jejich správnost. Úkolem této kapitoly ostatně není rozřešit, ale pouze formulovat kritické otázky.

Od právě uvedeného problému je třeba odlišit problém druhý, který s ním bývá obvykle zaměňován. Jde totiž o otázku, zda u jednoho a téhož literárního díla a za předpokladu jeho pokud možno věrné rekonstrukce⁹ jsou na

čeno, aby se ve vztahu k téže konkretizaci objevily různé emocionální estetické odpovědi, anebo naopak, zda taková spojitost neexistuje. Jde mi tu samozřejmě o kriticko-estetický problém. Nesmíme také zapomenout, že při všech těchto úvahách nejde o estetické hodnocení, ale o emocionální estetickou odpověď jako zvláštní podobu estetické zkušenosti, ke které dochází při kulminaci estetického prožitku.

⁸ Takové konstatování např. cestou experimentu by nemělo žádnou cenu ani pro psychologii estetického prožitku, pokud by nebylo přesně známo, jaký byl skutečný průběh prožitku a na co vlastně zkoumaná osoba takovým nebo jiným způsobem esteticko-emocionálně odpovídá. A proto způsob, jakým se experimentálně snažil G. T. Fechner – a jeho různí epigoni – realizovat myšlenku estetiky „zdola“, nám dnes musí připadat dosti naivní, při vši úctě k onomu badateli, který otevíral psychologii nové cesty. Není tedy nic divného, že i čistě psychologické výsledky, které byly touto cestou získány, byly více než skromné. Znova se zde tedy ukazuje, že experimentální zkoumání v jakékoliv subtilnější psychologické otázce bez předběžné podrobné popisné analýzy musí zklamat, neboť není známo, jaká je povaha jevu, jehož vnější projevy se při experimentu zjišťují.

⁹ Tato výhrada je nezbytná, neboť teprve jí jsou zpřesněny podmínky celého problému. Je samozřejmě, že kdybychom při tomto zkoumání vzali v úvahu všechna nesprávná přečtení literárního díla, resp. jeho libovolně nevěrné rekonstrukce, potom bychom nemohli předpokládat vůbec nic anebo jinými slovy – „všechno by bylo možné“. Ale ani fakt tohoto druhu by neměl žádný význam pro kriticko-estetické problémy. Něco jiného je, že právě vzhledem k této situaci je v praxi velmi nesnadné získat náležitý estetický prožitek, vzdávající dílu spravedlnost.

jedné straně možné estetické konkretizace s diametrálně (nebo aspoň značně) různou estetickou hodnotou a na druhé straně pak estetické prožitky s příslušně rozmanitými emocionálními estetickými odpověďmi. Anebo ještě radikálněji: zda jsou za uvedených podmínek možné konkretizace jakékoli estetické hodnoty. Anebo naopak, zda pro každé dílo – za předpokladu, že bude pokud možno věrně rekonstruováno – existuje určitý, přesně stanovený a jemu vlastní soubor možných estetických konkretizací, jejichž hodnoty se mohou pohybovat v hranicích přesně vymezených daným dílem.

Ani tuto otázku nemám v úmyslu zde vyřešit, třebaže úvahy, kterými jsem se v předcházejících kapitolách zabýval, přinášejí v tomto ohledu určité směrnice. Chtěl bych tuto otázku pouze jasně odlišit od jiných výše uvedených kritických problémů, a především bych chtěl zdůraznit, že je nesmírně obtížné dát na ni obecnou odpověď. Tato obtíž je spojena především s tím, že v každém literárním díle se vyskytuje velice mnoho míst nedourčenosti, že jsou různorodá, a konečně že existuje velké množství možných vyplnění každého z nich zvlášť. Velký význam zde má i to, že – jak jsem už výše uvedl – pro jednotlivé konkretizace téhož literárního díla mohou mít taková nebo jiná vyplnění jednotlivých míst nedourčenosti různý dosah. Dokonce i u určitého přesně stanoveného díla (např. u III. části *Dziadů*) není snadné odpovědět na zkoumanou otázku, a což teprve, kdybychom chtěli daný problém vyřešit zcela obecně s platností pro všechna literární díla. Musím však upozornit, že ani negativní odpověď na danou otázku by naprosto nevedla k estetickému relativismu nebo skepsi. Vedla by pouze k závěru, že není možno posoudit jednoznačně uměleckou hodnotu literárního díla a že základním rysem každého takového ocenění je relativnost ve vztahu k možným konkretizacím hodnoceného díla za předpokladu jeho věrné rekonstrukce v mezích možnosti. Kdyby za uvedených předpokladů nebylo možno určit meze souboru možných estetických konkretizací hodnoceného literárního díla, problém ocenění jeho umělecké hodnoty by neměl vůbec žádný smysl. „Hodnocení“ by pak bylo pouze libovolným, nevypočitatelným „zdá se mi“.

3. Jedním ze zásadních omylů mnoha názorů rozšířených v estetice je směřování problémů charakterizovaných výše v bodech 1. a 2. s problémem, jakou úlohu má estetický prožitek v životě jedince, jenž ho prožívá. Jak známo, tyto prožitky jsou okrasou a skutečným obohacením našeho života, poskytují mu mnoho půvabu, a dokonce snad mají určitý vliv na utváření lidské osobnosti, třebaže tento vliv není asi tak silný, jak se někdy tvrdí. Buď jak buď, sám estetický prožitek je v lidském životě určitou pozitivní životní hodnotou. Není proto nic divného, že se na každé úrovni kultury objevuje touha po estetickém prožívání. Hodnota tohoto prožívání není však hodnotou estetickou, ale hodnotou zcela jiného druhu, pokud ovšem nezaujmeme vůči vlastním prožitkům estetický postoj a nevnímáme je jako zvláštní estetické předměty, což se nesporně často také stává. Ale takové vnímání estetických prožitků jako nových estetických předmětů je druhotné a je do jisté míry projevem životní dekadence. Horší však je, když tento postoj vyplývá buď z nedostatku estetické kultury, nebo z nenáležitosti estetických (nebo přesněji – zdánlivě estetických) prožitků, vztahujících se k předmětům, které nejsou našimi prožitky. Potom už nejde jen o projev určitého diletantismu – jak by řekl M. Geiger – ale kromě toho to vede k zvláštní mystifikaci, k určitému druhu *qui pro quo*; estetická nebo životní hodnota (zdánlivě) estetického prožitku se považuje za estetickou hodnotu objektu daného prožitku. Tento objekt se stává do jisté míry lhostejným a následkem toho je i nedokonstituován a jeho místo zaujímá neoprávněně prožitek sám. To, co má být vlastním cílem, se stává prostředkem, kterého je neoprávněně používáno k jiným cílům, obvykle naprosto neestetickým: k obohacení individuálního života, k prožívání určitých stavů, které nám jsou příjemné, atd. V teorii to vede k mylným názorům na estetický prožitek, a zvláště pak ke všem subjektivistickým názorům na estetický předmět. V souvislosti s tím jsou mezi jiným zaměňovány dvě zcela různé a do značné míry na sobě nezávislé otázky: náležitost estetického prožitku a to, nakolik je tento prožitek bohatý, a to zvláště na momenty citové. Naivním lidem, kterým jde především o to, aby získali určité prožitky, se zdá, že čím více a roz-

manitěji se při obcování s uměleckým dílem (nebo s příslušným výsekem přírody) vzrušují, tím náležitější je jejich estetický prožitek¹⁰. Odlišil jsem výše (§ 24) emocionální estetickou odpověď od citové reakce, jaké v nás dochází pod vlivem uměleckého díla, resp. už zkonstituovaného estetického předmětu. Nuže tedy, tato citová reakce, svou povahou obvykle zcela cizí estetickému prožitku, i když je s ním často těsně propletena, nejenže bývá prožívajícími subjekty často nejvíce požadována, ale bývá dokonce považována za základní funkci estetického prožitku. V podstatě mu však je cizí, a dokonce obvykle vadí při jeho plném rozvinutí. V mnoha případech právě bohatství citů, spojených s estetickým prožitkem, snižuje jeho náležitost. U některých literárních děl např. tyto vedlejší pocity ani nedovolují, aby se estetický prožitek náležitě rozvinul, a dokonce jej znemožňují. Potom je třeba opanovat se, soustředit a uklidnit se, aby se vůbec mohla vytvořit estetická konkretizace a aby se mohla projevit její estetická hodnota. Právě všechna tzv. hluboká díla, stojící na nejvyšší umělecké úrovni, nenašejí bouřlivost čtenářových prožitků. Díla laciná, prázdná, senzační atd. vyvolávají živé a různorodé mimoestetické pocity a pouze tím si mohou získat naivní a málo kulturní konzumenty. A proto budovat teorii estetického prožitku na základě výskytu bohatých mimoestetických pocitů, které se s ním nejednou spojují, ztotožňovat jeho náležitost s tímto bohatstvím a směřovat estetickou hodnotu konkretizace s životní hodnotou mimoestetických pocitů – často velmi pochybného druhu – to všechno je velké nedorozumění.

Ad b) Přejdeme nyní ke kriticko-estetickým problémům, které se objevují, když zkoumáme estetický prožitek jako příprvu pro získání estetického poznání.

Především je třeba vzít v úvahu, že stejně jako má rekonstrukce jiný průběh, když slouží za výchozí bod k tomu, abychom získali předestetické poznání literárního díla, tak i estetické prožívání díla neprobíhá už tak svobodně, když jsme zaměřeni na to, abychom získanou estetickou konkretizací poznali z badatelsko-estetického stanoviska. Tento

¹⁰ Neznají samozřejmě pojem náležitosti estetického prožitku. Přesto však ji mají mlhavě před očima.

určitý nedostatek svobody má své klady i zápory: na jedné straně nás do jisté míry chrání před nebezpečím, že dílo zfalšujeme a budeme tvořit konkretizace neshodné s jeho strukturou, na druhé straně je však jistým momentem omezení, brzdy, jejíž vinou se eventuálně mohou nerozvinout některé stránky estetického prožitku, vyžadující, aby se vnímatel úplně oddal vnímání a zapomněl na všechno, co není konstituujícím se estetickým předmětem.

Když esteticky prožíváme literární dílo bez jakéhokoliv dalšího úmyslu získávat estetické poznání, potom, pokud je tento prožitek dosti náležitý, je vlastně lhostejné, zda nás dovede ke konkretizaci „shodné s intencemi“ díla anebo ne. Jinak je tomu v okamžiku, kdy se tento prožitek stává přípravou pro estetické poznání. Potom je třeba, nejen aby byl náležitý, ale nadto aby – abych tak řekl – „vzdal dílu spravedlnost“ a aby byl adekvátní. Prozkoumejme to blíže. Estetický prožitek „vzdává dílu spravedlnost“ (je vůči dílu spravedlivý), jestliže vede k takové estetické konkretizaci, jež 1. má za podklad takovou rekonstrukci díla, která mu je – ve vztahu k jeho přesně určeným prvkům – v mezích možností věrná, a 2. v prvcích překračujících rámec prosté rekonstrukce díla, tj. ve vyplnění míst nedo-určenosti, v zpřítomnění esteticky valentních kvalit, v jejich polyfonním skloubení atd. – je realizována v mezích možností vyznačených dílem samým¹¹ a zároveň 3. je mu pokud možno „blízká“. Pojem „spravedlnosti“ prožitku vůči dílu připouští různé stupně – stejně jako pojem „náležitosti“. Nelze jej však s tímto pojmem ztotožnit. A především pak nelze říci, že by náležitější prožitek *ipso facto* musel být vůči dílu i „spravedlivější“. Třebaže se různé estetické konkretizace, které jsou pro jedno a totéž dílo přípustné a které mohou mít různou estetickou hodnotu, nedostávají do rozporu s daným dílem, přece jen mu všechny nemusí být stejně „blízké“. A především dílu nemusí být „bližší“ ty konkretizace, které – na podkladě jeho věrné rekonstrukce – mají vyšší estetickou hodnotu.

Abychom si objasnili pojem „blízkosti“ konkretizace

¹¹ Předpokládá to samozřejmě, že problém, kterého jsem se dotkl *sub a/2*, lze rozřešit pozitivně. V opačném případě by byl pojem „vzdát dílu prožitkem spravedlnost“ bezpředmětný.

vzhledem k dílu, bude vhodné použít zvláštního případu estetické konkretizace literárního díla (který je *nota bene* už jeho krajním případem), totiž tzv. divadelního díla¹². Je známo, jak velkou úlohu má při „uvedení“ určitého dramatu (nebo jiné divadelní hry) na scénu způsob režirování, herecké výkony i celé tzv. „scénické zpracování“. Je známo, že i při úplném zachování textu¹³ je možno vzhledem k uvedeným činitelům vytvořit zcela rozdílná představení, lišící se nejen dokonalostí provedení, a tedy stupněm estetické hodnoty, ale i celým „stylem“ představení. A může se stát, že určité inscenace naprosto neznásilňují dílo (jsou s ním shodné), a přece jedna z nich mu je „bližší duchem“ a stylem než druhá. Jinými slovy: třebaže samo dílo ani v nejmenším diktátorsky nerozhoduje o tom, jak mají být vyplněna jeho místa nedouřčenosti a jak má být vytvořena celá nadstavba kvalitativního skloubení a pouze – jak je dáno jeho podstatou – vyznačuje určité, mnohdy dost široké hranice svobody, přece jen se v něm samém a někdy i v jiných dílech téhož autora vyskytují určité pokyny (eventuálně určité instrukce, jež autor podal vně svého díla), které nám dovolují rozhodnout, že určité z přípustných konkretizací (způsobů uvedení na scénu) se více hodí k tomu, aby „doplňily“ dané dílo, než konkretizace jiné, někdy stejně hodnotné, a dokonce i hodnotnější. Je známo, jak někdy geniální herec dovede svou hrou „oživit“ dost „papírovou“ úlohu a jak – i když nejsme v rozporu s textem literárního díla – můžeme bezděčně dát jeho konkretizaci trochu jiný „styl“, než dílo zřejmě vyžaduje. Už sám způsob promluvy na scéně zde může mít značný význam (srv. např. způsob pečlivě propracované deklamace herců z Comédie Française, zvláště ve vztahu k tzv. „klasickému“ francouzskému repertoáru, a způsob, jakým by deklamovali např. Racina nebo Corneille polští herci, i kdyby dokonce mluvili francouzsky).

¹² O divadelním díle srv. *Das literarische Kunstwerk*, § 57. Poněkud dále jsem svou argumentaci v této oblasti dovedl na jednom ze „čtvrtečních večerů“ v Odborovém svazu polských spisovatelů v Poznani roku 1935 v přednášce „Je divadelní dílo dílem literárním?“ – „Czy dzieło teatralne jest dziełem literackim?“

¹³ Obvykle k tomu nedochází, a i to je samozřejmě projevem nevěrnosti v rekonstrukci příslušného literárního díla.

Hra souboru a individuální hra „solistů“, výprava, světelné efekty atd., to všechno se může odrážet na stupni „blízkosti“ dané inscenace vzhledem k dílu. K něčemu podobnému dochází nesporně i při estetických konkretizacích čistě literárních děl. Jenomže se to snad tak výrazně neprojevuje.

Je nesporné, že zavádíme-li pojem „blízkosti“ konkretizace ve vztahu k dílu, vystavujeme se nebezpečí určité libovolnosti nebo nepřesnosti. Neboť právě proto, že konkretizace dílu „bližší“ stejně jako konkretizace dílu „vzdálenější“ jsou někdy vzhledem k němu samému stejné přípustné a nejsou s ním neshodné, zdá se na první pohled, že ve struktuře díla samého nemáme vlastně potom postačující podklady k tomu, abychom jednu z jeho konkretizací považovali vzhledem k němu za bližší a jinou za vzdálenější. A zároveň není ani vyloučeno, že dvě konkretizace, různé v jednotlivostech i ve svém konečném kvalitativním skloubení, budou danému dílu stejně „blízké“, a že tedy existuje – jak by pravděpodobně řekl W. Conrad¹⁴ – určitá sféra „irlevance“, v jejíchž mezích rozdíly mezi konkretizacemi nemají vliv na jejich „blízkost“ ve vztahu k dílu. Naprosto to nepopírám, ba naopak, důrazně na to upozorňuji, přesto však nelze zamítnout pojem „blízkosti“ estetické konkretizace ve vztahu k danému dílu. Bylo by pouze třeba – ve speciálním bádání, pro které zde není místa – dále zkoumat, jaké prvky nebo momenty literárního díla vyvolávají určité dílu „blízké“ konkretizace, třebaže je kategoricky nevyžadují. Buď jak buď, pojem „blízkosti“ konkretizace ve vztahu k dílu je těsně spojen s faktem, že existuje mnoho konkretizací s různou hodnotou, které však jsou vzhledem k dílu stejně přípustné, a nepřímou tedy souvisí s faktem, že literární dílo je schematické, ale že je na druhé straně opět z určitých aspektů přece jen jednoznačně určeno. Tím je doplněn soubor pojmů, které nutně potřebu-

¹⁴ Srv. W. Conrad, *Der ästhetische Gegenstand*, 1. c. Musím však upozornit, že u Conrada není velmi mnoho pojmů, které zde uvádím, a dokonce ani velmi mnoho pojmů, kterých používám v knize *Das literarische Kunstwerk*. Jeho práce významným způsobem zahajuje ontologické zkoumání literárního díla, je však pouze počátkem, od něhož je dnešní stadium studií o literárním díle i o estetickém předmětu již dost vzdáleno.

jeme, chceme-li literární dílo a jeho poznávání – v širším slova smyslu – analyzovat trochu podrobněji.

Určitá amorfnost pojmu „blížkost“ konkretizace se odráží do jisté míry i na pojmu „spravedlnosti“ estetického prožitku ve vztahu k literárnímu dílu. A proto také v tomto stadiu zkoumání nelze ještě podat jasná kritéria, podle kterých by bylo možno stanovit, kdy je určitý estetický prožitek „spravedlivý“ a kdy jím být přestává. Buď jak buď, je užitečné odlišit tento pojem od jiných kriticko-estetických pojmů, kterých zde bylo použito¹⁵.

A konečně, co znamená, že estetický prožitek, v němž se konstituuje konkretizace literárního díla, je „adekvátní“? Jde mi přitom o následující problém: při konkretizování díla, když jsme si už byli v jeho počátečních fázích – abych tak řekl – vybrali směr nebo způsob konkretizování tím, že jsme si příslušným způsobem zvolili vyplnění míst nedourčenosti, a zároveň i tím, že jsme zaktualizovali vyskytující se esteticky valentní kvality, začínají před námi vystupovat už nejen určité, přesně stanovené možnosti dalšího konkretizování daného díla, ale i určitá *i d e a* nebo – chcete-li – konečná podoba konkretizace. Tato konečná, ještě nezrealizovaná podoba nebo idea s sebou přináší jistou zákonitost a s ní jsou spojeny určité přesně stanovené postuláty, které musí být zachovány, má-li být zkonstituována konkretizace v dané podobě. Jakmile byl jednou vybrán způsob konkretizování, rýsují se určité pokyny, jaká má být daná konkretizace, aby se co nejvíce přiblížila své „ideji“¹⁶. Nuže tedy, estetický prožitek je „adekvátní“ tehdy, jestliže vede ke zkonstituování právě takové estetické konkretizace literárního díla, která by byla přesným „ztělesněním“ rýsující se ideje dané konkretizace. A naproti tomu je estetický prožitek více nebo méně neadekvátní tehdy, jestliže konkretizace jím vytvářená obsahuje takové nebo jiné *o d c h y l k y*

¹⁵ Pokud dobře rozumím M. Wallisu-Walfiszovi, tedy se mezi různými problémy, které má na mysli, když mluví o „správných“ estetických prožitcích, vyskytuje i „spravedlnost“ tohoto prožitku ve vztahu k uměleckému dílu. Ale zdá se, že přitom má na zřeteli i to, co jsem zde nazval „náležitostí“ estetického prožitku, a možná, že i jiné věci.

¹⁶ Tuto „ideu“ konkretizace, která se během konkretizování pouze mlhavě rýsuje, lze výrazně zachytit tehdy, když se nám už podařilo vtělit ji do konkretizace díla, kterou jsme již skutečně vytvořili.

od ideje konkretizace, anebo – v krajním případě – jestliže tuto konkretizaci vůbec neztělesňuje. Víme z četných zkušeností, získaných při estetickém prožívání literárních děl, jak často sami nejsme spokojeni s estetickou konkretizací, jakou se nám v určitém případě podařilo získat. Jsme nespokojeni ne s daným dílem, ne proto, že jeho četba pro nás byla značně menším potěšením, než jsme doufali, ale jsme výrazně nespokojeni s *v ý t v o r e m* (konkretizací), ke kterému jsme dospěli. Jasněji nebo méně jasně cítíme, že kdyby nám nescházela jistá dovednost nebo kdyby četba neprobíhala za nějakých nepříznivých vnějších okolností, jedním slovem, kdyby nám něco „nepřekáželo“¹⁷, dospěli bychom nakonec ke konkretizaci, která by nás uspokojila, tj. – jinými slovy – která by splnila postuláty, jaké nám dávala tušit předpokládaná nebo mlhavě se rýsující idea takové konkretizace, která by jí v dokonalé podobě ztělesnila a „zrealizovala“ – můžeme-li to tak říci. Někdy za této situace nějaké nově objevené nebo lépe pochopené slovo nebo věta, zkonkretizování nějakého aspektu nebo odlišné zobjektivizování předmětů představených v určité fázi daného díla – způsobí, že ona odchylka, nedostatek nebo omyl jsou odstraněny, a potom nás už vytvořená konkretizace „uspokojuje“. To znamená, že estetický prožitek dospěl k adekvátnosti a že se příslušná konkretizace stala takovou, jaká „má být“.

Tím dospíváme k základním problémům teorie hodnoty obecně, a zvláště pak hodnoty estetických; tyto otázky však nejsou dosud uspokojivě vyřešeny¹⁸. Zavádím-li zde pojem „adekvátnosti“ estetického prožitku, musím se tedy omezit na výše uvedené úvahy a příklady a nemohu blíže určit pod-

¹⁷ Když režisér a s ním herci desetkrát „zkoušejí“ nějakou scénu určitého dramatu a stále něco pozměňují, stále se domnívají, že ve způsobu jejich hry anebo v jiných prvcích je něco „nedotaženo“ (když už se byli rozhodli, jak je třeba celé drama konkretizovat), v tom případě máme před sebou vlastně fenomén uvědomování si neadekvátnosti (v daném případě tvůrčího) estetického prožitku a korelativně konkretizace dané scény. Před nimi „září“ určitá „idea“ dané scény; ve stále nových zkouškách se snaží čím dál tím více se k ní přiblížit, čím dál tím přesněji ji ztělesnit v dané scéně.

¹⁸ Určitý zásadní, i když ještě ne zcela uspokojivý krok k vyřešení těchto otázek učinil H. Elsberg v rozpravě *Les idées de valeur et d'obligation*, Warszawa 1935, separát ze Zpráv ze zasedání Varšavské vědecké společnosti, XXVII, sekce II. – Sprawozdania z posiedzeń Tow. Naukowego Warszawskiego, XXVII, wyd. II.

mínky, za kterých je určitý estetický prožitek „adekvátní“. Bylo by to možné totiž teprve tehdy, až by byly objasněny tyto základní problémy z teorie estetických hodnot.

Perspektivy, které zde otevírám na kriticko-estetické problémy, je třeba doplnit úvahami o estetickém poznání a k těm také nyní přecházím.

§ 33/ Některé kriticko-epistemologické problémy poznání estetické konkretizace literárního díla

Kritické otázky, které se objevují ve vztahu k poznání estetické konkretizace literárního díla, jsou obecně dosti podobné problémům týkajícím se jeho předestetického poznání. Stejně jako tam tak i zde je třeba rozlišit určité „stupně“, po kterých se jaksí přibližujeme k poznání estetické konkretizace. Stejně jako tam tak i zde každý z těchto „stupňů“ je jedním ze zdrojů možných omylů, charakteristických pro daný stupeň, a zároveň *idealiter* vyznačuje průběh stupně následujícího a ve svých výsledcích tvoří jeho odůvodnění. Jestliže však tam bylo třeba rozlišit tři stupně, zde jich je o jeden víc. Totiž: 1) rekonstruování díla, 2) estetický literární prožitek, 3) bezprostřední estetické poznávání zkonstituované již konkretizace díla a 4) formulování výsledků a) v soudech, b) v hodnocení.

Rozlišení těchto stupňů má samozřejmě pouze teoretický význam, neboť umožňuje výrazněji od sebe oddělit skupiny kritických problémů; v praxi – jak je patrné už z dosavadních úvah – jsou nejrůznějším způsobem mezi sebou propleteny. Týká se to především rekonstruování díla a jeho konkretizování v estetickém prožitku.

Protože každý z těchto „stupňů“ nebo úrovní je pro následující stupeň zdrojem jeho odůvodnění, ale i možných omylů, je důležité, aby nižší stupně byly pokud možno nejdokonalejší. A tak k tomu, abychom získali v nejrůznějších směrech hodnotné poznání estetické konkretizace díla, je třeba, aby jeho rekonstrukce byla v mezích možnosti věrná a úplná, a nadto ještě, aby estetický prožitek byl náležitý, aby vzdával dílu spravedlnost a aby byl

adekvátní. Budeme-li předpokládat, že tyto podmínky jsou splněny, potom se před námi otevrou další problémy ve vztahu k otázkám formulovaným v bodech 3) a 4).

Jako každé poznání může být i bezprostřední poznání estetické konkretizace literárního díla objektivní nebo neobjektivní, může se vyznačovat různými stupni názornosti, být ve větší nebo menší míře neúplné a konečně může být adekvátní nebo do jisté míry neadekvátní. Různé vlastnosti tohoto poznání jsou na sobě pravděpodobně značně závislejší než v jiných případech poznání. Vyplyvá to z kondenzovanosti a organičnosti struktury, příznačné pro každý estetický předmět, a zvláště pak z toho, že estetický předmět je kvalitativním skloubením. Jestliže si např. představíme, že poznání určité estetické konkretizace literárního díla je – i když ne vzhledem ke všem jeho činitelům, vztahujícím se např. k jeho různým vrstvám – stejně názorné, má to už vliv na stupeň adekvátnosti tohoto poznání. Menší názornost poznání se v určitých směrech projevuje menší výrazností a – můžeme-li to tak říci – menším nasycením příslušných kvalit konkretizace a v souvislosti s tím pak dochází ve výraznosti a nasycení jednotlivých prvků estetické konkretizace k takovým rozdílům, jaké jsou jí cizí, a tím je porušeno vzájemné uspořádání jejich napětí, nasycení a výraznosti. A celek tím nabývá poněkud jiné podoby. Poznání, které zachycuje estetickou konkretizaci díla (nebo její části) v této – jí cizí – podobě, je neadekvátní ve vztahu k té její podobě, jaká by se projevila, kdyby k tomuto porušení nedošlo. A stejně i neúplnost poznání estetické konkretizace díla (obecněji – estetického předmětu) se odráží na jeho adekvátnosti. Neúplnost poznání je dána, jak známo, tím, že některé stránky nebo rysy předmětu nejsou poznatkově postiženy. Analýzy, kterými jsem se zabýval v § 24, ukázaly, že každá změna ve struktuře kvalit vytvářejících určitou tvarovou kvalitu skloubení s sebou přináší (i když ne vždy ve stejné míře) změny ostatních kvalit, vystupujících v daném skloubení, i změnu jeho celkové podoby. Vynechání určitého momentu v celkové estetické konkretizaci díla se potom rovná změně struktury kvalit zpřítomněných v poznání, a nakonec tedy s sebou přináší jistou neadekvátnost jejího poznání. Každá neade-

kvátnost estetického poznání je však zároveň za těchto podmínek i jistým stupněm jeho neobjektivnosti a může vést k naprosté neobjektivnosti, jestliže kvůli ní není v estetickém poznání názorně postižena tvarová kvalita kvalitativního skloubení vystupujícího v dané konkretizaci nebo v jejich jednotlivých fázích. A proto také základním problémem kritiky estetického poznání vůbec a poznání estetické konkretizace literárního díla speciálně je otázka, jaký stupeň a jaký typ a) nenázornosti, b) neúplnosti a c) neadekvátnosti tohoto druhu poznání nevyklučuje ještě jeho objektivnost ve vztahu k tvarové kvalitě kvalitativního skloubení.

Uvědomíme-li si však tuto otázku, zmocní se nás záhy pochybnost, zda je vůbec možno dát na ni zcela obecnou odpověď – a nadto ještě, zda máme vůbec právo takovou otázku položit. Prozkoumejme nejprve první z těchto pochybností.

Kdybychom obecně vyřešili tento problém (který zde budu nazývat problémem podmínek objektivity estetického poznání), museli bychom stanovit určité pravidlo, které by se týkalo všech případů přímého poznání estetického předmětu. Bylo by však třeba uvést v určitém smyslu horní hranici v něm přípustných chyb (z hledisek, na které jsem výše upozornil), při kterých by ještě byl zachován základní klad tohoto poznání, tj. názorné postižení tvarové kvality kvalitativního skloubení. Existuje však taková horní hranice? A můžeme se na ni ptát? Není její existence podmíněna existencí určité obecné zákonitosti, podle které by trvale a obecně souvisel výskyt tvarové kvality skloubení – bez ohledu na to, jaká by tato kvalita byla – s volbou, nasycením, uspořádáním atd. „elementárních“¹ vlastností, na základě kterých by tato kvalita byla vybudována? Nebo jinými slovy – která by určovala z hledisek, která jsem uvedl výše, hranice přípustné proměnlivosti těchto kvalit, tj. přípustné pro zachování jedné a té samé tvarové kvality skloubení?

Zdá se, že taková podmíněnost skutečně existuje. Každá

¹ Dávám to do uvozovek, neboť – jak je známo – *in concreto* neexistují takové „elementární“ kvality. Je však nutno je uvést jako krajní pojem.

změna ve způsobu estetického poznávání a ve výsledku, ke kterému na jejím základě dospíváme, je ekvivalentní změně, která je k tomuto způsobu přiřazena, tj. změně v konkrétní tvářnosti, jaké při poznávání nabývá estetický předmět. Zákonitosti v jedné oblasti odpovídají zákonitostem v oblasti druhé. Ale v tom případě se už ožehavou stává otázka, zda existuje taková obecná zákonitost závislosti mezi tvarovou kvalitou skloubení a kvalitami vstupujícími do jeho struktury. Není tomu snad spíše naopak, totiž tak, že pokud jde o kvalitativní skloubení a jejich tvarové kvality, máme před sebou v každém jednotlivém případě určité *individuum*, které je tak osobité, že je nelze srovnávat se žádným jiným z kvalitativních skloubení a že pravidla vzájemné závislosti jeho „prvků“ a momentů jsou pro každé z nich tak odlišné, že jich nelze použít pro žádné jiné kvalitativní skloubení?

Tato – tak zásadní – pochybnost nesporně není neopodstatněná. Nesetkáváme se snad stále při obcování s estetickými předměty se zcela nečekanými a – jak se zdá – naprosto nepředvídatelnými kvalitativními skloubeními? Nepřesvědčujeme se snad vždy znova, že např. zdánlivě zcela nepatrná změna v provedení určitého hudebního díla s sebou přináší tak radikální změny, že to, co v něm bylo podstatné a co určovalo jeho odlišnost a hodnotu, se buď jakoby zcela rozplývá, anebo naopak, náhle se před námi odkrývá tak plasticky, že oslnění tím objevením, zůstáváme stát v úžase, že vůbec něco takového je možné? Nemáme snad za sebou stovky podobných zkušeností z estetického vnímání literárních děl, děl, která jsme četli vícekrát a která – jak se domníváme – velmi dobře známe? A přece když některé z nich určitého dne čteme ve zvláště příznivém rozpoložení, stáváme se citliví k určitému, do té doby neobjevenému momentu (např. v určité představené situaci nebo ve zvukové vrstvě), který – i kdybychom jej výrazně nepostihli – nám odhalí tak novou kvalitativní tvářnost dané fáze v konkretizaci díla, že teprve v tu chvíli si uvědomíme, jak jsme dříve byli slepí: neviděli jsme právě to, co určuje základní hodnotu daného díla. Kdybychom neudělali ten překvapivý objev, marně bychom hledali nějaké obecné pokyny nebo kritéria, která by nám k němu pomohla a která

by nám předem řekla, co právě je třeba mezi esteticky valentními kvalitami změnit, co je třeba doplnit nebo odstranit, přitlumit nebo více nasytit, aby při konkretizaci vystoupila ona osobitá a přitom tak zásadní tvářnost díla. Samozřejmě, *ex post* si to dovedeme uvědomit, ale dochází k tomu až na podkladě zkušenosti získané v daném individuálním případě a vztahující se pouze k němu. Není snad pro tvorbu uměleckého génia příznačné právě to, že nám vytváří příležitosti k takovým nečekaným a nepředvídatelným oslněním nikde jinde nevidanými kvalitami a skloubeními? A dožadujeme-li se, aby byla stanovena určitá obecná zákonitost mezi tvarovou kvalitou v skloubení obecně a „elementárními“ kvalitami, na základě kterých byla vybudována, neodporujeme tím právě tomu, co je tak nesporně nejzákladnějším a nejhlubším rysem každého vysoce hodnotného estetického předmětu, tj. jeho jedinečnosti a absolutní individualnosti²?

Existují proto zcela určité závažné motivy, které nás nutí, abychom pochybovali o možnosti obecného vyřešení problému, za jakých podmínek lze dosáhnout objektivnosti estetického poznání. Ale tyto pochybnosti čerpáme z takového zdroje, že uvědomíme-li si jasně jeho charakter, je tím už zvikláno zdání, že tyto pochybnosti jsou oprávněné. Neboť odkud je čerpáme, jestliže ne právě z určitých obecných soudů o struktuře kvalitativních skloubení a o tvarových kvalitách? Vždyť z této jejich obecné struktury vyplývá i tvrzení o jedinečnosti a absolutní nepředvídatelnosti samých tvarových kvalit a jejich spojitosti s „elementárními“ kvalitami, na základě kterých jsou budovány. Je tedy zřejmé, že nejsou vyloučena všechna obecná tvrzení o tvarových kvalitách a kvalitativních skloubeních a že není

² Bergsonův skeptický názor na intelektuální poznání, který je negativní stránkou jeho pragmatistické teorie intelektu, má svůj hlavní zdroj bezpochyby v tom, že Bergson v každé realitě – zvláště v oblasti vědomí – vidí onu jedinečnost a naprostou nepředvídatelnost, s jakou se setkáváme u estetických předmětů. Kdyby Bergson postupoval důsledně, musel by se vzdát všech obecných soudů o skutečnosti a mezi jiným i soudů o různorodém množství bezprostředních faktů vědomí. Ale *de facto* tak nečiní. Srv. R. Ingarden, *Intuition und Intellekt bei H. Bergson* v *Jahrb. f. Philos. u. phänom. Forsch.*, sv. V., I. kritická kapitola.

pravda, že by se zde neprojevovaly žádné obecné zákonitosti. A možná, že tedy nejsou vyloučeny ani ty zákonitosti, které by určovaly podmínky objektivity přímého estetického poznání. Bylo by zřejmě pouze třeba, aby bylo značně dále dovedeno studium kvalitativních skloubení, a tím bychom pak mohli vyřešit i náš kriticko-epistemologický problém.

Tuto naději však nahlodává myšlenka, která skrytě číhá při všech kriticko-epistemologických rozborech. Připustme, že by se nám podařilo najít hledanou zákonitost mezi tvarovými kvalitami a „elementárními“ kvalitami, na jejichž podkladě jsou tvarové kvality vybudovány. Mohli bychom však na základě této zákonitosti určit podmínky objektivnosti bezprostředního estetického poznání? Nedopustili bychom se přitom omylu *petitionis principii*? Vždyť už tehdy, když konstatujeme, že tato hledaná zákonitost existuje, vycházíme z předpokladu, že jsme ji objektivně poznali. Zatím však tvrzení o její existenci máme teprve použít k vyřešení problému, za jakých podmínek je možno této objektivnosti dosáhnout.

S touto otázkou i s tvrzením, že se v podobných situacích nutně musíme – podle názoru některých badatelů – dopustit uvedeného omylu, se v kriticko-epistemologické literatuře můžeme setkat poměrně často³. Nezdá se však – aspoň v našem případě – že by toto tvrzení bylo správné. Objektivnost jakého poznání bychom předpokládali při tvrzení, že hledaná zákonitost existuje? Přece ne takového, u něhož by měly být podmínky objektivity z daného aspektu teprve vyřešeny tvrzením o hledané zákonitosti. Poznání, jehož podmínky objektivnosti zkoumáme, je poznáním určitého individuálního estetického předmětu (přesně určené konkretizace určitého literárního díla). Naproti tomu poznání, jehož objektivnost bychom předpokládali, uvádějice takové tvrzení, by bylo poznáním, týkajícím

³ O otázce, zda je vůbec možno v kritice poznání uniknout omylu *petitionis principii*, jsem pojednal v rozpravě pt. *Über die Gefahr einer Petitio principii in der Erkenntnistheorie* („*Jahrb. f. Philos. u. phänom. Forsch.*“, sv. IV). To, že k tomuto omylu skutečně dochází při určitém způsobu bádání v oblasti teorie poznání, jsem se snažil ukázat v rozpravě *Psychofizjologická teorie poznání i jej krytyka*, Lwów 1930.

cím se obsahu obecné ideje estetického předmětu⁴. Předpoklad objektivnosti tohoto poznání neříká ještě nic o objektivnosti onoho poznání; teprve kdybychom ji z něho automaticky vyvodili, hrozilo by nám při našich úvahách nebezpečí omylu *petitionis principii*. Tohoto omylu se však nedopustíme, budeme-li se odvolávat na tuto hledanou zákonitost ve snaze najít podmínky, za jakých je bezprostřední poznání určitého individuálního estetického předmětu objektivní⁵. A potom tedy máme právo tuto otázku položit a můžeme ji i vyřešit. Jak zní toto vyřešení – to už není úkolem této kapitoly.

Důležité a zásadní kritické problémy se objevují i ve vztahu k soudům a hodnocením estetických předmětů, a zvláště pak estetických konkretizací literárního díla. Na tři z nich bych zde chtěl upozornit. Jeden z nich se týká intersubjektivní kontrolovatelnosti těchto soudů, druhý eventuální neshodnosti mezi soudy o estetických konkretizacích téhož díla a konečně třetí obecné platnosti hodnocení vyjádřeného v těchto soudech⁶.

Ad 1. Estetická konkretizace literárního díla, kterou bezprostředně poznáváme na podkladě estetického prožitku a o které nakonec formulujeme určité množství konstatujících soudů a ocenění, je určitým předmětem individuálním. Nabízí se zde tedy tato úvaha:

Individuální předměty můžeme poznávat z hlediska tzv. „společných rysů“, neboli rysů stejných u mnoha jedinců téhož druhu, anebo z hlediska rysů „zvláštních“, osobitých, které odlišují určitý individuální předmět od všech ostatních předmětů. A za druhé: všechna individua, která se mohou stát předměty vědeckého zkoumání, lze rozdělit na dvě skupiny: a) na taková, která vzhledem ke své podstatě mohou být libovolným množstvím příslušně kvalifikovaných

⁴ O ideách a jejich obsazích srv. R. Ingarden, *Essentiale Fragen*, Halle 1925.

⁵ Samozřejmě, že kdo popírá existenci idejí vůbec i možnost jejich poznání, ten se v tomto případě octne ve velkých nesnázích. Ale pro něho není přístupná vůbec žádná teorie poznání.

⁶ Pomijím zde otázky spojené s problémem pravdivosti těchto soudů a s problémem přízpůsobení jejich obsahů výsledkům bezprostředního poznání estetické konkretizace literárního díla, neboť se při nich nevyskytují obtíže nebo problémy zásadně odlišné od těch, o kterých jsem pojednal v §§ 24 a 31.

poznávacích subjektů bezprostředně poznávána jako vždy stejná, b) na taková, která jsou při bezprostředním poznávání dostupná jedinému a pouze jedinému poznávacímu subjektu. Jako příklad prvního typu můžeme uvést materiální předměty a procesy, např. hory, nářadí, živé organismy atp., jako příklad druhého typu – vědomé prožitky psychofyzických individuí (ale ne pouze je). Touž židli vidí, dotýká se jí atd. mnoho různých osob, které mají příslušné smyslové orgány a které se ve vztahu k ní octly v takových podmínkách, že ji mohou vnímat. Naproti tomu mé prožitky, které ve mně probíhají ve chvíli, kdy píši tato slova, mohu já a pouze já vnitřně vnímat a tím způsobem získávat jejich bezprostřední poznání.

První z uvedených individuálních předmětů nazvěme intersubjektivními a druhé monosubjektivními.

Pravdivost tvrzení týkajících se intersubjektivních předmětů si lze ověřit buď přímo tím, že příslušné předmětné stavy učiníme objektem bezprostředního poznání různých poznávacích subjektů, anebo nepřímo tím, že je na základě logických operací převedeme na tvrzení, která lze kontrolovat přímo. Přitom je lhostejné, zda tato tvrzení přisuzují příslušným předmětům rysy „společné“ nebo zvláštní. Naproti tomu toto hledisko je velmi důležité při tvrzení o monosubjektivních předmětech. Jestliže totiž nějaké obecné tvrzení přisuzuje všem monosubjektivním předmětům určitého druhu jistý společný rys, potom si každý, kdo má ve vlastní zkušenosti dán jeden z těchto předmětů, může ověřit, zda je toto tvrzení pravdivé. Následkem toho i individuální tvrzení, která přisuzují určitému monosubjektivnímu předmětu nějaký společný rys, může kontrolovat nejen ten, kdo má dán příslušný předmět, ale i někdo jiný, kdo má dán jakýkoli jiný exemplář předmětů téhož druhu. Je to sice kontrola oklikou a na jiném exempláři, ale je nakonec získána v bezprostředním poznání. Jestliže např. někdo tvrdí, že psychologickým podkladem smutku, který právě prožívá, je určité zjištění (např. smrti drahé osoby), potom sice nikdo jiný nemůže bezprostředně poznat onen smutek, ale přesto si může na

jiném smutku, který sám bezprostředně prožívá, ověřit, že i psychologickým podkladem jeho smutku je zjištění nějakého faktu; je tedy přinejmenším pravděpodobné, že i v onom případě jde o psychologický podklad toho druhu.

Jinak je tomu u tvrzení, která konstatují u určitého monosubjektivního předmětu nějaký zvláštní rys. V bezprostředním poznávání je nemůže kontrolovat žádný jiný poznávací subjekt než ten, pro něhož byl nebo může být dán onen předmět v bezprostřední zkušenosti. Jestliže např. někdo pod vlivem zvláštního narkotika prožívá nějaké mimořádné psychické stavy, které nikdo jiný nezakusil, potom nemáme k dispozici ani přímou, ani nepřímou cestu, jakou bychom zkontrolovali popis uvedených prožitků, a zvláště pak popis všech jejich osobitých rysů. Jestliže za těchto podmínek nemáme žádný důvod pochybovat o pravdomlupnosti informující osoby a nemáme žádné nepřímé náznaky, na základě kterých bychom mohli připustit, že se daná osoba mylí nebo že se nesprávně vyjadřuje, pak nám nezbyvá nic jiného než vzít prostě na vědomí soudy, které podává, pokud samozřejmě jsou tyto soudy srozumitelné. V protikladu k tomu, co se tvrdí ze strany tzv. vídeňských neopozitivistů, pravdivost soudů je totiž něčím jiným než jejich dokazatelnost a naprosto na ní nezávisí. Přesto však soudy o zvláštních rysech monosubjektivních předmětů – tím, že jsou přijímané na plnou odpovědnost osoby, která je formuluje – jsou ve vědě něčím spíše nežádoucím. Akceptujeme-li je, jsme vždy vystaveni určitému nebezpečí, že budeme uvedeni do omylu, který sami nebudeme schopni odhalit. A proto je třeba v každé oblasti zkoumání, ve které toto nebezpečí hrozí, výrazně oddělit skupinu soudů přímo dokazatelných od soudů nedokazatelných. Soudy, které si nelze ověřit, není však nutno zcela vylučovat ani podceňovat, ale je třeba chápat je jako informační materiál – někdy velmi cenný, který nelze ničím nahradit – jehož můžeme používat, zachováme-li patřičnou opatrnost.

Aplikujme nyní tyto obecné úvahy na otázky, které nás přímo zajímají.

Literární dílo ve své schematické struktuře je předmětem intersubjektivním. Naproti tomu je však možno přinejmenším pochybovat, zda je tomu stejně s jeho konkretizacemi,

a to zvláště estetickými. Pochybnosti, které se tu naskýtají, vyplývají především z faktu, že na vznik té které konkretizace určitého díla má vliv – vedle díla samého – i velmi mnoho činitelů čistě subjektivní povahy. Jaká je určitá konkretizace např. *Pana Tadeáše*, to závisí nejen na čtenářově psychické struktuře, na jeho schopnostech, na jeho citovém životě, zájmech, zálibách atd., ale i na psychickém stavu a – abych tak řekl – na psychické atmosféře, v jaké se čtenář nachází právě v okamžiku, kdy vytváří danou konkretizaci⁷. Protože tyto činitelé jsou velmi proměnliví a nezávisí na struktuře konkretizovaného díla a protože nadto rozdíl, které se vzhledem k tomu mohou vyskytovat mezi jednotlivými konkretizacemi téhož díla, jsou velmi různorodé a obecně mají velký vliv na konečnou podobu dané estetické konkretizace, je možno předpokládat, že v praxi se zcela určitě nikdy nepodaří, aby dvě konkretizace téhož literárního díla – vytvořené buď jedním, nebo různými čtenáři – byly přesně stejné ze všech aspektů, důležitých pro jejich estetickou hodnotu⁸. A za druhé, ani tehdy, když estetické konkretizace určitého díla vznikají při společném čtení (v určitém kolektivu, např. v divadle při sledování nějakého dramatu) a když následkem toho u čtenářů dochází k určité zvláštní formě vzájemného emocionálního ovlivňování, a tím i k větší spřízněnosti konkretizací vznikajících za těchto podmínek, nelze nikdy poznat přímo estetickou konkretizaci, kterou vytváří někdo jiný. Pouze tehdy, když se na jedné straně odvoláme na věrnou rekonstrukci díla, když na druhé straně použijeme nepřímé cesty a vezmeme na vědomí informace, které nám poskytl čtenář, a konečně když prozkoumáme podmínky, za jakých určitá konkretizace vznikla, můžeme se v myšlenkách pokusit o přibližnou a vždy jen částečnou rekonstrukci cizí konkretizace, přičemž získané výsledky jsou vždy jen pravděpodobné. Zvláště pokud jde o nejvýznamnější momenty jednotlivých estetických konkretizací, o momenty, kte-

⁷ Čtenář je ostatně sám také podmíněn mnoha proměnlivými činiteli, nemajícími nic společného s dílem, které čte, jako je např. literární atmosféra dané epochy a různé kulturní proudy, aktuální v dané chvíli.

⁸ Nechci zde rozhodovat o tom, zda je to vůbec vyloučeno.

rými jsou tyto konkretizace často osobitě charakterizovány, a tedy pokud jde o estetickou kvalitu skloubení neboli o to, co jsem výše nazval „ideou“ díla v užším slova smyslu, pokud jde o metafyzické kvality atp. – nikdy nemůžeme mít jistotu, že cizí konkretizace obsahuje tyto momenty přesně v té podobě, v jaké vystupují v konkretizaci, kterou jsme si vytvořili sami. Nepřímé prostředky, které máme k dispozici, abychom si to ověřili, jsou z různých hledisek klamné, třebaže pro to ještě nejsou zcela bezcenné. Určité detaily cizí konkretizace můžeme např. předpokládat na základě toho, jak se daný čtenář chová, a především, jak se projevují jeho citové reakce. Ale i když abstrahujeme od toho, že tyto cizí reakce můžeme vidět nesprávně, fakt, že k nim dochází, může jen ve velmi hrubých rysech svědčit o tom, že se v cizí konkretizaci vyskytuje určitý kvalitativní moment. Dorozumíme-li se v tomto směru jazykem pomocí konstatujících soudů, dospějeme k výsledkům pouze částečně uspokojivým, a to ze všech těch hledisek, na které jsem upozornil, když jsem charakterizoval potíže spojené s pojmovým postižením estetického předmětu. Samozřejmě, informace, které touto cestou získáme, není třeba podceňovat, ale nelze je ani přeceňovat nebo jim příliš důvěřovat. Když přes četné pokusy o porozumění nemůžeme uhádnout – lze-li to tak říci – určitou zvláštní kvalitu, která se vyskytuje v cizí konkretizaci podle svědectví (popisu) osoby, která tuto konkretizaci získala, potom můžeme připustit, že vzhledem ke zvláštnímu souboru podmínek, za jakých cizí konkretizace vznikla, došlo k tomu, že se uplatnila kvalita zcela osobitá, a potom musíme vzít na vědomí cizí tvrzení o jejím výskytu, ale přitom si nemůžeme názorně představit, jaká kvalita to je. Nepomůže ani odvolat se na fakt, že dva čtenáři zde obcují s tímž dílem a že – ukážeme-li na tytéž momenty díla – určíme i význam výrazů, jimiž popisujeme kvality vystupující v konkretizacích. V tomto případě takové konstatování k ničemu nevede právě proto, že obcování s tímž dílem nestačí k vytvoření přesně stejných konkretizací daného díla u dvou čtenářů. Tím, že budeme kontrolovat věrnost rekonstrukce, která je kostrou obou konkretizací, a že se budeme snažit o stejné psychické, a zvláště emocionální naladění, můžeme sice usilovat, abychom získali konkretizaci

pokud možno podobnou konkretizací cizí, a na základě poznání jednotlivých prvků vlastní konkretizace můžeme potom usuzovat, jaká je konkretizace cizí. Ale i to pouze v určitých mezích. Nikdy přitom s n a p r o s t o u jistotou nevíme, zda cizí rekonstrukce určitého díla je zcela věrná, zda estetický prožitek druhého čtenáře je (a do jaké míry je) náležitý a zda vzdává dílu spravedlnost.

Všechno to působí, že jestliže se intersubjektivní poznání literárního díla jakožto výtvoru schematického zdá být možné, potom takové poznání jeho estetických konkretizací je ve vztahu k jejich společným rysům zlomkovité (neúplné), více nebo méně neadekvátní a nejisté, ale přesto je možno do určité míry se k němu přiblížit; naproti tomu pokud jde o zvláštní rysy estetických konkretizací, nelze – jak se zdá – získat intersubjektivní poznání. Buď jak buď, pokud nejsou analýzy realizované v této knížce nesprávné, je pravděpodobné, že je tomu tak, jak zde uvádím. Z toho je třeba vyvodit příslušné důsledky při pokusu o vědomé organizování různých forem literární vědy⁹.

Ad 2. Na to bezprostředně navazuje druhý problém, který je třeba prozkoumat. Faktem je, že o jednom a témž literárním díle jsou vyslovovány – v každodenním životě stejně jako při vědeckém zkoumání literatury – soudy diametrálně rozdílné, které se navzájem neshodují, a dokonce si i odporují. Pokud je to projevem nedostatečných schopností badatelů a náhodných nedokonalostí poznání, které fakticky získali, je to fakt, který se projevuje i v jiných vědních oborech a sám o sobě nevyvolává zásadní pochybnosti. Často se toho však využívá k pohrdavému vztahu nejen vůči celé literární vědě, ale nadto ještě a) ke konstatování, že je zásadně nemožné získat o jednotlivých literárních dílech určité soudy, které by si navzájem neodporovaly, b) k tvrzení, že literární vědě vůbec nepřisluší jméno vědy právě proto, že se v ní zdánlivě nutně objevují soudy rozporné a navzájem neshodné.

Co na to máme odpovědět?

Je nutno připustit, že kdyby se v oblasti literární vědy nutně objevovaly soudy rozporné nebo neshodné, byl by

⁹ Srv. R. Ingarden, *Dodatek, Studia z estetyki* I, s. 227.

tím skutečně ohrožen její vědecký charakter. Ale je přinejmenším pochybné, zda je výskyt takto rozporných soudů nutný, a nikdo – pokud je mi známo – ještě nedokázal, že tomu tak skutečně je. V tomto směru existují nanejvýš určitá z d á n í, a to proto, že a) není vzat v úvahu rozdíl, jaký existuje mezi literárním dílem a jeho konkretizacemi, a b) následkem toho se soudy, které se – přesně vzato – týkají jednotlivých konkretizací díla, přenáší na dílo samé. Ve chvíli, kdy si tento rozdíl uvědomíme a vynasnažíme se přesně formulovat soudy o konkretizacích, zmizí – jak aspoň soudím – tyto zásadní potíže. Neboť fakt, že dva určité soudy o různých konkretizacích téhož díla říkají po každé něco jiného o příslušných momentech těchto konkretizací, nejenže nelze ztotožnit s projevem rozpornosti nebo aspoň neshodnosti mezi těmito soudy, a není tedy nějakým negativním jevem v oblasti literární vědy, ale je dokonce přirozeným důsledkem základní struktury literárního díla a jeho konkretizací. Teprve kdyby některé soudy o téměř díle nebo o téže konkretizaci, zvláště estetické, nutně m u s e l y být navzájem neshodné nebo protichůdné, ohrozilo by to literární vědu. Naproti tomu však analýzy, které jsem vykonal v popisné i v kritické části této knihy, upozorňují pouze na to, že se v p r a x i při vědeckém zkoumání literárních děl nebo jejich konkretizací může často stát, že vzhledem k různým nedostatkům příslušného estetického a předestetického poznání budeme dospívat k soudům navzájem neshodným; to se však stává i v nejdokonaleji zpracovaných vědních oborech. Nic však nenasvědčuje tomu, že by v podstatě nebylo možno tyto neshodnosti vymýtit. A přitom to, že jsme při našem zkoumání upozornili na různé zdroje možných neshodných soudů, nám dává do ruky prostředek, jak odstranit skutečně se vyskytující neshody, anebo aspoň jak uvést u soudů, které zde přicházejí v úvahu, příslušné výhrady.

Stejně je tomu s navzájem neshodnými o c e n ě n í m i i buď estetické hodnoty různých konkretizací určitého díla, anebo umělecké hodnoty díla samého. Z toho, že někdo neuměl dané literární dílo z estetického hlediska řádně konkretizovat, a že proto dospěl např. k jeho negativnímu ocenění, vůbec nevyplývá, že by toto jeho ocenění bylo nutno

postavit jako stejně hodnotné vedle jiných ocenění a že by na základě zjištění neshod mezi nimi bylo nutno o všech konstatovat, že s nimi nelze vůbec počítat a že jsou pouze jistým druhem nezodpovědného „zdá se mi“. Nejprve je totiž třeba – můžeme-li to tak říci – postarat se o adekvátní, náležitá a dílu spravedlnost vzdávající¹⁰ estetický prožitek daného literárního díla, a teprve potom budeme mít právo vyslovovat příslušné soudy o hodnotě jeho určité, přesně stanovené konkretizace. A za druhé, nesmíme soudy o r ů z n ý c h konkretizacích vztahovat k j e d n ě z nich, a tak neprozíravě vytvářet zdání neshodnosti soudů tam, kde tato neshodnost není.

Neshody v ocenění umělecké hodnoty literárního díla (ne už jeho konkretizací) vyplývají v praxi z toho, že oprávněně je možno takto dané dílo hodnotit teprve tehdy, až si uvědomíme, k jakému druhu estetických konkretizací může u kvalifikovaných čtenářů vést. A je opravdu velmi obtížné získat – aspoň v určitých mezích – uspokojivý přehled těchto možných konkretizací a jejich různých typů a obměn. Uměleckou hodnotu díla posuzujeme často už tehdy, když jsme vzali v úvahu pouze jednu jeho konkretizaci, takovou, jakou se nám podařilo právě získat, a vůbec se neohlížíme na bohatství jiných konkretizací, které bychom mohli vytvořit buď my sami, nebo jiní čtenáři. A není proto nic divného, že za těchto podmínek dospíváme k neshodným názorům na hodnotu díla. Tato neshodnost by nás však neměla vést k pohodlné skepsi, ale měla by nás varovat, že jsme příliš spěchali s vyslovením soudu, a měla by nás přinutit, abychom tento soud zrevidovali. Kdybychom pak při každém posuzování umělecké hodnoty daného literárního díla výrazně uvedli výhradu, že přitom máme na zřeteli pouze takové a ne jiné jeho možné konkretizace, a že v tomto smyslu je naše hodnocení částečné a relativní, zmizely by ony zdánlivé neshody mezi hodnoceními. Je jasné, že každý hodnotící soud, který fakticky vyslovujeme o umělecké hodnotě určitého literárního díla, se k němu pouze do jisté míry přibližuje (neboť v praxi přitom bereme v úvahu vždy jen některé jeho konkretizace).

¹⁰ Všechno v mezích možností.

Ideálně správné hodnocení bychom mohli podat pouze tehdy, kdybychom u daného díla vzali v úvahu všechny možné typy konkretizací; nezdá se, že by to bylo zásadně vyloučeno, ale v praxi se to nestává.

Ad 3. Poslední problém, o kterém nám zbývá ještě pojednat, je otázka platnosti ocenění buď estetické hodnoty jednotlivých konkretizací, nebo umělecké hodnoty určitého literárního díla¹¹. Jde o to, zda hodnotící soud, který podá jeden čtenář na základě jemu dostupného materiálu, je závazný, platný i pro ostatní čtenáře. To, zda je „platný“, znamená, zda jiní čtenáři mají právo tento hodnotící soud neuznat, anebo zda jim toto právo nepřisluší. V prvním případě hodnotící soud není platný, naproti tomu v druhém případě platný je. Je však třeba důrazně upozornit, že zde nejde o fakt eventuálního uznávání nebo neuznávání určitého estetického nebo uměleckého hodnotícího soudu, vysloveného různými čtenáři – neboť to by byl problém psychologický, který se nás zde netýká – ale o právo na to.

Promysleme si tuto otázku nejprve ve vztahu k ocenění estetické hodnoty.

Právo, na které se zde ptáme, je spojeno na jedné straně se správností hodnotícího soudu a na druhé straně

s tím, jak je tento soud o důvodněn prožitkem a bezprostředním poznáním estetické konkretizace. Právo neuznat určité estetické hodnocení přichází v úvahu především tehdy, když toto hodnocení není správné, tj. když přisuzuje určité konkretizaci nějakého literárního díla hodnotu, která v ní není obsažena. A za druhé pak tehdy, když adekvátní, náležitý a dílu spravedlnost vzdávající estetický prožitek a bezprostřední estetické poznání nevede ke konkretizaci hodnotné v tom smyslu, jak to uvádí příslušné hodnocení. Tento prožitek spolu s poznáním dokazuje totiž potom, že dané hodnocení je nesprávné. Naproti tomu toto právo čtenáři nepřisluší tehdy, jestliže a) hodnocení je správné a o důvodněn příslušným prožitkem a bezprostředním estetickým poznáním, které má vlastnosti před chvílí uvedené, a jestliže obsah hodnocení je přizpůsoben výsledkům tohoto poznání, anebo jestliže b) čtenář, který neví, zda je dané hodnocení správné, sám nebyl schopen získat ani estetický prožitek (který by měl uvedené vlastnosti), ani příslušné estetické poznání. Právo odmítnout estetické hodnocení nemají tedy všichni ti čtenáři, kteří buď vůbec nejsou kvalifikováni pro prožitek, resp. pro bezprostřední estetické poznání určitého estetického předmětu, anebo ti, kteří ve chvíli, kdy uvažují o správnosti určitého hodnocení, nebyli schopni získat prožitek a poznání tohoto předmětu. Na druhé straně pak právo vyslovovat určité estetické hodnocení mají pouze ti, kdož k němu dospívají na základě příslušného prožitku a bezprostředního estetického poznání¹² a kdož obsah svého hodnocení přizpůsobili výsledkům tohoto poznání. Jestliže tak neučinili, potom jejich hodnocení, i kdyby bylo náhodou správné, je neodůvodněné a jeho formulování je jistým druhem „mluvení slepého o barvách“.

Takové chápání problému značně omezuje okruh těch, kdož mají vůbec právo vystupovat v otázce estetické hodnoty konkretizace literárního díla (nebo obecněji, estetického předmětu). To však naprosto neznamená, že by se tím hodnocení a korelativně estetické hodnoty stávaly – jak se

¹² Samozřejmě, že zde stále jde o estetický prožitek a bezprostřední estetické poznání, které mají ty vlastnosti, jež jsem před chvílí uvedl.

¹¹ „Platnost“ hodnocení ve významu, kterého zde užívám, nesmíme směšovat s „platností“ estetických soudů, kterou M. Wallis (srv. M. Wallis-Walfisz, *O estetických soudech – O zdaniach estetycznych*) odlišuje od pravdivosti soudů. Podle Wallise totiž „estetické soudy“ (osobní nebo neosobní) vypovídají, „že nějaký předmět poskytuje nebo neposkytuje estetický zážitek, kladný nebo záporný“ (1. c., s. 12), což Wallis považuje za jednoznačné s tím, „že nějaký předmět je nebo není estetický“. Tato druhá definice má být jen jakoby zkráceným vyjádřením tvrzení prvního. Naproti tomu když já mluvím o posouzení estetické nebo umělecké hodnoty, jde mi o soud, který vypovídá, že určitý předmět má kladnou nebo zápornou estetickou nebo uměleckou hodnotu, ale který neříká nic o tom, zda vnimateli poskytuje takový nebo jiný „zážitek“. Pokud tyto dvě otázky nerozlišíme, potud budeme neoprávněně psychologizovat hodnoty. Hodnota estetického předmětu (v mém chápání) je založena na určitých rysech daného předmětu a je obsažena v něm samém, naproti tomu to, co tento předmět „poskytuje“ vnimateli – neboli tzv. „zážitek“ – je obsaženo ve vnímajícím subjektu. Poskytovat subjektu prostřednictvím předmětu „zážitek“ je pak funkcí předmětu, kterou plní po právu tehdy, jestliže sám má hodnotu. Ani kdyby byly tyto tři otázky k sobě navzájem jednoznačně přiřazeny, nebylo by možno je ztotožňovat, neboť tím by byl do bádání uveden chaos.

někdy tvrdí – „relativními“, neboli, že by byly odkázány na číkoliv „zdá se mi“. Naopak, teprve když takto chápeme daný problém, můžeme získat správná a odůvodněná estetická hodnocení. Neznamena to rovněž žádný estetický „aristokratismus“. Estetický prožitek si nevyhledává – můžeme-li to tak říci – nějaké privilegované společenské vrstvy nebo kotérie. V podstatě je dostupný každému a ze zkušenosti víme, že se vyskytuje často u lidí společensky naprosto nepriviligovaných. Vyžaduje však zvláštní duchovní kulturu, která ostatně velmi často není spojena s kulturou materiální a často je nezávislá i na intelektuální kultuře. Samozřejmě, každý z nás je citlivý pouze k některým estetickým hodnotám, jiné se pouze s námahou učí odkrývat a ještě jiné jsou mu navždy nedostupné. Přiznáme-li někomu právo stanovovat nebo odmítat estetické hodnotící soudy pouze v okruhu hodnot, které mu jsou dostupné, je to spravedlivé vůči němu i vůči hodnotám, které posuzuje. Uvědomit si vlastní ohraničenost v tomto ohledu je pouze projevem náležité pokory vůči hodnotám – v daném případě estetickým – a naprosto to není projevem nějakého povyšování se nad ostatní.

Zdá se, že omezení okruhu těch, kdož mají právo uznávat nebo odmítat hodnotící soudy o určitém estetickém předmětu, jde až tak daleko, že ve vztahu k určitému estetickému předmětu má vždy jen je d e n člověk právo uznat nebo neuznat určitý hodnotící soud. Neboť pouze on jediný má přímý přístup k estetickému předmětu, který byl zkonstituován v jeho estetickém prožitku. Jiní lidé konstituují ve svých prožitcích jiné estetické předměty a nejsou jim dány estetické předměty zkonstituované v cizím prožitku. Přesně vzato, skutečně tomu tak je ve vztahu k z v l á š t n í m rysům konkretizace. Ale – jak už jsem řekl – není vyloučeno, že při obcování s tímž literárním dílem dospějeme ke zkonstituování velmi podobných estetických konkretizací, třebaže se to v praxi stává dosti zřídka. A za druhé tím, že si navzájem sdělujeme výsledky bezprostředního poznání estetické konkretizace ve vztahu k těm jejím rysům a stránkám, které nejsou zcela zvláštními kvalitami, můžeme se nepřímo v určitých mezích dozvědět o cizích konkretizacích, a tím (rovněž nepřímo) zkontrolovat cizí hodnotící soud o cizí

konkretizaci. A konečně, vedle i n d i v i d u á l n í c h hodnotících soudů existují i soudy o b e c n é, které se už netýkají určité přesně stanovené jedinečné konkretizace, ale u r č í t ý c h konkretizací, tj. konkretizací, které se v mnoha detailech navzájem liší, ale přesto mají mnoho podstatných rysů stejných („společných“). A zároveň – jak už jsem uvedl – ve vztahu k hodnotám existuje určitá sféra „irrelevance“. To znamená, že s t e j n á estetická hodnota může příslušet např. dvěma různým konkretizacím, které se od sebe v určitých prvcích liší. Obecné hodnotící soudy se týkají právě stejných estetických hodnot mnoha různých konkretizací. Při vyslovování o b e c n ý c h hodnotících soudů se okruh lidí oprávněných k jejich stanovení, *resp.* neuznání, rozšiřuje tedy na všechny ty, kdož mají přístup ke konkretizaci o stejné (nebo velmi podobné) estetické hodnotě. To nevylučuje, že mohou existovat i estetické hodnoty zcela specifické, které je možno zrealizovat pouze v jedné konkretizaci. Přístup k ní v prožitku a poznání stejně jako i její ocenění je potom – můžeme-li to tak říci – vyhrazeno pouze pro tu jedinou osobu, která příslušnou konkretizaci (obecněji – estetický předmět) zkonstituovala. A proto také teprve u o b e c n ý c h estetických hodnocení mají význam tzv. „kritéria“, tj. soudy, které uvádějí p o d m í n k y, na jakých závisí, objeví-li se v mnoha různých konkretizacích stejná (nebo aspoň přibližně stejná) estetická hodnota. Jaká jsou tato kritéria a jak můžeme zaručit jejich správnost a neomylnost – to všechno jsou otázky, které bude možno řešit teprve tehdy, až popisná a kritická tvrzení uvedená v této knize projdou zkouškou kritiky a budou mými nástupci zdokonalena a šíře odůvodněna. Především je třeba dále posunout obecné studium estetického předmětu a estetického prožitku, aby bylo možno postupovat při zkoumání estetických kritérií způsobem slibujícím úspěšné vyřešení.

A jak je to konečně s otázkou „platnosti“ soudů vyslovujících se o u m ě l e c k é hodnotě literárního (a obecněji – uměleckého) díla? Literární dílo je v tomto případě – jak už jsem naznačil – chápáno jako prostředek, jako nástroj k tomu, aby za vhodných podmínek byly zkonstituovány hodnotné estetické předměty neboli jeho konkretizace. Jeho umělecká hodnota je tím vyšší, čím vyšší jsou estetické hod-

noty jeho možných konkretizací (vzniklých za vhodných podmínek) a pravděpodobně rovněž čím bohatší na různorodé typy jsou všechny tyto konkretizace. „Platným“ způsobem posoudit umělecké hodnoty literárního díla může tedy pouze ten, kdo má buď přehled o možných konkretizacích daného díla – buď získaných na základě vlastních estetických prožitků, nebo aspoň vzatých na vědomí na základě cizích informací – nebo kdo si aspoň uvědomuje, jaké vlastnosti díla rozhodují o volbě jeho možných konkretizací. Kdo tuto podmínku nespĺňuje, ten sice může náhodou získat správný hodnotící soud, ale tento soud pro něho nikdy nebude platný. A stejně neuznat hodnocení (odmítnout jeho platnost) má právo pouze ten, kdo se dostává do styku s hodnocením nesprávným a kdo tím, že se odvolá na příslušný soubor konkretizací díla, může jeho nesprávnost dokázat. Kdo tyto podmínky nespĺňuje, pro toho ocenění umělecké hodnoty literárního díla (bez ohledu na to, zda je správné nebo nesprávné) není ani platné, ani neplatné.

Je nesporné, že posoudit platným způsobem uměleckou hodnotu literárního díla je úkolem mnohem obtížnějším než posoudit estetickou hodnotu určité, přesně stanovené konkretizace nebo i než obecně posoudit hodnotu konkretizací určitého typu. Je k tomu totiž nutno objektivně poznat dílo samé i přípustné typy jeho konkretizací. A přitom nesmíme zapomínat, že historická atmosféra, v níž je určité dílo čteno, predisponuje čtenáře ke konstituování konkretizací určitého, přesně stanoveného typu a že je velmi těžké vymanit se z nadvlády atmosféry vlastní epochy. A proto umělecká hodnocení, která podáváme o určitém díle, jsou nejen téměř vždy pouze přibližná, ale nadto je jejich platnost omezena tím, že hodnocení je obvykle jen částečně odůvodněné, neboť se vztahuje pouze k některým typům konkretizace daného díla. Tím se vysvětluje, proč fakticky podávané soudy o umělecké hodnotě určitého literárního díla jsou nejednou tak velmi rozporné. Zda tuto rozpornost lze vůbec (zásadně) odstranit, to je otázka, na kterou bude možno odpovědět, až prozkoumáme problém, zda je závislost literárních vědců na atmosféře literární epochy, ve které žijí, tak velká, že ji ani při největším úsilí nelze překonat, a zda pochopení obsahů a hodnot těch konkretizací literárního

díla, k nimž v prožitku a v bezprostředním estetickém poznání sami nemáme přístup, stačí odůvodnit správné ocenění umělecké hodnoty díla. Za stávajících podmínek musí tato otázka prozatím zůstat otevřena.

Závěr

Takto jsem dospěl ke konci svých úvah. Jsem si vědom, že mají charakter přípravný. Je možno, že některá z mých tvrzení bude třeba opravit nebo lépe odůvodnit. Víím konečně, že mé argumentace končí mnoha otazníky. Bylo to snad i jejich částečným cílem a zároveň jejich cílem bylo odkrýt aspoň v náryse kulisy těchto otázek. Neboť samy otázky nejsou z velké části nové. Nové je – jak se mi aspoň zdá – otevření perspektivy na všechny ty komplikované situace, které musí být objasněny, a na všechny potíže, na které při tomto objasnění narážíme, má-li být odpověď na dané otázky nejen pravdivá, ale i řádně odůvodněná. Možná, že bude třeba změnit i jednotlivé formulace těchto otázek a zcela jistě bude nutno rozšířit jejich okruh. Jestliže moji nástupci usoudí, že jim mé rozvažování aspoň v některých problémech razilo cestu – nebyla tato moje práce marná.

Doslov

Roman Ingarden

/Pokus charakteristiky filosofické osobnosti
a díla/

Pozdě a s obtížemi prokládá si k nám cestu fenomenologický směr filosofování ve chvíli, kdy mladší generace marxistických filosofů sama si uvědomuje, jaký by pro ně mohl mít význam metodický i obsahový. Teprve dnes se i u nás pozornost soustřeďuje větší měrou na fenomenologii jako pokus reformy filosofie, který měl ve 20. století ze všech myslitelských tendencí snad největší školotvorný význam, i když se časem rozpadl v řadu proudů ostře protikladných. Přesto zůstala těmto směrům společná vášnivá snaha o proniknutí k nejzákladnějším otázkám, o obnovu filosofie jako samostatného, na speciální vědy, jejich problémy a metody nepřevoditelného způsobu myšlení a bádání, který se snaží vybědnout z pouhých abstraktně pojmových diskusí přechodem k přímé zkušenosti, k názoru, k původní danosti jsoucna v jeho různorodých oborech, a tak prosvitit a opodstatnit vůdčí principy všeobecného speciálního vědění. Zejména zakladatel fenomenologie, moravský rodák E. Husserl (1859–1938), zapůsobil svým programem filosofie jako přísné vědy, která za svůj hlavní metodický instrument považuje původní názor, a svou obrovskou badatelskou prací, jejíž vliv sahá od r. 1900 až do doby po druhé světové válce, na celou řadu evropských zemí. Poválečné vydání jeho děl mu zajišťuje stále působnost: nejen Německo, ale i Francie a Belgie, Itálie i Spojené státy mají svá fenomenologická střediska a fenomenologickou metodou jsou ovlivněni i ti, kdo stojí mimo školské souvislosti.

Ze všech slovanských zemí význam fenomenologie nejdříve pocítilo Polsko. Wl. Tatarkiewicz již 1913 upozornil v polském fil. časopise na Husserla, ač sám se bláslil k novokantovcům; silně zapůsobila fenomenologie na významného polského psychiatra Minkowského, usedlého v Paříži. Přímým Husserlovým žákem se stal nejvýznamnější

slovanský fenomenolog Roman Ingarden. Původem z Krakova, studoval u Husserla v Gotinkách a Freiburgu filosofii v letech 1912–1918 (vedle toho matematiku a fyziku) a dosáhl koncem první světové války doktorátu na základě práce „Intelekt a intuice u Henri Bergsona“. Nebyl to jen pokus úplně samostatné, drubotnou literaturou neovlivněné interpretace soudobého myslitele, který měl v předválečné Francii podobně uvolňující vliv na převážně pozitivisticky smýšlející veřejnost jako v Německu fenomenologie. Ingarden zde zhodnotil kladně Bergsonovu snahu o rozšíření úzkoprsého senzualistického pojmu zkušenosti, který byl běžný v pozitivistickém empirismu, ale postavil se též ostře proti Bergsonově pragmatistické relativizaci intelektuálního poznání, zdůraznil nezbytnost a nerelativnost poznání obecných předmětů a ideálií vůbec. Přesné vybranění stanovisek, důkladné vypracování styčných rysů i rozdílů, důvtipná rozlišení a nemilostivě kritické ostří prozrazovaly již v této disertaci, uveřejněné v Husserlově *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* r. 1921, osobní rysy talentu filosofa, ovládajícího sice virtuózně abstraktně argumentující techniku, ale podstatně zaměřeného jinam, k nazírání a samodanosti konkrétního jsoucna v jeho plnosti.

Ingardenův filosofický start byl tedy sice skvělý, ale to neznamenalo, že by fenomenologie měla do polského filosofického života snadný přístup. Do jisté míry sice ji cestu upravoval lvovský myslitel K. Twardowski, velmi samostatný brentanovec, který po habilitaci na vídeňské universitě stal se zde řádným profesorem r. 1895. Twardowski byl dobrým znalcem Bolzanovy *Wissenschaftslehre* a jeho kniha „*Zur Lehre vom Inhalt und Gegenstand der Vorstellungen*“ (1894) patřila k těm, které obracely pozornost, možná i Husserlovi, na významné logické dílo jednoho z největších myslitelů Čech. Twardowského rozlišení mezi obsahem a předmětem představy stalo se východiskem svérázné nauky o předmětu, „formálně ontologické“ nauky, kterou spíše narýsoval než systematicky vypracoval, a jeho názor, že mezi aktem představování, jeho objektivním protějškem (obsahem) a posléze jediným, skutečným a v tom smyslu transcendentním předmětem, k němuž se představování vztahuje, existuje nezbytná korelace, oblašuje již poz-

dější fenomenologii a její problémy. Až do objevení Husserlových Logických zkoumání v r. 1900 blásl se Twardowski k Brentanovu psychologismu, tj. k názoru, že všechny filosofické nauky jsou založeny na psychologii, avšak dal se nyní zčásti přesvědčit o opaku: uvěřil v samostatnost logiky jako základní vědy; nepřijal však Husserlovu tezi ideálního charakteru logických pojmů, soudů a teorií. Tyto útvary byly mu výtvořiny činnosti psychické, jako takové od těchto činností odlišné a charakterizovány svébytnou zákonitostí. Toto Twardowského řešení otázky „intencionálních předmětností“ mělo, jak soudím, pro Ingardena samotného značný význam, podněcovalo jej patrně v dobách jeho studia u Husserla k samostatnému, od Husserla odlišnému řešení problémů poznání.

Twardowski byl učitelem celé generace významných polských myslitelů – snažil se jim zprostředkovat tu koncepci filosofie, které se sám oddal ve stopách Brentanových: filosofii chápal jako empirismus rozšířený v popis a analýzu fenoménů zkušenosti, kterému neběží pouze o zachycení fakt, nýbrž i jejich podstaty a smyslu. Mnohým z jeho žáků se však tento rozšířený empirismus opět zúžil (pod vlivem rozmachu matematické logiky a v důsledku vlivů Russella, Whiteheada, Hilberta a jiných opět zmobutnělé tendence k matematismu ve filosofii) v pozitivistickou víru v samospasitelnost fakt, spojenou s důvtipným využitím matematické formy. Twardowski před touto tendencí k obsahovému vyprázdnění filosofie varoval, ale zůstal volajícím na poušti; pozitivismus, fyzikalismus, reismus a podobné tendence v polské filosofii naprosto ovládly pole. Naopak Ingarden stal se v Polsku tím myslitelem, který nejen že chápal tendenci Twardowského k probloubení a rozšíření zkušenostního názoru, ke konkrétnosti, nýbrž radikálně ji probloubil přiblížením k fenomenologické zásadě: posledním pramenem ověření každé teze o předmětnosti kterékoli povahy je původní názor, kterým je věc dána, a to v té míře, způsobu a hranicích, v nichž je dána. Výjimečně nadán pro umění jemných rozdílů a dalekosáhlých abstraktních konstrukcí, soustředil Ingarden nicméně své snahy k metodice zření, zkušenosti v probloubeném smyslu, a ve společných diskusích v kruzích fenomenologů gotinských, mnichovských a frei-

burských ovládl jemnosti fenomenologických rozborů a rozvětvenou problematiku různých oborů jsoucna, podrobovaných principiální analýze struktury. Mohl proto již během zimy 1919/20 informovat polské filosofické publikum o fenomenologii důkladnou, jasnou a promyšlenou studií „Snahy fenomenologii“ o obecně fenomenologických a v tom rámci i vlastních filosofických tendencích. Zde máme před sebou nejen informativní studii, při vši objektivitě velmi osobně pojatou, nýbrž i programový nárys, který informací prosvítá. Ingarden zde podává bilanci toho, co považuje u fenomenologie za myšlenkový majetek, který byl již zajištěn, a co je dosud problémem. Zvláště třeba zde vyzvednout jeho charakteristiku přírodovědné metody v jejím podstatném rysu eliminace konkrétního fenoménu ve prospěch formálních, kauzálně funkcionálních vztahů, které dovoluji fenomén produkovat a ovládnout; dále výklad psychologismu jako metodického zaslepení, k němuž dochází aplikací této metody v oborech, které pro ně nejsou vhodné: ztratí se tím ze zřetele vše, co nepatří do oboru reálného jsoucna a psychično samo se obsahově na jedné straně ochudí v nejabstraktnější „atomický“ schematismus, na druhé straně zatíží nutností hledat v něm vysvětlení pro domněle psychické obsahy, které jsou ve skutečnosti jiné povahy, ať běží o předmětnosti logické, eticky – hodnotové, estetické či společenské, právní, kulturní díla atd. Probudit smysl pro svébytnost různých druhů předmětnosti, boj s dogmatem psychologismu, podle něhož jsoucno se dělí pouze na fyzické a psychické – tento program fenomenologie zde je posunut v popředí. Dále důraz na názor a jeho základní význam pro poznání – málokde najdeme tak jemný a důvtipný výklad rozdílu mezi metodou formálních věd s východiskem u definic a axiomatických principů vůbec, a mezi metodou fenomenologického popisu, který definicemi nepočíná, nýbrž kulminuje. Úvahy o metodě zachycování viděného a jeho vyjádření, o rozdílu mezi pouhou analýzou jazykových významů a fenomenologickým popisem, patří dodnes k pozoruhodným částem tohoto spisu. Autor se dále staví s plným přesvědčením za bezprostřední poznání apriorní, tj. za zkušenost o ideálním (nereálném) jsoucnu, a zdůrazňuje jeho nezbytnost. Naproti tomu výklad o fenomenologické epochě, redukci a

imanentním poznání, o těchto základních kamenech Husserlovy teorie poznání, která u Husserla vyúsťuje v metafyziku transcendentálního idealismu, ukazuje ke konci, že Ingarden se zde s pozicí zaujatou Husserlem bezpodmínečně neztožňuje; při všem uznání Husserlových cenných podnětů vidí zásadní rozdíl mezi (přijímanou a nezbytnou) tezí, že všechny předměty poznání jsou na základě podstatné zákonitosti vztaženy k průběhům zkušenosti a že se v tomto smyslu v nich „konstituuji“, tj. čerpají z tohoto souvztahu svůj smysl, a mezi tezí, že všechny předměty poznání jsou výtvoř, výkony zkušenostních aktů a jejich zákonitých průběhů. Bude právě jedním z blavných cílů vlastního Ingardenova filosofického usilování vyjasnit smysl fenomenologického idealismu husserlovského, ukázat jeho problémy, zejména problematičnost tohoto zmetafyzování fenomenologické nauky o poznání.

Přesto, že se Ingarden snažil informovat polskou filosofickou obec o tom, co se filosoficky odebrávalo v západních zemích pod impulsem fenomenologie, a získat tak pro novou metodu zájem nadané mládeže, nelze říci, že by se tento pokus setkal s velkým úspěchem. Jakoby varován osudem Twardowského, který snaze o výchovu filosofické generace, schopné pochopit nové myšlenkové směry, obětoval vlastní originální filosofické úsilí, snaží se Ingarden ve svých dvouletých docentských a profesorských letech rozdělit svůj zájem mezi tuto snahu a propagaci fenomenologie doma a mezi další práci na otázkách fenomenologie, jež mu leží na srdci, na propracování teorie různých okrsků předmětnosti (regionálních ontologií v Husserlově smyslu), speciálně na významosloví, formální ontologii, ontologii kulturních výtvořů, jaké jsou literární a umělecká díla. Přispívá tak k rozvinutí té problematiky, kterou zpracovávali Husserlovi gottští žáci A. Reinach, Hedwig Conrad-Martius, E. Steinová a jeho mnichovští stoupenci A. Pfänder, M. Geiger a geniální Max Scheler. R. 1924 uveřejňuje ve 4. svazku *Jahrbuch für Phänomenologie* studii „O nebezpečí, že teorie poznání upadne do petitio principii“; je to pozoruhodné rozpracování předběžné otázky, která se klade na prahu teorie poznání, zdali tato nauka, chtějíc vyšetřovat poznání, nemusí se buď sama jakéhokoli poznaného měřítka poznání

vzdát a skončit tak ve skepsi, nebo takové měřítko a s ním určité poznání předpokládat a být tak nekritickou, dogmatickou. Ingarden pak ukazuje, že myšlenka tohoto regresu in infinitum spočívá na mylném, jen zdánlivě se vnucujícím předpokladu, že každé poznání musí být aktem téhož zpředměťujícího typu; odpadne, ukáže-li se, že existuje způsob poznání, kde předmět a poznání samo netvoří dvojí, nýbrž jediné jsoucno. Takovým jsoucnem se ukazuje vědomí: to je jsoucno podstatně otevřené nejen pro věci, nýbrž zároveň pro sebe. Ve sbodě s Bergsonem nazývá Ingarden toto sebe-prožití, tuto jasnost v sobě intuici. Intuice je pak ostře odlišena jednak od prožitků, které nejsou sebeprožitky, jednak od zpředměťujících aktů, ať je jimi míněno to, co je podstatně předmětné, či jimi zpředměťováno prožívání samo. Takovým způsobem, v ontologii vědomého sebeprožívajícího jsoucna snaží se tehdy Ingarden zakotvit teorii poznání, zdůvodnit imanentní poznání jako jeho absolutní půdu a zajistit je před skeptickými námitkami petitio principii a regressu in infinitum. Vlastní cestou snaží se tak dobrat oně poslední absolutní podlaby, k níž Husserl dospěl fenomenologickou redukcí. Ale tato vlastní cesta k absolutnímu základu poznání je cestou bez fenomenologické redukce. Fenomenologická redukce je však metodická operace, která spočívá v tom, že vědomí reflektujícího filosofa přestane vykonávat generální akt víry ve svět v jeho soubornosti a uvažuje jej pouze jako předmětný smysl svých zkušenostních aktivit, o které se výlučně zajímá, jež tedy již nepojímá jako zkušenost ve světě obsaženou, nýbrž jako zkušenost svět obsahující. Je-li však možno vybudovat teorii poznání, a to absolutního, bez fenomenologické redukce s jejími nebezpečnými, metafyzickému idealismu naklánějícími důsledky, neznamená to snad, že by bylo možno a záhodno se této operaci vyhnout? Ingarden se tak zastavuje na prahu obratu fenomenologie Husserlovy k idealismu, a aniž by přímo vyslovoval odsudek této Husserlovy fáze, jako to učinili Max Scheler, Nicolai Hartman a jiní Husserlem hluboce ovlivnění myslitelé, setrvává vůči tomuto Husserlovu přechodu k transcendentalismu v kritické rezervě; studuje redukci, aniž se jí oddával. Kultivuje zatím horlivě to z fenomenologické problematiky, co se mu zdá nepochybným jejím

ziskem, totiž bezprostřední názor daného v různých oborech předmětnosti a apriorní poznání jejich principů. Ve spise „Otázky bytnosti“ (Essentiale Fragen), který je prací habilitační (7. svazek Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung, 1925), zabývá se logicko-ontologickými problémy: povahou otázky na rozdíl od výpovědi, soudů, okolnosti, že se věci mají tak a tak (Sachverhalt), a od těchto otázek logické gramatiky (čemu se dnes říká „sémantika“) přechází pak k příslušným bodům formální ontologie, k otázkám po bytnosti (podstatě) a k odpovědi na ně. Za pravé otázky po podstatě uznává dvě: „co je to“, vyžadující za odpověď soud existenciální, a otázku „co to je X“? vyžadující soud určovací. Odpověď na druhou otázku je určení bytnosti (podstaty). Každý individuální předmět má svou povahu, vystižitelnou pravým určením podstaty, v níž jsou složky bytnosti i jejich vztahy vyjádřeny ve svém věcném, nutném, na libovůli subjektu nezávislém pořádku. Snad k nejzajímavějším výsledkům práce náleží zjištění kvalitativní původnosti složených přirozeností, které jsou jakožto celek čímsi odlišným od svých složek, takže problém kvalitativního novum se zde přesouvá z oboru reality do oboru nereálních bytostných vztahů. Podobně jako kdysi již Aristoteles, poblíží Ingarden na kvalitativní novum jako na vztah v oblasti esenciální; realitám náleží, pokud jsou v nich esenciální vztahy uskutečněny, a je proto nesprávné považovat kvalitativní novum za charakteristický rys určitých skutečností, například biologicko-psychických, jak to činí mnozí moderní filosofové, např. Bergson.

Pochybnosti o Husserlově transcendentálním idealismu a snaha prosvítit složitou jeho problematiku vedou Ingardena k otázce, zda je vskutku možné bytí universa redukovat na funkci intencionálního korelátu průběhu zkušenosti o univerzálním souboru časoprostorných, individuálních předmětů, jemuž říkáme svět. Počiná ostřeji formulovat otázku, zda Husserlovo řešení nečiní svět „ryze intencionálním“ předmětem, tj. předmětem, který nemá naprostou, svébytnou samostatnost, nýbrž závisí ve svém bytí na výkonech intencionálních aktů subjektivity. Klade si mj. otázku, zda není možno na rozbořech ryze intencionálního bytí jistých předmětů, jako jsou např. významy slov, kulturní výtvoř,

literární a umělecká díla, vyanalyzovat bytí ryze intencionálního předmětu a kontrastovat je pak vůči jiným způsobům bytí, ideálnímu, reálnému, bytí ryziho vědomí; pak by bylo teprve možno charakterizovat i bytí světa. Tak mu připadá stav problematiky kolem r. 1928, když píše pro Husserlův jubilejní sborník své „Bemerkungen zum Problem Idealismus – Realismus“ (Poznámky k problému idealismu – realismu, Husserl – Festschrift 1929).

Ve světle těchto filosofických úvah a zájmů je pak třeba číst ona nejrozšířenější a nejdůležitější Ingardenova díla, která jsou věnována ontologii literárního díla, blavně uměleckého, a jeho poznávání, které zde překládáme českému čtenáři. Jsou to práce velmi složité svou intencí, stojí na křižovatce logiky, ontologie, teorie poznání, estetiky a teorie literatury. Není proto snadné charakterizovat je v stručnosti opravdu všestranně. Domníváme se, že blavním smyslem těchto nesmírně jemných a virtuózně provedených rozborů je snaha o průkaz, že není možno vystačit v ontologii s pojmy reálného a ideálního předmětu a je nutno přijmout zvláštní „předměty intencionální“, které se od předchozích liší celým rázem svého bytí. Intencionální předmět má s reálním i ideálním to společné, že tvoří jednotku významovou, identickou v různých intencionálních aktech, které se k němu vztahují; ale na rozdíl od předchozích mu chybí autonomní svébytnost, je cele odkázán ve svém bytí na intenci, která jej vytváří a udržuje. V souvislosti s tím jej nelze považovat za existující nadčasově, nýbrž vstupuje v bytí, když je intencí stvořen a „založen“; jsa ovšem založen, aby trval, aby se intence k němu mohla vrátit jako k témuž, je při vši závislosti a heteronomnosti a nereálnosti svého bytí přece jen čímsi od intencionálního aktu odlišným; tak např. významy slov a vět i vyšších konstrukcí z těchto základů nejsou žádné psychické prožitky, nejsou složkami reálného psychického procesu osoby, v níž se odehrávají akty jejich mínění. Proto je v „Uměleckém díle literárním“ snad nejvýznamnější obrovitá kapitola, věnovaná analýze slovního významu, na níž je bytí intencionálního předmětu předvedeno. Máme zde velkou protipsychologickou reprízu tematiky „čisté gramatiky“ (dnes se říká „sémantiky“), jak ji rozvíjel na psychologickém základě A. Marty a z ble-

diska počínající fenomenologie Husserl v 2. svazku „Logische Untersuchungen“. Je to vrstva jazykových významů a jejich kvazi-reálních korelátů, která dělá z literárního uměleckého díla rovněž intencionální předmět; proto se celá analýza vrstev literárního díla točí kolem této kapitoly jako své osy. Přitom je třeba mít na zřeteli, že pojetí vrstev literárního díla není ryze formálně objektivní analýzou, jakou chtějí být rozborů např. ruských formalistů, postupujících objektivně lingvistickými metodami, nýbrž že tu běží právě o vrstvení intencionální, při němž každá předchozí vrstva nese další, či lépe otvírá pobled do ní, je k ní cestou a průhledným prostředím, přitom však si zachovává určitou autonomii, jež je nezbytná k celkovému „polyfonnímu“ působení díla: vrstva slovních a na slovech budovaných zvukových útvarů nese vrstvou významových jednotek různébo řádu, ta opět vrstvou „schematizovaných aspektů“, totiž slovními výrazy indukovaných, fiktivně věcných okolností, v nichž a jejichž prostřednictvím se nám objevuje další vrstva, totiž fiktivní předměty a osoby, o nichž dílo jedná a jež představuje v jejich dějích a osudech. Při tom braje pak důležitou roli okolnost, že znázornění, indukované slovními významy, nemůže nikdy být naprosto plné a jednoznačné, že dílo obsahuje nezbytně místa nedourčenosti, v nichž jako by vyzývalo intencionální aktivitu čtenáře k tomu, aby přijala úlohu výkonného spoluvůrce, interpreta, která ovšem nemá nic společného s libovůli, nebo dokonce přetvořením smyslu díla. A to vše vrcholí nakonec v celkové dominantě, v „idei“ díla, úzce spojené s „metafyzickou kvalitou“, kterou dílo jako celek ztělesňuje a sugeruje. Možná, že i zde by se posléze mělo hovořit o zvláštní „vrstvě“, ač k této kvalitě nějak přispívají svým způsobem všechny ostatní, protože běží-li o strukturu intencionální, pak to, co je posléze miněno a na co vše ostatní cílí, k čemu je cestou a prostředím, zajisté nestojí s tímto ostatním na stejné úrovni. V Ingardenově pojetí není tedy analytická stránka, vypracovávající jednotlivé komponenty smyslu díla, samoučelem, nýbrž je prostředkem pochopení, jak dílo žije, jak funguje jeho zminěná „polyfonie“, pro kterou je příznačné, že (na rozdíl od ne-uměleckých, ne-estetických intencionálních struktur, kde skrze podkladovou vrstvou spatřujeme

přímo smysl, aniž bychom o ni dbali, ba vůbec ji pozorovali) každá „vrstva“ má význam samostatně vedeného a v celkové intenci se stále uplatňujícího blasu. Možná, že v tomto pojetí polyfonie díla narazil Ingarden na jeden z důležitých formálně estetických pojmů, s nimiž musí od základu pracovat každá teorie umění; vůbec je v jeho analýzách mezi řádky obsaženo ne méně než na nich, každý z jeho rozborů je přímo těhotný novými a dalšími postřehy; jeho dílo jako by samo před námi otvíralo stále nové prostory, nové myšlenkové implikace. – Druhou stránkou k této výstavbě či vlastně re-konstrukci intencionálního bytí díla je seznamování se s dílem, způsob, jak je ve své zkušenosti intencionálně realizujeme a konkretizujeme; postačí zde poukázat k tomu, že metodické traktování problému osvojování díla patří přes jistou obšírnost k nejdůkladnějšímu, co v literatuře o této látce psáno, a že např. rozbor četby je filosofické unikum.

Názory, které Ingarden vypracoval nejpoctivějším úsilím, žádné námaze a oklice se nevyhýbajícím, byly ve své opozici proti bezmyšlenkovitě tradovaným a běžným konceptům přijaty bez nadšení. Je to pochopitelné: subtilnost rozlišení, obšírný pojmový aparát, kterým ustavičně operuje, stále opírání o docela konkrétní rozbor, který nutí do odboček nových a nových, abstraktní způsob výkladu čtenáře právě nepřítahuje. Ale jisté je na druhé straně: kdo chce poznat způsob fenomenologické práce, její sebezapíravou objektivitu, její přísně dodržovaný ideál vědeckosti, nemá lepšího příkladu než v Ingardenových pracích.

Důvody, proč klasická kniha „Umělecké dílo literární“ neprorazila tak, jako jiné velké filosofické koncepce našeho věku, jsou odlišné pro mateřskou zemi a pro evropský západ.*) V Polsku zůstal její autor osamělý proti převládající

* To neznamená, že nepůsobila. Ingarden uvádí sám jména početných teoretiků literatury, kteří se ho dovolávají nebo vyslovili po publikaci knihy názory souběžné. Jsou mezi nimi jména jako Fr. Stanzel, E. Staiger, René Wellek, Mikel Dufrenne, N. Hartmann, Günther Müller, E. Gilson, Käthe Hamburger; určitý vliv své orientace k samému dílu básnickému proti psychologismu a „prožitkovosti“ spatřuje i v pracích Petschových a Kayserových. Působilo-li však dílo a jednotlivé jeho názory, je nutno přece říci, že osoba jeho autora zůstávala poměrně ve stínu.

címu proudu pozitivisticko-naturalistické observance. Na západě naproti tomu našlo dílo po své publikaci r. 1930 silně změněnou atmosféru proti počátkům dvacátých let. Stačí porovnat první poválečné ročníky Husserlova *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* s ročníky pozdějšími, asi od poloviny dvacátých let, abychom zpozorovali velikou změnu. V prvních dominuje stále ještě „ontologický“ či spíše teorii předmětu se zabývající program starších fenomenologů, jména jako Geiger, Pfänder, Conrad-Martius; postupně však se začínají objevovat témata, v nichž se bláší obrat k historii a rok 1927 přináší Heideggerovo dílo *Sein und Zeit*. Od té doby se i ve fenomenologickém periodiku stupňuje zájem o myslitele historičnosti jako Dilthey a Yorck von Wartenburg a množí se díla heideggerovsky orientovaná. Ontologii se přestává rozumět formální nebo materiální teorie předmětu. Heideggerovo dílo právě takový pojem ontologie učinilo problematickým. Jeho spojení pojmu existence s ontologickým problémem, jeho řešení transcendentálního problému ve „fundamentální ontologii“ pobytu na světě, podstatně konečného, jeho odsunutí transcendentálního idealismu Husserlova stvořilo úplně novou situaci. Všecky koncepty Husserlovy filosofie se zdají předstiženy, sám jeho ideál vědecké filosofie, pracující objektivní, v kontinuitě vzájemného navazování udržovanou a kontrolovatelnou metodou, je pojednou pocitován jako abstraktní proti palčivým otázkám existence a filosofie života. Heidegger, který nebyl vlastně v pravém smyslu Husserlovým žákem a přijal jeho vliv až v době, kdy sám již filosoficky vyvrál, strhuje čím dál tím více do své koleje i původní Husserlovy žáky, klade jim nové problémy, jim přestává být ideálem filosofie asketická, návazná vědecká práce, protože možnost realizace filosofie je spojena s existenciálním rozhodnutím, které je mimo dosah předmětnujícího postoje. Husserlova práce a dílo jeho bezprostředních žáků se točí kolem různých forem předmětnosti a kolem subjektivity, která je předpokladem ověřující zkušenosti o těchto formách předmětu. Nyní je však právě o formě objektivnosti vysloveno podezření, že je neprávem ztotožňována s bytím vůbec, bláší se, že všechny „ontologické“ úvahy dosavadní fenomenologie trpí neujasněností ústředního po-

jmu bytí, který byl sice nezvoláným, ale uskrytu stále vedoucím problémem filosofie, a to od dob předsokratiků a řecké klasiky, Platóna a Aristotela. Hlásá se potřeba destrukce dosavadního pojetí dějin metafyziky, odbalení toho, že její základní pojem bytí je od věků zfalšován, ztotožněn s daností a předmětností. A filosofové nové školy začínají nyní pracovat v docela jiném směru: místo „obratu k věcem samotným“ a věcným problémům zablouhávají se do historie, do děl velkých myslitelů, aby v nich sledovali obraty v základním pojetí bytí; tyto obraty tvoří podle nové nauky teprve vlastní předpoklad pro ono „setkání s věcmi“, které se nyní zdá samo odvozeným, podmíněným postupem, preference na absolutnost filosofické pravdy jeví se jako dosud nepřekonaná naivnost. V Sartrově poválečném velkém díle se sice ještě jednou objeví pokus o velkou systematiku fenomenologické ontologie, ale to je již samo svým pokusem o syntézu Husserla s Heideggerem labutí písní filosofie „věcí samých“.

Ingardenova pozice nebyla všem těmto motivům úplně cizí. Jeho rezistenci vůči Husserlovu transcendentálnímu idealismu jsme již zdůraznili. V ní ležela jako skrytý motiv nepochybně tendence k realistické metafyzice, která se nevzdá bez obledání všech myšlenkových postupů brilantnímu, ale násilnému řešení transcendentálního idealismu. V Ingardenově pojetí vědomého, sobě samému přístupného, v sobě jasného jsoucna bylo něco blízkého filosofii života a dokonce i Heideggerovu pojmu „pobytu“, kterému v jeho bytí jde o toto bytí samo, a proto mu náleží vnitřně porozumění pro bytí vlastní i od vlastního odlišné. Nicméně opozice subjektu a objektu je základ, na němž i on stojí. Nyní však přichází náraz z neočekávané strany: průlom do uzavřenosti transcendentální subjektivity se nemá odebrávat ve směru objektu, nýbrž v bytostné povaze existence, pobývací na světě. Noví myslitelé se snaží překonat starou opozici, teorii poznání i metafyziku subjektu i objektu. Ingarden se touto novou situací nedává strhnout, nemění svou orientaci, pokračuje v cestě, na níž nabromadil tak velice bohatství věcných postřebů a rozborů. Nezaujímá, pokud vím, výslovné stanovisko k hypermetafyzice bytí; bylo by možná podobné jako Husserlovo, který otázku mysterióz-

ního „smyslu bytí“ nikdy neuznal za vážný, natož za centrální filosofický problém (to nevylučuje ovšem otázku existence jako důležitý korelát problému podstaty). Je to velmi pevný, charakterní postoj, který se nicméně musil stoicky vyrovnat s nepopulárností. Přímočaře kráčí opět proti proudu, nyní v dvojnásob těžké pozici. Kdežto dříve překonával opozici i, jak sám se vyjadřuje, brutální umlčování v domácím prostředí, opřen o společenství s fenomenologickou obcí, nyní se stává sám vlastním posledním představitelem této původní obce, již se v západní Evropě filosofické prostředí odcizilo.

Jeho největší filosofické dílo, „Spor o bytí světa“, je dokumentem tohoto postoje a této situace, dokumentem jedinečným. Je logické, že nepřijmout ji znamená setrvat u diskuse s Husserlovým transcendentálně fenomenologickým idealismem. Této otázce je nyní věnován největší Ingardenův filosofický spis „Spor o bytí světa“. Ingarden zdůrazňuje sám, že vyrovnávání s transcendentalistickou verzí fenomenologie u něho trvá od r. 1918, že zprvu hledal rozřešení v rozboru vědomí, blavně smyslového vnímání, později, kolem r. 1921, však že pochopil nutnost ontologického průzkumu (ontologie tu chápána ve smyslu teorie předmětu) formy a způsobu existence světa; od 1923 publikoval za tímto cílem kategoriální analýzy: po rozboru ideálního jsoucna v „Essentiale Fragen“, jsoucna ryze intencionálního v „Uměleckém dile literárním“ a jiných pracích estetických a po určitých jiných přípravných pracích (např. ontologii reálného individuálního předmětu a otázkách teorie poznání) přistoupil k psaní ústředního díla – za nejnepříhodnějších podmínek německé okupace, bez knihovny a styku s přáteli, bez možnosti znovu pročitat klasická díla a bez korektivů filosofického prostředí. Kniha je proto těž opravdu jisté unikum – je takřka bez referencí k filosofické literatuře, kromě výjimek, blavně Husserla, kterého Ingarden jedinečně ovládá. Dílo vyšlo původně r. 1947/48 a tobo, kdo zná hloubou a trnitou cestu jeho autora za řešením velké otázky, nepochybně překvapí. Jednak tím, že v podobě, kterou má ve svých dvou dosud vypracovaných svazcích, neobsahuje vlastní řešení, i když jsou patrné tendence, kam se bláší. Jednak tím, že toto poslední stanovis-

ko, jak se zde ve výhledu rýsuje, neodmítá vše, co patří k arzenálu transcendentálního idealismu, např. jeho pojem čistého vědomí – ten je naopak stálým základem a referentem jeho bádání; je však upřímněji, přiznaněji metafyzické, zatímco Husserlův transcendentální idealismus představuje, podle vlastních Ingardenových slov, hybridní útvar stojící mezi idealismem metafyzickým a epistemologickým, zjednodušeně, beslovitě řečeno: berkeleyovským (věci jsou stavy resp. výtvořiny stavů mysli) a descartovským (vše, co víme o bytí a tedy i o světě, je zprostředkováno vědomím a jeho sebejistotou). Neobsahuje-li však dílo v nynější podobě celek Ingardenovy metafyziky, obsahuje zato rozpracování předběžné problematiky, bez níž se k řešení problému nelze podle myslitelova názoru přiblížit. Je to problematika různých způsobů bytí předmětnosti a vyšetřování povahy světa jakožto zvláštního předmětného souboru, zvláštní krajiny jsoucna. Rozlišiv ostře tři druhy základních teoretických otázek (otázky obecně vědecké, týkající se konkrétní podoby jednotlivého a fakticky nabodilého jsoucna, otázky ontologické, týkající se podstaty, a otázky metafyzické, týkající se existence, pokud je podstatná a nutná zároveň), ukazuje rázem, že svůj problém nemíni nefilosoficky opřít o nevyjasněné a nevyjasněné předpoklady, které obecné vědy nepozorovaně činí a které pak bývají v diskusi uplatňovány jako domnělé „filosofické důsledky věd“. Míni naopak svou argumentaci provést na terénech ryze filosofickém, tj. na terénech formálně a materiálně ontologickém a na terénech metafyziky ve výše definovaném smyslu. Existenciálně ontologické rozbory (odlišující v momentu existence, tj. způsobu „realizace“ esenci či ryzích „takovostí“, svébytnost a nesvébytnost, prvotnost a odvozenost, samostatnost a nesamostatnost, nezávislost a závislost) jsou potom základem úvah a kombinací různých možností, které mohou nastávat ve vztahu mezi bytím čistého vědomí ve fenomenologickém smyslu a mezi bytím jiných předmětností. Těchto možností se ukazuje mnohem více, než bere v úvahu Husserlovo řešení. Nemůžeme se jimi v tomto krátkém obryse obšírně zabývat; postačí nám obecná charakteristika, že idealismus je tu zařazen ne jako souřadný pojem pro realismus (jemuž vnější svět, materiální jsoucno, je existenciálně svébytné a samo-

statné vůči čistému vědomí), nýbrž jako odrůda kreacionismu, nauky, podle níž vnější svět je ve svém bytí buď nesamostatný, nebo závislý či dokonce nesvébytný v poměru k nějakému absolutnímu bytí. Autor nejprve vylučuje z oboru možností idealistický kreacionismus. V dalších rozborech materiálně ontologických, které obsahují zvlášť důležité rozbory individuálně reálného předmětu, braji pro řešení otázky, které z početných metafyzických možností třeba vyloučit, zvlášť důležitou roli otázky času. Na základě úvahy o roli, kterou hraje aktuálnost přítomnosti, jejímž prostřednictvím jediné může působit a aktuálně být i to, co jako minulé upadlo do bytostné nesvébytnosti, snaží se pak autor prokázat, že svět reální jakožto časový nemůže mít vlastnost absolutního a prvotního jsoucna. To ovšem ještě neznamená samo sebou závislost na čistém vědomí (tím spíše, že toto vědomí má rovněž svou časovou problematiku). V dalších úvahách formálně ontologických precizuje Ingarden pojmy regionálního okrsku (oboru předmětností, spadajících pod jistý nejvyšší rod) a světa jako okrsku individuálních, časových, plnou příčinnou sítí spojených předmětů. Na základě formálně ontologických úvah se potom snaží ještě více zúžit obor metafyzických možností, s nimiž spor o existenci světa musí počítat, až zbývají jen dvě, při nichž svět má buď svou bytostnou svébytnost a nezávislost na čistém vědomí, nebo svébytnost a závislost, ale vyloučena jsou všechna „absolutně realistická“ řešení, při nichž čisté vědomí buď nehraje ve skladbě světa žádnou spoluurčující roli, nebo je samo faktorem ryze heteronomním, nesvébytným a závislým. Rozumí se, že tento postup je úplně hypotetický, že je úvahou v rámci ryzích možností a že není ještě ani ukázáno, že svět naší zkušenosti odpovídá ideji, kterou vyanalyzovaly formálně ontologické úvahy, ani že vskutku reálně existuje. Ale myslitel se domnívá, že rozpracoval problematiku, bez níž otázku bytí světa, tj. skutečný smysl této otázky, nelze vyjasnit, nelze říci, co je jí vlastně míněno. Ve vypracování těchto otázek spatřuje myslitel sám význam své práce.

Musili jsme se zde omezit na schematický náčrt rozvinutých problémů, kterým není nijak zmíněno ono veliké bohatství rozborů individuálního jsoucna, problémů kauzality,

procesu, časového předmětu a jeho vztahu k časovému plynutí, které tvoří hlavní náplň prvnibo, a rozbor pojmu světa, jenž je v centru druhého dílu. Možná, že nejcennější přínos v Ingardenově díle je právě v těchto analýzách a že schematicismus různých pojmů existence, na kterém se celková problematika zakládá, je ve skutečnosti mnohem méně původní, než se na první pohled zdá, i když je proti různým školsky ontologickým tradicím (aristotelismus, suarezovství, Wolff a jeho škola) obohacen o výslovné vypracování pojmu existenciální nesvobody, při níž autorovi posloužily za vzor rozbor „literárního uměleckého díla“. Práce nevychází ve svém celku za hranice toho, co se nazývalo po staletí metafyzikou všeobecnou a speciální – jsou to kapitoly z všeobecné ontologie a racionální kosmologie, k nimž se druzí stále přibližují k racionální psychologii (nauka o čistém vědomí); v pozadí za tím vším stojí racionální teologie. Na fenomenologickém základě pokusil se Ingarden dát slovu „racionální“ nový obsah, novou metodickou svěžest.

Odbaleni a kritika Husserlovy metafyzické pozice bude možná přijímána i tam, kde se dnes metafyzika v návratu ke kritické pozici a úloze filosofie odmítá. Tento obrat se rýsuje leckde u novějších myslitelů, kteří se Husserlovou fenomenologií dávají vést, ale nikoli jako metafyzikou vědomí, tvořícího svět, nýbrž jako novou verzí gnoseologie, která se snaží ukázat, jak je poznání před vědou i ve vědě možné a na jakém základě lze založit jeho sebeodpovědnost. Ingarden nepatří ani k myslitelům, sestupujícím k základům metafyziky a tím ji překonávajícím, ani k navrátilcům ke střizlivosti čisté gnoseologie. Patří k neúmorným pracovníkům na otevřených dílčích úlohách filosofie, úlohách, které neztrácejí smysl a cenu, když eventuálně budou zařazeny do jiných celkových souvislostí. Představuje svou čistou, věci oddanou postavou první elán fenomenologie, kterému ve své obdivuhodné práci zůstal po celý život věren. Je to nepochybně nejvýznamnější žijící slovanský filosof.

Jan Patočka

Roman Ingarden se narodil 5. února 1893 v Krakově. Studoval nejprve ve Lvově a potom v Gotinkách a Freiburgu, kde získal r. 1918 hodnost doktora filosofie. Vedle filosofie se zabýval i přírodními vědami, zvláště matematikou. Pro jeho odbornou orientaci mělo velký význam setkání s E. Husserlem. Vědeckou dráhu zahájil r. 1915 recenzí Husserlovy knihy *Logische Untersuchungen*, uveřejněnou v *Przeglądu Filozoficznym*, a na dlouhá léta byl potom Husserlovým žákem a jedním z jeho nejbližších a nejuvěrnějších spolupracovníků. U E. Husserla vznikla a jím byla přijata jeho doktorská práce *Intuition und Intellekt bei Henri Bergson* (Intuice a intelekt u H. Bergsona), kterou Ingarden publikoval r. 1921 v Husserlově *Jahrbuch für Philosophie V*. Definitivně vstoupil Ingarden do vědeckého světa dvěma závaznými filosofickými díly r. 1921. Vedle již citované doktorské rozpravy, která vzbudila značný mezinárodní ohlas, uveřejnil v tomto roce v *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung* ještě pojednání *Über die Gestalt einer Petitio Principii in der Erkenntnistheorie* (O nebezpečí Petitio Principii v teorii poznání).

Celé Ingardenovo životní úsilí je věnováno problému existence reálného světa. Nejprve se na tuto otázku snažil najít odpověď cestami husserlovskými, a především na základě rozboru vnitřní zkušenosti, transcendentální idealismu, jaký se projevoval aspoň v některých pracích jeho učitele, ho však brzy přestal uspokojovat. Již kolem roku 1921 si uvědomil, že subjektivně orientované bádání zde nestačí a že je nutno ujasnit si nejprve základní problémy různých forem a způsobů existence světa. Přípravnou práci k vyřešení těchto otázek byl spis, na základě kterého se r. 1924 habilitoval ve Lvově, *Essentiale Fragen* (Otázky bytosti, napsáno 1923, vydáno 1925), ve kterém se snažil vymezit pojem a podstatu individuálního předmětu. V četných recenzích a článcích z té doby věnoval značnou pozornost dílu M. Schelera, E. Husserla a H. Bergsona, především se však zabýval studiem předmětů nesporně intencionálních, tj. uměleckých děl. Z tohoto bádání vznikla jeho kniha *Das literarische Kunstwerk* (Literární umělecké dílo, 1931), ve které podal fenomenologickou interpretaci literárního textu. Tato práce vzbudila velkou pozornost v Polsku i za hranicemi, byla překládána, znovu vydávána a dodnes je předmětem živých diskusí. Zkoumání z oblasti ontologie a logiky spojoval Ingarden i dále se studiem uměleckých děl (např. *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego* – Problém identity hudebního díla, 1933; *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze* – O tzv. pravdě v literatuře a *O poznawaniu dzieła literackiego* – O poznávání literárního díla, 1937; *O budowie obrazu* – O struktuře obrazu, 1946; *O dziele architektury* – O architektonickém díle, 1946 aj.). V té době se výrazně účastnil vědeckého života, přednášel na mnoha kongresech a byl členem četných vědeckých organizací v Polsku i za hranicemi. V roce 1933 byl jmenován mimořádným profesorem filosofie ve Lvově a tam také přednášel až do války. Z rozsáhlejších prací té doby je možno uvést ještě *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes* (O formální výstavbě individuálního předmětu, 1935).

Za války přistoupil ke zpracování svého základního vědeckého díla, ve kterém se snažil vytvořit různé formy a způsoby existence světa.

Zil v té době ve Lvově, bez přístupu k vědecké literatuře a nakonec i bez vlastní knihovny, a za těchto podmínek vytvořil svůj *Spór o istnienie świata* (Spor o bytí světa). První dva svazky vyšly bezprostředně po válce (v letech 1947–48) a byly odměněny cenou Polské akademie věd. Toto dílo však není ukončeno a Ingarden na něm pracuje vlastně dodnes. Po osvobození mu byla nabídnuta katedra filosofie ve Vratislavi a Krakově. Přijal místo v Krakově a tam do dnešního dne působí. Kromě toho vede filosofické semináře a koná přednášky ve Varšavě i v jiných polských městech a je zván na přednášková turné po Evropě i Americe. Zabývá se dále otázkami estetickými i základními problémy moderní filosofie a publikuje články, soubory prací i rozsáhlejší monografie. Vlastní filosofické bádání spojil s překlady několika základních děl německé filosofie (M. Schelera a I. Kanta). Vedle *Sporu o bytí světa* je možno z jeho poválečných prací uvést především *Szkice z filozofii literatury* (Studie o filosofii literatury, 1947); *O sądzie warunkowym* (O podmíněčném soudu, 1949); *O znaczeniach* (O překladech, 1955); *Studia z estetyki I, II* (1957–58); *Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel* (O funkcích řeči v divadelní hře, 1959); *O tak zwanym malarstwie abstrakcyjnym* (O tzv. abstraktním malířství, 1960); *Bemerkungen zum Problem der Begründung* (Poznámky k problému odůvodnění, 1962); *Z badań nad filozofią współczesną* (Ze studií o současné filosofii, 1963); *Artistic and Aesthetic Values* (Umělecké a estetické hodnoty, 1964); *Husserls Betrachtungen zur Konstitution des physikalischen Dinges* (Husserlovy úvahy o konstituování fyzikálního předmětu, 1964); *Przeżycie, dzieło, wartość* (Prožitky, dílo, hodnota, 1966) aj. V poslední době připravuje Ingarden do tisku a rozšiřuje své starší práce a vedle toho věnuje pozornost především problému estetické a umělecké hodnoty.

Ingardenovo dílo je přísně logické a důsledné. Jeho význam není pouze v tom, jaké přináší výsledky, ale i v tom, jakou cestou k těmto výsledkům dospívá. Jeho soudy jsou formulovány jednoznačně, a právě proto mohou často vyvolávat diskuse. Ale dnes už je patrné, že Ingarden neuzavírá jednu oblast vědeckého bádání, ale že otevírá oblast novou a že navázání na jeho myšlenky může být velmi plodné.

Hana Jechová

Úvod

1/ Oblast zkoumání	7
2/ Vymezení problému	7
3/ Jak je třeba přizpůsobit poznávání struktury předmětu poznání	9
4/ Základní objasnění struktury literárního díla	11
5/ Literární dílo ustálené v písemné podobě	14
6/ Vymezení tématu a úvodní teze	14

Kapitola I

Prožitky vstupující do struktury poznávání literárního díla	
7/ Vnímání písařských prvků a výrazů	17
8/ Rozumění významu slov a smyslu vět	21
9/ Pasivní a aktivní čtení	33
10/ Objektivizace jakožto přechod od intencionálních předmětných stavů k předmětům představeným v literárním díle	38
11/ Konkretizování představených předmětů	45
12/ Aktualizování a konkretizování schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle	49
13/ Spojení vrstev díla v jeden celek a postižení jeho ideje	56
14/ Jak působí složitost aktů, jimiž vnímáme literární dílo, na podobu konkretizace	71

Kapitola II

Perspektivně-časové zkratky při konkretizaci literárního díla

15/ Rozsah literárního díla	74
16/ Poznávání díla během četby	76

17/ Jevy časové perspektivy	83
18/ Časová perspektiva v konkretizaci literárního díla	97
19/ Poznávání díla po jeho přečtení	113

Kapitola III

Úvahy o poznávání naukového díla

20/ Rozdíl mezi naukovým a literárním dílem	115
21/ Rozumění naukovému dílu a vněm literárního díla	118

Kapitola IV

Obměny v poznávání literárního díla

22/ Výhled na další problémy	127
23/ O různých stanoviskách při poznávání lite- rárního díla	129
24/ Estetický prožitek a estetický předmět	132
25/ Je možno považovat „literární“ prožitky za prožitky estetické?	168
26/ Úvahy o literárním estetickém prožitku	172
27/ Badatelské předestetické poznávání literárního díla	177
28/ Badatelské poznávání estetické konkretizace literárního díla	191
29/ Rozdíl mezi estetickým prožíváním a pozná- váním	206

Kapitola V

Pohled na některé kriticko-epistemologické problémy poznávání literárního díla

30/ Úvodní úvahy	208
31/ Kriticko-epistemologické problémy při před- estetickém badatelském poznávání literárního díla	209
32/ Některé kriticko-epistemologické problémy estetického literárního prožitku	225

33/ Některé kriticko-epistemologické problémy poznání estetické konkretizace literárního díla	240
Závěr	260
Doslov /Jan Patočka/	261
Biografická poznámka	277

d / edice dílna / svazek třicátý /
řídí Otakar Mohyla

Roman Ingarden

**O poznávání
literárního díla**

Z polského originálu *O poznawaniu dzieła literackiego*, vyd. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957, přeložila Hana Jechová. Překlad po odborné stránce přehlédl a doslovem opatřil Jan Patočka. Obálku, vazbu a předsádku navrhl a typograficky upravil Zdeněk Seydl. Vydal jako svou 2798. publikaci Československý spisovatel v Praze roku 1967. Vydání první. Odpovědný redaktor Bohumil Doležal. Vyškl Tisk, n. p., Brno, závod 2. Stran 284. AA 17,66, VA 18,46. 508/21/865. D-14*70167. Náklad 1.400 výtisků. 12/13. 22-150-67

Brož. 16,60 Kčs

Váz. 21,- Kčs