

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 pomýšleny *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, pomýšlený jako výňatek a pokračování nám blíže neznámé scény: „Otec se proto rozlítil 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 rozlítil a ztloukl ho, aniž by si uvědomil, že tím sám prozrazuje nedostatek rodinných citů. Přitom mu ještě vyspílal 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 rozlítil 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.

Libovolné 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,

kterou právě čteme¹. Jiné části („dřívější“ nebo „pozdější“) nemizí 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 mizí 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 signifikativní 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. Přinejmenším by bylo třeba dodat, že existuje zvláštní forma představivosti, která nám přítomní o m ň u j e 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 „uchováваме“ 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 Podlé Husserlovy terminologie by zde bylo možno mluvit o „*Vergegenwärtigung*“ 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 *explicite* rozvíjíme, vystupují ve fázích už přečtených jako hotové významové jednotky chápané jako celek v jediném zkratkovitém mínění a v této podobě si je uchováваме v živé paměti. A přitom zkratkovité významové celky tohoto druhu nevznikají z jednotlivých vět, ale z celých větných komplexů. Tím, že si je uchováваме 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*.

Řekl 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 obsírné partie díla.

Jak jsem řekl, máme v „živé paměti“ kondenzovaný smysl. To však neznamená, že vykonáváме zvláštní akt, kterým bychom si na tento smysl v z p o m í n a l i, 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 nezpřecizovaný 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 zanájkají 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 nevědomujeme.

To, že máme v živé paměti zkratkový 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 partie 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 uchováváme 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 zachováváme 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 událostí, 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. Povšehně 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, anebo 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 dvojitým horizontem (můžeme-li zde použít tohoto husserlovského termínu): a) horizontem částí už přečtených; b) horizontem částí, které ještě *explicite* 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. událostí, 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 nočáteční 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 *funkčně závislá* 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, *pozdější* 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 zkratek“, které se však liší od zkratek, 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 jednolitého toku času: žijeme v *časovém* *pláně*, 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 narostlo 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 kvalitativně 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 jeho 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 řídkší, čím jsou bližší

jeho počátku. Co bylo předtím, to můžeme vědět pouze z určitých informací, které nám podávají jiní lidé, ale třeba se pro nás tímto způsobem minulost prodlužuje na libovolně dlouhé úseky – s horizontem neomezeně otevířeným 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-

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

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 ě c í vnímaných vizuálně; z procesů zde přicházejí v úvahu pouze pohyby materiálních věcí, ale i pokud se jich týče – perspektivním změnám nepodléhají natolik samy aspekty pohybů, ale spíše aspekty c e s t, po kterých se tělesa pohybují. Jiné procesy, které vnímáme, nepodléhají však prostorově perspektivním aspektovým změnám. Naproti tomu v š e c h n y 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 s p e k t o v ý c h 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 z k r a c o v á n í časových úseků a procesů, které v nich probíhají. Úseky minulého času se nám ve vzpomínce obecně jeví jako kratší, než kdyby byly *aktualiter* prožívány. Mám zde na mysli f e n o m e n á l n í „délku“ časového úseku, vzatou přesně tak, jak se nám při prožívání představuje, a ne to, že o b j e k t i v n ě 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 p ů s o b, jak si vzpomínáme na minulé

jeden ze zrakových, a eventuálně z hmatových aspektů věcí. K optickému klamu dochází teprve tehdy, když objektivizujeme obsah jedn o h o z takových aspektů, vynátého 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 f á z e m i 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 n a j e d n o u j a k o c e l e k j e d i n ý m v z p o m í n k o v ý m a k t e m (např. vzpomeneme si na jeden ráz na celé období první světové války), anebo se ve vzpomínce vracíme např. na z a č á t e k určitého úseku událostí a potom si na ně vzpomínáme tak, že jaksí 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, v e k t e r é m si n a t y t o f a k t y v z p o m í n á m e, 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 k o l i k a p o d r o b n o s t m i si jej vybavíme. Obecně platí, že čím podrobněji si vybavujeme fakty následující po sobě, tím delší se nám zdá úsek vybaveného času, a čím schematictěji 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 intenzivní 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 „nynějšíku“. 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 Přemyšlu 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 skládbách 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 prodléháme 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. Nejznehbybnější 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, změn 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 „znehynblá“ 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 povšečněji, 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 srovnáváme 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 zaujíáme „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 vlétají 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 zredukovaná 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 těmž předmětu znova přiblížit. Takový návrat v přesném slova smyslu v oblasti fenomenálního času neexistuje. I kdybychom podruhé doopravdy proživali 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 dvojím významu: a) tím, že není u z a v ř e n a (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 p o z d ě j š í jev určitých zvláštních vlastností proto, že následuje po určitém jiném jevu dřívějším, zde fakt (událost, proces) d ř í v ě j š í nabývá nových, dříve mu nepříslušejících vlastností nebo charakterů proto, že p o n ě m nastal určitý jiný fakt.

Abychom uvedli příklad: Jak bezvýznamné „se zdají“, nebo – lépe řečeno – s e s t á v a j í různé události z našeho mládí vzhledem k faktům, které nastaly později. Kdysi se nám zdály, ba dokonce pro nás b y l y 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 c i z í 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 wartości poznawczej sądów przypomieniowych, Poznań 1935). Používá však přitom zcela jiné pojmové aparatury, než jakou zde uvádím já.

tivních. Kolikrát na základě faktů, které nastaly později, teprve ve vzpomínce z j i š ť u j e m e, 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 z á k l a d n í kvalifikaci. Fakty, které nastaly „později“ – dnes možná už také minulé a pouze vybavované – nám odhalují např. určité, dříve ukryté, neuvědomělé nebo z vědomí vyeliminované, ale z á s a d n í 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 objeví útěk 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. Přitom se může ukázat, že jsme n e l h a l i 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 n e e x i s t o v a l a. Teprve pozdější zkušenost, dnes už rovněž zapadlá do minulosti, nám ukázala skryté popudy našeho jednání a života a z m o d i f i k o v a l a naši m i n u l o s t právě tím, že odhalila věci utajené, a tak vtiskla jiný ráz tomu, co b y l o 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 p ř í t o m n o s t už neexistuje, „byla“ nějaká, a kdyby bylo možno znovu ji bezprostředně vnímat, byla by přesně stejná jako kdysi – změnila se pouze naše m i n u l o s t, 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 „rozšiřujeme“ vzpomínku na minulost. „Rozšířit“ vzpomínku na minulost zde znamená vzpomínat si sukcesivně 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“, patřící do fáze aktuálnosti. 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 „nynějška“ – 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 přitlumena 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 čisté 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 „odebírá“ 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 stráž*). 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 „nynějška“. 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 (zdanlivě) ztotožňována přítomnost *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 „dávne“ 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 bližším 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 – pozorujíce je zblízka – plynout s jejich tokem. Např.:

„Na lodní palubě v babylónské zmeti 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 žebřících. 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 záchvattech, 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 poryv víchru to vše smete někam pryč. Ve vzduchu bylo plno ženoucí 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. „Obšadte člun! Kolem něho pádili chlápci. 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 hochu, který chtěl zřejmě skočit přes palubu, a Jim vzhlédl 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 a 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. blížící 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 „odebírání 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 spřádal 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 uškrtit holýma rukama, třebaže k sobě bezpochyby pociťujeme 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 salóně. 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, všímá 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 vůní 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 sianozęci.

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, přítomnost se vrací do 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. Wierzyńského ze sbírky *Památník lásky*:

Tvá ústa tápají a lehounce se chvějí,
jak dva růžoví ptáci se po mně procházejí,
jak dvě přešastná 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 wznania wstydlive, jak szeptu szalonego,
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 čisté 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 prostředním vyjvětlením (třebaže tato emoce není vůbec přímo pojmenována), je spolu s emoci, 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 blížká 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 „nynějška“ 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 Wierzyńského – mizí i tato percepční vzdálenost: „nynějšek“ 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“.

nějšek“ 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 „nynějšku“ a ztotožňovat jej s „nynějškem“ daného díla, o kterém je snad možno mluvit také jen obrazně, neboť onen někdo, kdo v opojení vyslovuje taková slova, také je zcela určitě nevyrovnaný „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 (řeceno s Husserlem: od času fyzikálního). Když zde mluvíme o „nynějšku“, 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 různými kvalitativními, osobitými a – jak správně říká Bergson – neopakovatelnými 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 Wierzyńského 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. Pomijím 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.

jednotlivé časové zabarvení onoho „nyní“. A právě proto, že v uvedené básni od Wierzyńského tato situace určuje pouze jedině zabarvení, 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 rozbořením rozlišit ještě různé jevy, např. přípravnou fázi a vyvrcholení vybuchující emoce atp.

Pokud jsme tedy při četbě uvedené básně naladěni 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 – útvarem vícevrstevným 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 přechítst 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.

Pomiňme 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. Závísí 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, souznějí 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 opanovat 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 dynamiku dané emoce v celém jejím rozsahu. Postihneme-li je v časové posloupnosti, tak jak jedny pohasínají a jiné se rozeznívají, doplní se nám onen „nynějšek“ opojení dalším činitelem, který je s ním sladěn (který s ním harmonizuje) a působí rozechvění 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 uvažují 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 plyneme 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 jednodlnost založená na jeho kompozičních vlastnostech. Tyto vlastnosti v ní máme 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 vždy 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. Witkiewicz k tvrzení, že román není uměleckým dílem.

§ 19/ Poznávání díla po jeho přečtení

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 „dojmem“. Tak tomu však není. Když si totiž po přečtení uchováваме 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 rekonstruuujícím 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 rýsují 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 známe, zatímco během četby je nikdy 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 rozbor y. 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 charakter y „hrdinů“, odhalit ne jeden dříve ukrytý popud jejich jednání a mezi jiným si i jasně uvědomit, jaké metafyzické hodnoty v díle vystupují.

Úvahy o poznávání naukového díla

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 transcendentí 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.

§ 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 Eigentümlichkeiten zu bergen, die ihm seine Leistung bei der Erkenntnisfunktion ermöglichen. Alles andere muss diesem Hauptzweck untergeordnet werden.“