

ým rozvíjením všech 'témat' se jí dostane živosti, jakou nemohla mít za dob baroka. Je samozřejmě bude stále líbit baroko či renesance, ale pokud se nám nezačne líbit náš jazyk, ba víc než renesance a než baroko, dotud jsme ho neobjevili, dotud jsme malí básníci. Dotud jsme jako básníci neobjevili svrchovanou krásu svého moderního věku...
 Je národa je zářivá, střídají-li se v ní bohatě šichty, má-li současně všecka roční období všecka počasí, vadne-li zároveň i vzkvétá, má-li současně den i noc, poledne i klekání, má-li stále zmobilizován život ve vší své široké rozloze.¹³

ПРАКТИКА ЛИТЕРАТУРНЫХ НАПРАВЛЕНИЙ И ЖАНРОВ

Функция и сущность литературы не являются и навсегда данными, но реализуются в истории. Поэтому изучение закономерностей исторического развития составляет существование теории литературы.

Классическая методология литературоведческого исследования состоит не в том, чтобы ретранслировать литературное явление до соответствующей общественно-экономической и идеологической сущности, но в том, что обязывает анализировать литературу как специфически выражение общественной практики человека — как факт, сохраняющий свою ценность и значимость постольку, поскольку данное явление искусства содействовало самоосознанию и «очеловечиванию» людей. При анализе литературы важно понять способ, каким человек в данную эпоху осознавал свою жизненную проблематику и выражал ее в художественном произведении. Современная методология литературы, стремясь преодолеть ограниченность вулгарно-социологических и формалистских концепций, ищет таких путей изучения общественного и литературного процесса, которыми не игнорировалась бы ни специфика литературы, ни её связь с развитием культуры.

2.

Если мы исходим из неделимости логического и исторического исследования литературных явлений (методов), то нас не может удовле-

творить такое типологическое деление литературного процесса, которое многосторонность и богатство литературы сводит и ограничивает парами противоположных творческих принципов (субъективный-объективный, идеалистический-реалистический и т. п.). Представляется плодотворным изучать взаимосвязь и обусловленность литературных направлений, методов, принципов данной эпохи, которые всегда оказываются лишь относительно самостоятельной частью данной литературной структуры и которые в отдельном литературном произведении часто пересекаются и своеобразным способом синтезируются. Так изучение реализма невозможно без учета общего состояния литературы данной эпохи (очевидно, что реализм 19. века много воспринял от романтизма, подобно тому, как реализм 20. века нельзя понять, игнорируя так называемые модернистские и авангардные течения).

3.

Изучение истории литературы показывает, что там, где на первый план выступает точное и нормативное жанровое деление, ослаблено внимание к литературным направлениям и методам. Так обстоит дело например в античной и средневековой литературе. В 19. и 20. веке границы между литературными жанрами становятся более относительными (процесс этот начался уже раньше и был связан с распадом феодальной системы), а внутренняя дифференциация литературного процесса определяется прежде всего разделением на направления и методы.

О взаимосвязи литературных жанров и направлений свидетельствует также и то, что каждое направление реализуется наиболее адекватным способом в каком-то «своем» жанре (например, реализм 19. века — в прозе, прежде всего в романе).

В литературе нового времени происходит «взаимопроникновение» жанров, стираются границы между высокими и низкими жанрами и стилями, между трагикой и комикой, лирикой и гротеском и т. п. Развитие общества, изменения

в его классовой структуре и положении человека в обществе, — все это ведет к тому, что меняется способ вхождения литературы в общественную жизнь, функции литературы. Литературное произведение и отдельные литературные жанры устремляются не к какой-то одной цели, но стремятся найти многостороннее отношение к обществу и читательской аудитории. Там, где проявляются тенденции сужить многозначность художественного произведения и ограничить его многогранные отношения к реальности, на первом плане выступает конвенция и нормативность.

MILAN JANKOVIČ

Umělecké literární dílo jako zpředmětnění estetického vztahu ke skutečnosti

I. Přístup k uměleckému dílu

Kdybychom přistoupili s těmi měřítky, jaká jsme zvyklí klást třeba na naši současnou prózu, k takovým dílům, jako je Rembrandtův *Návrat ztraceného syna* nebo Rublevova *Trojice*, stáli bychom před nimi bezradní. Čím by k nám měly promlouvat tyto obrazy námětově nám zcela vzdálené, jestliže bychom nemohli posuzovat ani jejich konkrétní životní pravdivost, ani konkrétní ideologický dosah? Náboženskou symboliku Rublevovy *Trojice* lze sice historicky zasvěceně vyložit; postačí však výklad dobové ideologické základny, na níž obraz vznikl, k vysvětlení jeho trvalých hodnot?¹

Shodneme se jistě na tom, že výklad těchto poměrně stálých, i když stále jinak se konkretizujících hodnot, se musí soustředit právě k tomu, co přerůstalo dobovou ideologickou základnu i konkrétní výpověď, kterou tyto obrazy přinášely o tehdejší skutečnosti, k tomu, co v nich zůstává živé pro poznání člověka i pro ideální představu o něm ve smyslu nejobecnějším. Jakmile jsme však tuto tezi vyslovili, položili jsme zároveň další otázku: čím se umění liší od jiných forem vědomí, například od filosofie, která také usiluje vystihnout obecnou situaci člověka, poznávat její v jeho nejzákladnějších vztazích k objektivnímu světu? Filosof

¹ O obraze Andreje Rubleva *Trojice* vyšla nedávno zajímavá studie Natalie DĚMINOVÉ, *Trojice A. Rubleva* (Moskva 1963). Genialitu Andreje Rubleva měří autorka především tím, s jakou přesvědčivostí prosvítá v jeho obraze skrze všechny dobové významy podnes živá představa lidskosti. Objevuje ji krok za krokem v tom, jak Rublev pracuje s prostorem, s hmotou ploch, se světlem a barvou, s oblymi a přímými liniemi, s proporcemi a gesty lidského těla, se zřasením andělského roucha atd.

pracovat s abstraktním pojetím člověka u Rembrandta, přestává ho však zajímat ma-
struktura povrchu Rembrandtových obrazů, individuální malířův „rukopis“, způsob,
u něho z temného pozadí vystupují osvětlená místa, způsob, jakým se štětec na těchto
dotýkal plátna, jakým se materiál barvy poddával malířově temperamentu a citění.
však koneckonců rozhodující, protože individuálně modifikující, specifické ekvivalen-
cova přínosu. Filosof nebo prostě jakýkoliv pouze abstrahující přístup k dílu pracuje
přibližným, obrysovým, zeschematizovaným obsahem uměleckého díla. Estetický rozbor
usilovat o to, postihnout v rámci svých možností také jeho ztracenou konkrétnost.

přístup k uměleckým dílům, zejména jak se odrážejí v denní kritice, prohřešuje se dost
roti oběma zvláštnostem uměleckého tvoření: právě tak jako nebývá schopen hledat
trétní výpovědi o skutečnosti v díle obecnější obraz člověka, selhává také v tom, jak
tento obecný obraz člověka v uměleckém díle konkrétně interpretovat, jak udržet
vlastní existenci díla, vždy bohatší, než je naše ideová abstrakce. Tím nechci vůbec
možnost ideové abstrakce samé. Chci pouze zdůraznit, že umělecké dílo má svůj
„život“, že představuje samo o sobě jistou mnohovýznamnou skutečnost, že svou
rou nejenom obráží jisté rysy reality, ale přímo svými prostředky *znovuvytváří ne-*
nou dialektiku vztahů, jimiž je dána existence člověka: dialektiku konkrétního a obec-
*objektivního a subjektivního, reálného a ideálního.*²

výtvarných kvalitách Rembrandtova obrazu můžeme spatřovat jen úzkou záležitost
Ale cožpak není jedinečná přesvědčivost Rembrandtova malířského výrazu zároveň
kým obsahem jeho děl? V něm se nám nabízí celé vnitřní bohatství umělcevy před-
vívota. Ovšem abychom si o něm mohli udělat věcnou představu, museli bychom Rem-
v malířský přínos posuzovat na pozadí vývoje malířství i dobových východisek,
omuto umělci umožňovala objevovat určitou podobu člověka, vyjadřovat nové stránky
skutečnosti i lidského ideálu, nebo také jiné představy o člověku překonávat a popírat.

xy, ze kterých umělecké dílo povstalo, lze vysledovat, nelze však na ně dílo již hotové
vat, protože to, obrazně řečeno, ožilo zatím svou vlastní existencí, navázalo svou kom-
nou stavbou mnohostranné vztahy ke skutečnosti a ke společnosti. — Umělecké dílo
z dosaženého stupně lidského poznání a rozvíjí je. Realizuje jistou estetickou před-
lověka, jež je spjata s dobovou společenskou ideologií, ale také tuto dobovou základnu
á. Ztělesňuje iniciativu tvůrčího jedince. Vyjadřuje se ve smyslové rovině tvaru.
ní o takový přístup k uměleckému dílu, který v sobě zahrne moment „poznání“, „ideo-
„individuality“ i „materiálu“, ale nezredukuje dílo na žádný z nich ani nezůstane

házím z Hegelova výkladu vlastního účelu umění, podle něhož je umění povoláno „objevovat pravdu
smyslového uměleckého tvaru, zobrazovat onen smířený protiklad (obecného a konkrétního, subjektiv-
ní a objektivního bytí, duchového a smyslového atd. — pozn. M. J.).“ Vztah marxismu k Hegelově
tické koncepci umění byl několikrát objasněn; v poslední době u nás například K. CHVA T Í K E M
K některým otázkám marxistické estetiky (Nová mysl 1956, č. 9).

při jejich pouze sumárním shrnutí. Jde o výklad díla jako specifické struktury, která má svou
vlastní společenskou aktivitu.

2. Estetický vztah ke skutečnosti

O výklad uměleckého obrazu jako specifické struktury se z marxistických pozic a přímo na
materiálu literatury pokusila nedávno vydaná Teória literatury (Moskva 1962), jejíž zatím
první díl (Obraz — metoda — charakter) připravili pracovníci Ústavu světové literatury
v Moskvě. Vybral jsem si stať v tomto směru nejrozpracovanější, studii P. Palijevského
Vnitřní struktura obrazu. V konfrontaci s ní, s tím, co mne v ní přesvědčilo, i s tím, čeho se
mi zde nedostávalo, chci vyložit vlastní pojetí umělecké specifčnosti.

Palijevskij rozvedl tezi o „myšlení v obrazech“ úvahou o neumrtveném koloběhu konkré-
tního, obecného — a znovu konkrétního v uměleckém obraze.³ Živoucí dialektika konkrétního
a obecného, kterou je umělecký obraz schopen odrážet a kterou znovuvytváří svou vlastní spe-
cifickou řečí, systémem vzájemné konfrontace, vzájemného zrcadlení konkrétností, z jejichž
protikladů povstává v obraze nová, mnohoznačná a dynamická celistvost reality, dále pak
postupný výklad této struktury od základních jednotek jazyka až k výstavbě charakterů a ce-
lého literárního díla — to všechno je, domnívám se, u Palijevského ukázáno přesvědčivě jako
podstatná vlastnost umělecké literatury. Překonává se tu primitivní pojetí umělecké literatury
jako druhu poznání, přesto však teze „umění je forma poznání“ zůstává v plné a svým způ-
sobem i jednostranné platnosti. „Obrazné myšlení“ je pro Palijevského jen citlivěji pochope-
nou formou *poznávání* skutečnosti. Poznávání, jež je pro svou specifickou povahu schopno
vyjadřovat i to nejsložitější (estetické) autorské *hodnocení* skutečnosti. Také tyto vlastnosti
vyvodil autor nakonec z principu živoucího zrcadlení reality v uměleckém obraze. Zde se
však vlastně naše problematika teprve otvírá. — Je živoucí dialektika konkrétního a obecného
v uměleckém obraze jeho vyčerpávající specifickou vlastností? Je estetický dosah uměleckého
obrazu jen bezděčným a pasívním důsledkem jistého způsobu poznávání reality? Je jenom
průvodním jevem poznávacího procesu? Jsou estetické významy díla dány jen živoucím způ-
sobem zrcadlení reality v uměleckém obraze? Zdá se nám, že v Palijevského koncepci je
úloha *tvůrčí aktivity subjektu* málo zdůrazněna.⁴

³ Palijevskij vychází z teorie Petebňovy, osobitě ji však rozvíjí. Jestliže samo pojetí umělecké literatury
jako „myšlení v obrazech“ je sporné (zužující uměleckou literaturu jen na některé druhy projevů, jak na to
upozornil již V. Šklovskij v Teorii prózy), Palijevského pokus o rozpracování otázky vnitřní dialektiky obrazu
považuji za podnětný.

⁴ Bližší je mi K O Ž I N O V O V A formulace (v kapitole *Umělecký obraz a skutečnost* v téže Teorii lite-
ratury): „obraz odráží svět v procesu tvoření nového předmětu tohoto světa“ (str. 70). Ani ta však, podle mého
názoru, ještě plně nevyčerpává specifčnost vztahu uměleckého díla ke skutečnosti. Postihuje sice přesvědčivě
dialektiku zrcadlení (odrazu) objektivní skutečnosti v díle a vytváření jeho předmětné existence (tvorby); ani
tato formulace však neurčuje podíl subjektu na uměleckém díle, jestliže jej spatřuje jen ve výrazu neosobně
pojatého „estetického ideálu“. Považuji naproti tomu za potřebné zdůraznit, že umělecké dílo je bezprostřední
konfrontací individua s objektivním světem; jeví se nám jako zpředmětnění individuálního (vždy nějak společ-
něnsky podmíněného, ale také jedinečného a neopakovatelného) — *konkrétního estetického vztahu ke skuteč-*

živoucí dialektika, kterou Palijevskij rozvádí v poměru obecného a konkrétního, vzta-
v uměleckém obraze i na poměr objektivně obráženého světa a přetvářejícího lidského
u, který vytváří obrazy skutečnosti jako obrazy sebe sama, své zpředmětněné lidskosti.
lné i její teprve možné, toužené existence. Právě tento aktivní vztah člověka k světu,
íravý a sebevytvářející zároveň, je oním specifickým „proč“, pro něž může člověk
y prožívat napodobování věcí, světa, který ho obklopuje. V umění si člověk uchovává
t vyjádřit intenzitu toho okamžiku nebo dění, v němž se objektivní svět stává metafo-
ského bytí. Takový okamžik nebo proces estetického sebezpředmětnění může ovšem na-
nimo umělecké dílo. Umělecké dílo vytváří jeho fiktivní, zároveň však i smyslově ma-
skutečnost.

teratuře převažuje působení fiktivního světa, také zde však přichází ke slovu před-
skutečnost díla, schopná nést a fixovat estetické významy.⁵ A to je další vrstva, jejíž
ra je vytvářena opět tím vzájemným zrcadlením, jehož si Palijevskij povšiml především
něru konkrétního a obecného v uměleckém obraze.

lad estetické funkce jako doprovodné funkce poznání neumožňuje docenit v umělec-
le její vlastní aktivitu, její vlastní společenský, vždy však také individuálně podmani-
ah. Stává se z ní hodnota univerzální, nadosobní vlastnost „živoucího poznávání“
Ale „živoucí svět“ Beethovenovy hudby je přece docela jiný než „živoucí svět“ hudby
vy nebo Mozartovy! Lyrismus Rublevových obrazů se nepodobá dramatickosti a ex-
tě maleb Feofana Greka. Jak si máme učinit představu o bohatství vytvořených umě-
a hodnot, jestliže mezi nimi nebudeme schopni rozlišovat odstíny z hlediska poznání za-
elné, z hlediska estetického sebezpředmětnění však rozhodující a podstatné, vytváře-
hatost lidského individua. Vypravěčský styl Thomase Manna nenaplnil jen tu funkci,
v něm rozpoznať Palijevskij, že totiž dokázal včlenit celé oblasti abstraktního myšlení
ního člověka do konkrétnosti obrazu. Je třeba se ptát: proč se to dělo? Nebylo to také
evším proto, aby mohl být vyjádřen nebývale složitý rozhovor tohoto umělce se světem
bou samým, dialog, v němž poznávající skepse, pochybnost a posměvačná ironie posti-
ž předmět, který je zároveň zdrojem umělcovy víry a přitakání ideálu člověka — totiž
u inteligenci a tvořivost?

jevského výklad uměleckého obrazu jako modelu živoucího poznání znamená nicméně
mný krok k překonání vulgarizujících výkladů, které nebyly vůbec schopny rozpoznat
leckém díle jeho vlastní určení a obsah. Je nyní potřeba blíže objasnit, jak do mikrokosmu
těch bohatých vztahů, které vytvářejí strukturu uměleckého obrazu, vstupuje individuum
. Objektivní skutečnost není uměním zobrazována sama o sobě a sama pro sebe.
ní svět člověka není méně existující nežli svět vnější. V uměleckém díle se zrcadlí, ob-

Úsilí o jeho realizaci (jejíž podoba je u různých uměleckých druhů, stylů a metod různá) přivádí
k pravdivému poznávání člověka a světa, aniž se tímto poznáním jeho vlastní tvůrčí akt vyčerpává.
tím blíže v referátě M. ČERVENKY v tomto čísle.

jevuje a potvrzuje jeden ve druhém, nebo také spolu mohou vést spor, ale cíl je vždy týž: pro-
měňovat skutečnost v podstatě ne-lidskou ve skutečnost lidsky možnou. Činí to svým způso-
bem výroba, svým způsobem politika, svým způsobem věda — a svým způsobem umění,
které obráží vztahy i podobu reality (vnější i vnitřní) a usiluje vytvořit jejich mnohostranný
model ve vlastní existenci díla, aby nám v něm nabízelo aktivně pojatou estetickou skutečnost.

Specifický obsah díla nepostihneme na jedné straně ani samotným výkladem subjektu
(jeho ideálů, pocitů, prožitků a názorů), protože to jsou teprve předpoklady objektivních
hodnot uměleckého díla. Na druhé straně k tomuto obsahu nepronikneme ani rozborem díla
jako odrazu objektivní skutečnosti, protože naším konečným cílem je potom zjištění, nakolik
byla poznána skutečnost, zatímco pro umělecké dílo zůstává podstatnou otázkou, jak se v něm
skutečnost poddává estetickému zpředmětnění člověka (anebo též: jak se estetický vztah ke
skutečnosti realizuje v obrazné i předmětné existenci díla). Moment ideologie a poznání
je při takovém výkladu uměleckého díla nutný, nelze však na ně jeho obsah omezit, ani
k nim přímočaře vztahovat.

3. Zprostředkování estetických významů uměleckým tvarem

Jestliže se nám v nedávné minulosti zúžil sám pojem obsahu (podstaty) uměleckého díla,
obrázilo se to přirozeně i v analýze uměleckých forem. Stávala se záležitostí vnějškovou,
měla-li pouze ilustrovat všeobecnou ideovou analýzu díla. Postupně se vracelo vědomí o tom,
že umělecký tvar je významný celou svou strukturou. Dnes, když se dostatečně vyhranil roz-
díl mezi společensky nezainteresovaným rozborem formy a marxistickou analýzou společ-
enského smyslu díla, nastává chvíle, kdy je možné a nutné obrátit se znovu, na vyšším stup-
ni, k celému bohatství umělecké formy. Budeme v ní hledat způsobilost vytvářet bohatství
estetické skutečnosti vždy znovu se nabízející lidskému ideálu i poznání. Dotknou se alespoň
několika otázek, jež tu vyvstávají.

Vezměme tři odlišné typy básníků: Erbena, Sládka a třebas Halase. U každého z nich se
dostane do popředí poněkud jiná, v něčem však i společná teoretická problematika.

Erben byl z těchto tří básníků typem neobjektivnějším. Ne ve smyslu zobrazování sku-
tečnosti, která má v jeho baladách jen podmíněné místo, ale ve smyslu krystalicky průzrač-
ného epického tvaru. Jím Erben dovršuje a kanonizuje tradici lidovou. Jím ovšem také vy-
jadřuje všechno, co sám cítí, ví a co si představuje o světě: je to řád, v němž člověk má své
pevně určení, jež nelze překročit.

K realizaci této představy využil Erben co nejvíce vlastních zákonitostí zvoleného umělec-
kého druhu. Sama epičnost se u něho stává obsahovou, vyjadřuje úsilí o zákonnost, v níž nemá
místo náhoda a libovůle. Ale tato epičnost ve smyslu soustředění k elementárnímu obrysu dění
se stává obsahovou ještě i jinak. Povznáší Erbenovy baladické příběhy z dobově omezeného
dosahu jejich mravních point do roviny obecně platných vztahů a nabízí nám jejich estetický

Estetická skutečnost díla a kritérium pravdivosti společenského pokroku

... se mi podařilo na uvedených příkladech alespoň naznačit, jak zprostředkovaně (s respektu k specifické existenci díla) je teprve možné klást otázku po společenském smyslu umělecké literatury. Pokusím se nakonec vytknout několik kritérií, jež považuji pro kvalitu uměleckého díla za rozhodující. Mým cílem není ani teď úplnost výčtu, ale především zdůraznění důrazu na specifickou povahu umění i tam, kde se chceme dobrat objektivních hodnot.

...enzitu umělecké působivosti udává moment objevování nové estetické skutečnosti. Není to vyjádřeno výrazové novátorství v úzkém slova smyslu. Erben, ale i Sládek, abych využil i jiných příkladů, působí jako tradicionalisté, a přece si podmaňují čtenáře svým osobitým vyjádřením estetické reality. Ať už je to ztotožnění jednotlivce s nadosobním řádem nebo odkaz na jeho jistotu, vztah básníka k světu se nám v obou případech představuje jako objektivní tvar, který má vyjádřit neopakovatelné zaujetí. Někdy však tvar, byť sebekomplikovanější, pouze ilustruje známou skutečnost a známé vztahy k ní. Skutečnost v obraze není novým bohatstvím lidského obsahu. Výrazová překvapivost nemusí tedy být vždy estetickou hodnotou. Uvedu příklad. V moderní poezii se ctí odvážná řeč metafor. Toho si si vědoma byla vědoma autorka básně *Svítlání* (B. Šváblová), když svou nenáročnou lyrickou básničkou vředního rána pracující ženy, dojičky krav, vystupňovala překvapivým metaforickým pojmenováním: *Liják z těžkých vemen / pak načisto spadl, / na hladině díže dozněl / zmyslův princip. / Z konečné za lesem vyjelo / slunce. // I když v použitém způsobu lze vidět vnitřní motivaci, úmysl monumentalizovat všední fakta, tvar zde nevytváří mnoho hodnot. Jeho funkce je převážně ilustrativní. Známé je pouze řečeno jinak. Aniž bych chtěl srovnávat, uvedu příklad neilustrativního tvarového novátorství. V *Noci s Hamletem* popisuje Holan svítání takto: *Dnilo se . . . Hamletovo pravé oko vystouplo, když úsvit vstoupil do jeho levého víčka / kopec na obzoru, kde pár balvanů / usilovalo o navrácení celého světa . . . // Uvádím zde úsek příliš nepatrný na to, aby na něm mohla být založena nějaká přibližná charakteristika básníkovy osobitého vidění světa a jeho individuálního stylu, ale i v jediné metafoře zde vyniká vlastnost, na kterou chci poukázat. Holanovo metaforické pojmenování uvádí skutečnost do pohybu směrem k subjektu, a vnitřní složité dění věku projektuje do vztahů skutečnosti. Obojí je neznámé, obojí získává svůj obsah teprve ve vzájemném střetnutí: kopec na obzoru, kde pár balvanů usilovalo o navrácení celého světa. To společné objektu i subjektu, co se zde vybavuje, je těžko uchopitelná představa skutečnosti vždycky neukončené: to je to lidské na ní. Nezáleží v ní na tom, co je minulost, přítomnost nebo budoucnost, ani na tom, je-li pouhým torzem. Ani tím nezůstává. Moment objevování nových estetických možností skutečnosti se však může v uměleckém díle fixovat s různou bohatostí. Může se stát záležitostí jen úzké významové vrstvy, zatímco**

v ostatních vrstvách převládají tvůrcem nepřetavené konvence. Nebo naopak získává na objektivitě, trvalosti působení, a sám se ovšem také vnitřně obohacuje, jestliže je realizován v polyfonii celého díla. Umělcova iniciativa mívá někdy rozhodující společenský i vlastní estetický význam. Dříve nebo později se však může ukázat, že se projevila jen v povrchových vztazích k realitě a jenom v některých vrstvách uměleckého obrazu, například v tematice nebo ve vytváření konfliktů postav. Přímě hmatatelné je to na naší próze. I díla, jež jsou přijímána se souhlasem pro aktuálnost některých složek svého obsahu, například Klímův román *Hodina ticha*, představují ve svém celku estetickou realitu vnitřně nebohatou. Vypovídá to ovšem o umělcově vztahu ke skutečnosti: je často spíše nápadem a úmyslem, než aby byl schopen rozeznat bohatství života v mnohvrstevnatém tvaru díla.

Chtěl bych zde připomenout Mukařovského rozbor Máchova *Máje*. Zdánilivě samoúčelná zevrubnost tohoto rozboru ukazuje se být oporou, jakmile jsme se rozhodli vydat se od povrchního dojmu k vlastní existenci díla. Teprve tehdy, když se pro nás „dojem hudebnosti“ Máchova *Máje* stal zásluhou Mukařovského rozboru prokazatelnou skutečností díla, když jsme mohli nahlédnout do jeho vnitřního řádu a když se ukázalo, jak tomuto dojmů (ačkoliv má také svou samostatnou zákonitost a estetickou platnost) odpovídá paralelně výstavba ostatních složek, stává se nám také obsah Máchova *Máje* něčím víc než jen jednoduše vyjadřitelnou ideou nebo vnějškově opsatelným souborem postupů romantické poezie. Obojí „ožívá“ v realitě díla, jehož tvar reprodukuje a zároveň vytváří naléhavě určitou, i když zas obecnou a nejobecnější podobu skutečnosti: „Nekonečnost, před kterou se věžeň chvěje hrůzou, je právě ono jednotvárné nikdy neukončené uplývání, které je také podstatou členění v souřadné úseky, jejichž sled nemá vyvrcholení ani zakončení.“ Až sem dospívá Mukařovského analýza zvukové stránky *Máje*, jejíž obdoba je shledávána v členění motivickém.⁷

Rozhodujícím, i když nesnadno uchopitelným měřítkem hodnot zůstává pro nás sám poměr estetické skutečnosti vytvářené dílem k celistvé realitě lidského života. Představa harmonické lidské osobnosti, realizovaná v umění (ať už pozitivně nebo v napětí ke své negaci) v nejrůznějších podobách, je podle našeho názoru otevřena svou vlastní povahou kritériu pravdy a pokroku. Pravdivost je v takovém pojetí nejenom vedlejším důsledkem, ale i vnitřní podmínkou účinku estetického. Jestliže se umělecké dílo začne rozcházet s lidským poznáním v tom podstatném, co vypovídá o člověku a jeho poměru k světu, je rozrušována sama estetická rovnováha uměleckého obrazu. Estetické sebezpředmětnění jednotlivce se stává pomyslným, nedokáže-li obstát v širších souvislostech. Rozumíme jimi jak vztah umělce ke skutečnosti (lidský subjekt hledá ve skutečnosti — v tomto vztahu vždy pro něj neznámé a objevované — své nové sebezpředmětnění), tak vztah díla ke společnosti. V obou případech nespočívá „pravdivost“ v lokální věrohodnosti, věrnosti předloze, v prosté shodě uměleckého obrazu se známou skutečností, nýbrž ve schopnosti realizovat individuální estetickou předsta-

⁷ J. MUKAŘOVSKÝ, *Kapitoly z české poetiky III*, 1948, str. 109.

napjatém (poznávajícím — a metaforicky sebevytvářejícím) vztahu k hmotné existenci a k proměně společenské reality. Je to vztah exaktně těžko verifikovatelný, přece však rovinovaný společenskou praxí natolik, abychom mohli po jisté době rozlišit díla, jejichž estetické významy se vyčerpaly, ulpěli v jednostrannosti, od děl připomínajících svou významovou strukturou neumrtvené bohatství života a otevřených nadále lidskému ideálu i poznání. Pravdivost je tedy jednak *vnitřní podmínkou umělecké tvorby* — otázkou, jak byla realita subjektivně estetická představa. Umění nabízí estetickou představu jako *existující skutečnost*

v předmětnosti díla

ve fiktivním světě uměleckého obrazu.

Je to pravdivost *vnějším společenským kritériem*, otázkou po vyčerpání nebo nevyčerpání samotné estetické představy člověka, po jejím obecně lidském, přetrvávajícím smyslu, který se v dalších konkretizacích, v dalších situacích individuálních i společenských.⁸ Je tedy uměleckou pravdivost charakterizovat především jako schopnost díla obstát s kvalitami, svou estetickou představou člověka a bohatstvím jejího zpředmětnění v díle, v konfrontaci s dalším vývojem společnosti i samotného umění.

Uplatňují se ovšem další možné aspekty pravdivosti, přesněji řečeno konkrétně poznávacího a konkrétně ideologického dosahu literárního díla. Domnívám se, že pokud nám půjde o kvantitativní výklad umělecké literatury, budeme muset tyto dílčí aspekty podřizovat kritériu pravdivosti.

Uplatňuje se nijak nevylučuje možnost pracovat s uměleckým dílem jako s dokumentem, ilustrací, propagačním materiálem. Musíme si pouze uvědomovat, že je to přístup vědomě zjednotěný. K mnoha nedorozuměním došlo v tomto směru proto, že se jednotlivé výroky klasiků umění, pronášené za zcela jiným účelem než analyzovat umělecké dílo, vydávaly za metodologická východiska odborného zkoumání. (Známý je například osud Engelseva citátu z románových románech a studiu ekonomických poměrů ve Francii.)

Uplatňuje se jako nositelem nebo významnou součástí estetické představy realizované dílem se může stát i velmi konkrétní vylíčení sociálních poměrů nebo přímá proklamace idejí. Tyto aspekty se mohou uplatnit i negativně, rozrušovat svou nepravdivostí estetický účinek díla. Nebo tyto vztahy vůbec ustupují jiným významným vztahům člověka k objektivnímu světu. Ale to všechno jsou „normální“ případy, ve kterých pracujeme s pravdivostí obrazu díla, stejně jako s kategorií estetickou.

Uplatňuje se, když Václavěk kritizoval formalismus, byl si sám dobře vědom estetické specifičnosti uměleckého díla. Poslyšme, jak obhajoval právo sociologie vyjadřovat se k otázkám umění: „Vlastně sociologické studium umění dává nám také možnost posoudit určité umělecké dílo, zda je společensky pravdivé či ne, aniž tím podřizujeme normu estetickou normě cizorodé,

vztahu historického a obecně lidského píše podnětně K. KOSÍK v knize *Dialektika konkrétního*. Praha, V 1963.

protože proporcionální, komplexní vidění skutečnosti je podstatnou, nutnou složkou estetického účinku uměleckého díla.“⁹

Kritérium pravdivosti by bylo bezcenné, kdyby nepronikalo k vlastnímu životu uměleckého díla, kdyby v něm nedokázalo respektovat právě tu společenskou aktivitu, která odpovídá jeho povaze a je jinými formami lidské aktivity nenahraditelná. Ještě v nedávno minulé době se ostře proti sobě stavěla kritéria úzce pochopené pravdivosti a specifické problematiky uměleckého literárního díla. Myslím, že takový postoj k výzkumu specifické problematiky umění (například individuálního stylu v literatuře) by měl již jednou provždy patřit minulosti. Jinak se těžko dostaneme z bludného kruhu nedorozumění k předmětu, jímž jsme se rozhodli zabývat, k literárnímu uměleckému dílu.

ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА КАК ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

(1) Художественное произведение обладает способностью жить как бы самостоятельно, само собой представляет определенную многозначную действительность. Своей структурой оно не только отражает определенные черты реальности, но и по своему воссоздает живую диалектику основных соотношений человеческого бытия: диалектику конкретного и общего, объективного и субъективного, реального и идеального. Можно слушать составные части, из которых произведение искусства складывается, но нельзя законченное произведение свести к этим составным частям, поскольку оно, говоря образно, приобретает самостоятельное существование и создает свои особые многогранные отношения к действительности и обществу. Необходим такой подход к художественному произведению, который бы включал в себя элементы «познания», «идеологии», «индивидуального своеобразия», «реализацию в материале», не ограничиваясь при этом ни одним из этих моментов; необходимо понять произведение искусства как специфическую «эстетическую действительность».

(2) В искусстве человек сохраняет способность выразить насыщенность отдельного мгновения и деяния, в котором объективный мир

становится метафорическим выражением человеческого бытия. Произведение искусства воспроизводит мнимую (образную), но одновременно и чувственно-материальную (предметную) реальность этого диалектического соотношения. Художественное произведение нельзя понять только через проблему познания действительности. Остается одновременно другой вопрос: каким образом эстетическое отношение субъекта к действительности объективизируется в существовании произведения.

(3) Познание специфической цели литературы приводит к новому взгляду на проблематику литературных приемов и форм. В первую очередь профессиональный интерес вызывает вопрос, каким образом преобразуется реальный мир в эстетическую действительность произведения. Эта проблематика разработана до сих пор недостаточно: например, вопрос эстетической содержательности самых общих литературных категорий (эпичность, лиричность и т. д.), индивидуальных вариантов использования существующей системы образности и, наконец, неповторимого индивидуального художественного выражения.

(4) Вопрос общественного смысла художественной литературы необходимо ставить с учетом специфического существования художественного произведения. Непосредственность открытия

⁹ В. ВАЦЛАВЕК в рецензии Мухомовского studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Socialistická revue 1935.

эстетической действительности и богатейшей реализации в произведении находит наилучшее осуществление тогда, когда эстетическая функция произведения приобретает значение в общественной борьбе за гармони-

ческую человеческую личность, когда произведение искусства сохраняет способность этого воздействия в новых и новых воплощениях. Это качество произведения мы называем художественной правдивостью.

OSLAV ČERVENKA

znamová výstavba literárního díla

Referát je zkráceným úryvkem z pojednání o rozboru literárního díla. Předchází mu pokus o ontologickou charakteristiku díla jako zprávy specifického druhu, přičemž spolehlivost je spatřována v tom, že obvyklý znakový vztah signifikant a signifié je nahrazen vlastní motivací, tedy vztahem obsahu a formy. Po textu, který bude přednesen, následuje stručná deskripce jednotlivých vrstev obsahu díla, od významu výpovědi až po postoj ke skutečnosti, který je vyjádřen dílem jako celkem.

Pokud přikročíme k vlastnímu určení, co je v literárním díle obsah a co forma, je třeba stanovit výchozí body. 1. Jestliže literární dílo jen jako celek je odrazem objektivní reality, můžeme obsah i formu hledat jen v díle samém; tedy ani v názorech spisovatele, ani ve skutečnosti, jež se stala jeho tématem, ani — v případě formy — v hotových technologických postupech, které se stávají formou jen při aktuálním užití a mimo dílo existují jen jako schémata. Také všechny tyto jevy se stávají předmětem studia (např. zkoumáme vztah mezi obsahem díla a světovým názorem jeho autora), mezi nimi a obsahem i formou literárního díla není žádný kvalitativní rozdíl. 2. Při analýze „hotového“ díla není možné pracovat s pojmy motivace a následnosti, a tedy ani kauzality. Mluvíme-li o prvotnosti obsahu a druhotnosti formy, nebo dokonce říkáme-li, že obsah „určuje“ formu, nemůžeme skutečně ani na okamžik předpokládat, že běží o vztah kauzální. Obsah není „příčinou“ formy, už proto, že obsah i forma existují jen spolu zároveň; v synchronním plánu musíme také jejich vztah analyzovat. Obdobu synchronních vztahů příčiny a účinku je v plánu synchronním vztah „motivace“. Máme-li tedy na mysli funkční vztah veličin, jejich těsnou vzájemnou vazbu, přičemž jedna veličina určuje druhou. Zdá se proto, že je to pojem pro vyjádření vztahu obsahu a formy vhodnější. 3. Z marxistického přístupu k otázce obsahu a formy vyplývá předpoklad, že v této oblasti je vedoucím členem obsah a podřízeným forma. Mluvíme-li o vztahu díla ke skutečnosti, musíme ovšem na dílo jako celek. Přesto však v tomto vztahu mezi jednotlivými aspekty díla platí asymetrie, v níž se zračí primélnost obsahu před formou. Obsah díla, jednou zformulovaný, realizovaný jazykovými prostředky, navazuje spojení se všemi oblastmi skutečnosti, zatímco forma díla odráží. Forma může navazovat přímý samostatný vztah jen k té části reality, jež má jazykový charakter. Jazykové projevy různého druhu se mohou totiž stát přímou součástí obsahu díla (nebo k nim aspoň tato podoba může přímo odkazovat), neboť mají vlastní specifický způsob existence. Jedině tuto oblast reality může dílo odrážet přímo i svou formou.

Esenciální položení otázky po charakteru obsahu a formy (co jest?) nás orientuje k povaze díla jako předmětu. Kategorie obsah — forma není ničím specifickým pro umělecké dílo, je vlastní každému jevu. V tomto významu můžeme určit vztah obsahu a formy jako vztah podstaty a jejího způsobu existence. Takové vymezení plně platí i pro literární dílo.

Pouze v tomto širokém filosofickém významu, který platí pro dílo tak jako pro všechny ostatní předměty, můžeme hovořit o rozporu obsahu a formy. Slovo rozpor tu označuje dialektický vztah mezi podstatou a jejím projevem, rozpor spjatý se samou existencí předmětu. Naproti tomu častá tvrzení v estetických analýzách, že v tom či onom konkrétním díle je „rozpor obsahu a formy“, mají nepřesný význam. Co se tu vlastně míní, je rozpor uvnitř obsahu díla, totiž rozpor mezi významem jedné skupiny složek a významem druhé skupiny složek, který bývá mylně ztotožněn s formou.

Poslední odstavec nemůže být beze zbytku srozumitelný, neboť předpokládá u pojmů obsah a forma další určení. Půjde tu o určení konstitutivní, odpověď na otázku „co tvoří obsah, resp. formu literárního díla“? Tato odpověď není možná, pokud se neodvoláme na charakteristiku díla jako zprávy, prostředku komunikace, jazykového projevu. V literárním díle není nic, co by nebylo zakotveno v jeho jazykové podobě, ve znění a významu vět, v uspořádání vět ve vyšší celky atd. Z toho však vyplývá, že obsah a forma jsou svéráznou projekcí dvojice významu a jeho nositele, která je inherentní každému jazykovému projevu. Jestliže je ve vztahu obsahu a formy vnější poměr signifikant a signifié nahrazen vnitřní motivací, sama polarita těchto dvou základních veličin zůstává zachována. A z ní vyplývá i ontologický charakter formy a obsahu.

Obsah literárního díla tvoří to, co je dílem sdělováno. Jsou to tedy části lidského vědomí; dodejme, že kterékoli jeho části, bez každého omezení. Do obsahu díla patří všechny významy v díle zahrnuté, ať jsou zprostředkovány jakýmkoli způsobem.

Z definice obsahu plyne, že do něho počítáme jak významy „elementární“, existující v povědomí kolektiva před dílem a nezávisle na něm a tam už spjaté se svými nositeli (významy jednotlivých pojmenování, ustálených prostředků uměleckých aj.), tak významy, existující pouze v daném individuálním díle (zejména kombinace elementárních významů). Jen při takovém pojetí můžeme pochopit obsah díla v celé jeho mnohostranné celistvosti a nezaměnit si ho za některou z jeho součástí, jako je idea, děj nebo i zobrazený svět. Klade to ovšem nejvyšší nároky na další hierarchizaci, ta však už probíhá v rámci jediné obecné kategorie, neodtrhávajíc od sebe to, co k sobě jak způsobem existence, tak při každém vnímání díla skutečně patří. Při vši mnohotvárnosti je i takto pojatý obsah po ontologické stránce jednotný.

Forma literárního díla je naproti tomu svým způsobem existence heterogenní. Ptáme-li se, co tvoří formu díla, vracíme se opět k povaze díla jako jazykového projevu. Forma se takto jeví jako modifikovaná obdoba toho, co v běžných jazykových projevech vystupuje jako nositel významu. Základní součástí formy je tedy „materiální“, tj. smysly bezprostředně vnímatelná stránka díla. Toto předběžné určení je ovšem třeba zpřesnit, alychom neupadli do

gárního materialismu. Materiální součást formy nelze přirozeně ztotožňovat s konkrétními dny tiskařské černi na papíře, event. s reálně pronášenými zvuky, vůbec s čímkoliv fyzickým. Běží o zvuky *jazyka*, intersubjektivního systému norem, v nichž nejsou zakotveny fyzické stránky reálně pronášeného zvuku, nýbrž jen jejich rysy distinktivní, tj. ty, jež nesou určitý význam. Také tyto rysy mají sui generis materiální, smysly vnímatelnou podobu; to však podoba schematizovaná, neurčitě zůstávají většinou např. hlasitost, tempo nebo melodičnost výška řeči. Součástí formy díla se stává jen ona normovaná složka zvuků jazyka, která nenormovaná patří do oblasti některých konkretizací.

S touto výhradou (která mimochodem odlišuje literaturu od ostatních odvětví umění, kde významová stránka formy je dána dílem ve své plnosti) můžeme tedy mluvit o zvucích jazyka jako o smyslově vnímatelném základu formy díla.

Všechny další vrstvy formy jsou nadstavbou nad její vrstvou zvukovou. Mohli bychom dokonce říci, že běží o *vztahy*, lépe *způsoby organizace*, které samy o sobě už nemají materiální vztah, ale „lpějí“ na díle jako na předmětu a jsou tedy smyslově vnímatelné.

Řadu těchto součástí formy má dílo společnou se všemi ostatními jazykovými projevy. To zejména prostředky větné výstavby, dále různé typy výstavby kontextové atd. Všechny tyto prostředky — a stejně i zvuková stránka formy — podléhají v díle různotvárnému uměleckému tvoření (stylizace, výběr, hromadění jistých typů), aby se mohly stát nositeli specifického literárního významu. Vedle nadindividuálních rysů, které si přinášejí ze své původní existence v rámci jazykového systému, dostávají v díle vlastnosti individuální a vlastnosti, jež je přizpůsobují k literárnímu slohu určité doby; každé této skupině vlastností odpovídají nějaké umělecké hodnoty významové.

K součástí formy je třeba dále přiřadit řadu prostředků organizace jazykového materiálu, specifických pro samotnou literaturu. Jsou to především prostředky členění textu, jednak určené o organizaci zvukové stránky jazyka (verš a ostatní rytmické jednotky), jednak zabírající větší rozlohy díla a signalizované především graficky (odstavec, kapitola a vyšší kompoziční jednotky).

Výšty součástí obsahu a součástí formy nesmějí vést uvnitř jednotného díla mechanickou tvrdou hranici. Jejich úkolem má být blíže objasnit konkrétní obsah ontologického rozlišení díla v základních kategoriích. V díle jsou i složky, které takovému rozlišení vzdorují. Typickým příkladem je přechod od obsahu k formě na přechodu obsahu a formy je např. metafora. Právě tak na přechodu od obsahu k formě jsou některé stylistické vlastnosti textu, které do díla vnášejí „významy“ nepřehlednosti nebo nepřehlednosti, plynulosti a drsnosti apod.; zdá se, že skutečnou součástí obsahu díla nejsou samy tyto (čistě lingvistické) významy, ale nějaký nad nimi nadbudovaný významový ekvivalent.

Jak plyne z předchozího, je celé literární dílo zároveň obsahem i formou. V každé složce díla se reprodukuje na příslušné úrovni tento základní protiklad, neboť každá má svůj význam. Každá složka (než nějaký fakt lidského vědomí) a zároveň svou smyslově vnímatelnou předmětností.

Hranice mezi lingvistickým „významem“ a naším „obsahem“ je v díle značně neostrá. Je zřejmé, že zvláště v prozaickém díle, které aktualizuje zvukovou stránku daleko méně než poezie, nelze ještě hovořit o vnitřní motivovanosti na úrovni kteréhokoliv jednotlivého slova, věty atp. Mezi nižšími složkami významu a jejich předmětnými nositeli je ještě pravý znakový vztah, což ovšem nevyklučuje vnitřní motivaci u hierarchicky vyšších složek. Obecně je možné hranice obsahu a významu stanovit spíše noeticky než ontologicky: o obsahu začínáme mluvit až tehdy, když běží o takové významové celky, které jsou schopné zaujímat relativně samostatný vztah ke skutečnosti nebo nějakému jejímu výseku (být jejím odrazem).

K protikladu obsahu a formy nemají všechny složky díla stejný vztah. V některých složkách je očividně soustředěno jaksi více obsahu než v jiných, a ty jsou těsněji spjaty s funkcí díla jako sdělení; řada ostatních složek vnáší do díla relativně méně významné obsahové prvky. Harmonie obsahu a formy dosahuje tedy dílo jen jako celek. To je mimochodem také příčinou, proč jen jako celek může být dílo esteticky hodnoceno. „Hodnocení“ jednotlivé izolované složky, nemá-li to vůbec být nesmyslné počínání, je vlastně jen konstatováním potencionální „schopnosti“ takto izolované složky, buď sdělovat závažné významy, nebo se významnou měrou podílet na předmětné konstituci díla.

Ale i u složky zdánlivě „čistě formální“ musíme počítat s tím, že vnáší do díla nějaký, třeba neurčitý nebo nediferencovaný význam. Významovou stránku některých složek totiž často nelze hledat v jednoznačných a samostatných představách, myšlenkách apod. Jejich účast na konstituci obsahu se uskutečňuje tak, že tyto složky modifikují a zabarvují význam složek jiných, některé vrstvy tohoto významu zdůrazňují, jiné nechávají ustoupit do pozadí; vytvářejí v díle jakousi víceméně vágní atmosféru, která obklopuje obrysy určitějších významových komponentů a působí, že do čtenářova vědomí vstupují teprve odstíněny tímto aktivním „prostředím“. Typickým příkladem takové zabarvující složky je zvuková výstavba textu, např. eufonie, rým nebo hromadění některých intonačních kadencí v próze. Ale i mezi složkami vyššího řádu (třeba některé kompoziční postupy, které „zahalují události rouškou tajemství“) najdeme takové, jež uplatňují v díle — vedle jiných významů — tento „atmosférický“ význam.

Existence složek, které na celkovou podobu díla mají značný vliv, a přitom se jen v menší míře účastní na konstituci obsahu, vede k závěru, že úloha být nositelem významu není v díle jediná a vševládající. Je konečně logicky samozřejmé, že vedle povahy díla jako sdělení se musí na funkčním zatížení složek bezprostředně projevit i povaha díla jako předmětu. Předmětnou stránku díla konstituují některé jeho složky především svou vlastní existencí. Dílo však není předmětem jen jako konglomerát předmětných složek, vytvářejí se v něm vyšší předmětné celky, přičemž řada složek díla je zřetelně existenčně nesamostatná, může se konstituovat jen za pomoci složek jiných. Z toho vzniká pro některé složky nová funkce, relativně nezávislá na úloze složek jako nositelů významu. Neběží tu ovšem o mechanickou po-

nost. Táž vlastnost určité složky bývá zároveň nositelkou významu a zároveň vykonává funkci, kterou by měla vykonávat vzhledem k jejímu předmětu.

Podle vlastností, které mají díla společná se všemi ostatními jazykovými projevy, mají pro svou předmětnou konstituci význam i jejich vlastnosti, jež bývají obvykle označovány souhrnným názvem literární žánry. Jde například o některé kompoziční typy, rozsah díla, nadřazené individuální způsoby prezentace objektivního světa i vypravěčského subjektu, metody stylizace prostoru a času atd. Všechny tyto prostředky v individuálních zpracováních mohou do značné míry rozhodující úlohu při vyjádření obsahu díla. Ale pokud jde o jejich vlastnosti typové, které se odlišují od ostatních, díla k dílu se opakují (a právě tyto jsou velmi často značně nápadné, rozhodují takřka o celém obrysu díla), existují v literárním povědomí jako jistá zásoba hotových prostředků, které jsou určeny k vyjádření určitého obsahu osudově nesvázaných: toho či onoho způsobu je užito v díle podle možnosti, které — po dalším individuálním přetvoření — danému obsahu poskytuje; vztah mezi tímto ovšem je vztah jen zprostředkovaný, zcela odlišný od oné vnitřní motivovanosti, kterou sledujeme mezi obsahem a formou.

Můžeme shrnout v tom smyslu, že každá složka se do celku díla zapojuje v zásadě dvojím způsobem. Jednak jako nositelka určitého významu (ať už se uplatňuje přímo nebo v podobě diferenciací významu jiných složek), který je začleněn do polyfonie celistvého obsahu díla; jednak svou úlohou při předmětné konstituci nadřazených složek (a celého díla). Podle toho, jaká z uvedených funkcí v ní převládá, je konkrétní složka z hlediska protikladu obsahu — formy blíže tomu či onomu pólu.

Z výše řečeného vyplývá, že v literárním díle existuje dvojí hierarchie složek (přičemž se obě hierarchie vzájemně prolínají). Hierarchie, daná potřebami konstituce díla jako předmětu, tvoří pozadí neutrální; celá řada vzájemných vztahů mezi složkami je tu předem dána, vyplývá automaticky z povahy jazyka a z vlastností žánru a nemá pro individuální charakteristiku díla podstatný význam. Tak například samotný fakt, že akty dramatu se dělí na výskyty nebo báseň na čtyřverší, nevnaší do díla mnoho nových informací. Teprve na pozadí skutečnosti, v individuálních různotvarech a realizacích těchto obecných postupů (různých tvárných uspořádáních třeba už jen s nepatrným vynaložením materiálu) může být zakotveno nějaké závažné sdělení. Kvantita prostředků, vynaložených na nějakou složku, a skutečné postavení složky v hierarchii obsahu nejsou na sobě bezprostředně závislé. Ukazuje se, že na neutrálním pozadí se rýsuje druhá hierarchie, významnější v tom smyslu, že je spjata se sdělnými funkcemi díla, s přenosem jeho obsahu. V této hierarchii zaujímá vedoucí místo ta složka, která má rozhodující význam pro vyjádření obsahu, resp. jeho nejvýznamnějších součástí. Každá složka zaujímá v díle postavení dominanty, podřizuje si ostatní složky a určuje některé jejich vlastnosti. Tak např. dominantou v básních O. Březiny je metafora (rozhodně klíčový výběr slov, kompozici i rytmickou stavbu), v Čelakovského Ohlasu komplex složek, připínajících se k parafrázi lidové písně, v Čapkových povídkách specifická stylizace vypravěče, realizující se ve výběru představ, koncepci děje, způsobu spojování vět a jejich

melodii. Dominanta spoluvytváří uměleckou jednotu díla a seskupuje ostatní složky tak, že ve své souhře se stávají nositelkami sdělení o postoji ke skutečnosti.

Jednota díla se dále projevuje i v tom, že řada jeho složek je vnitřně organizována podle obdobného principu. Tak např. způsob spojování částí („drsný“, založený na náhlých zvraťech, nebo naopak plynulý, zastírající přechody mezi částmi) mohou mít společný i tak rozdílné složky jako věta, odstavec, kapitola. Takových principů může být v díle i několik (každý se pak realizuje v ohraničeném souboru složek), a jejich významové ekvivalenty se spojují ve složitý obsahový komplex v rámci individuálního obsahu díla.

Ve vývoji literatury dochází k přejetí celých obsahově formálních komplexů, které jsou zdařile začleňovány do struktury konkrétního díla. Také to se však děje na základě vztahů uvnitř takto konstituovaného obsahu. „Hotové“ obsahově formální celky jsou včleněny do díla jako znaky určité skutečnosti, s níž byly už dříve spjaty na základě kulturní tradice a kterou proto mohou v díle reprezentovat; vzniká složitě prolínání významů (srov. parodie starých dramatických útvarů ve hrách Voskovce a Wericha, využití bájesloví, pikareskního románu nebo faustovské tradice v románech T. Manna), které se účastní na vytváření obsahové polyfonie díla. Přejetí jednotlivých prostředků z díla do díla nemusí mít ovšem „citátovou“ podobu, může být spojeno s podstatnějším přetvořením daných forem, což umožňuje i to, aby staré prostředky v novém kontextu se staly nositeli zcela nového významu.

Pro analýzu obsahu díla pokládáme za základní otázku, z jakého aspektu a jak se realizuje v díle představa *bohatství života*, intenzity životních vztahů lidské osobnosti. Zdá se, že právě tudy se zpravidla ubírají úvahy o trvalosti literárního díla (schopnost přetrvat historické podmínky svého vzniku a působit ve zcela odlišných sociálních vztazích, než jaké dílo zrodilo) i jeho hodnoty. Přitom neběží o nahrazení třídě konkrétních hodnotících kritérií mlhavějšími. Bohatství života není jen záležitostí specifického obsahu literárního díla, ale i normou, o které dílo společnost uvědomuje (literatura jako zdroj ideálů) a kterou svoji společnost měří. Ve společenské epoše, kdy trvá boj mezi silami odcizení, které přeměňují člověka v jednostranné torzo, zbavené spolu s možností rozhodovat o výsledcích své práce i radosti z práce samé a konečně i zájmu o každou jinou společenskou aktivitu, se silami, které člověka sjednocují a dotvářejí v obnovenou svobodnou celistvost, v této době zní požadavek životní plnosti, rehabilitace druhových kvalit člověka jako bytosti společenské, jako bojové heslo s obsahem naprosto jednoznačným.

My se však vracíme k otázce, jak se to všechno konkrétně projevuje v literárním díle, jmenovitě pak v jeho obsahu. Pokusme se pozorovat oba vztahy díla ke skutečnosti (díla jako odrazu a díla jako zásahu do společenské reality) zároveň. Dílo se nám při tomto pohledu jeví jako soustava s jedním vstupem a s jedním výstupem. Oběma těmito cestami procházejí signály, nesoucí nějaké významy. Kvantitativní a kvalitativní rozdíl souhrnu informací na

systému.) Velká kvantita prvků umožňuje velkou kvantitu a značnou složitost možných kombinací.

Vysoký počet možných kombinací je zároveň dán tím, že při vši své mnohotvárnosti mají všechny prvky, které se kombinací účastní, něco společného, co jim umožňuje navázat vztahy. Ať je různost předmětných nositelů významu jakákoliv, všechny mají ekvivalent ontologicky totožný, totiž sám význam. Kombinace prvků je kombinací významů, jednotek lidského vědomí.

Předpoklady, aby tato korelace prvků a významů byla bez dalšího dána, nebo alespoň se mohla ad hoc vytvořit, jsou pochopitelně obsaženy v systému, který existuje mimo dílo, v systému jazyka. Mobilizující bohatý soubor možností jazyka, mobilizuje dílo analogicky bohatý soubor pojmenovávacích aktů, které jsou v kolektivním jazykovém systému zakotveny. A to nejen v případě, kdy je prostě opakuje, ale i tehdy, když proti zakotveným klade své vlastní, nové pojmenovávací akty: ani ty se nedějí ve vzduchoprázdnu, ale ve velmi určitém kontextu a s odvoláním na zákonitosti, které poskytuje sám systém.

Jak jsme už několikrát upozornili, není systém jazyka jediným souborem prvků, který má literární dílo k dispozici. V průběhu vývoje se vytvořily další prvky, nesoucí nějaký význam, a ty dále rozmnožují celkové množství kombinačních možností. Poměry jsou tu však složitější. Mnohé „literární“ prvky (a stejně i řada jazykových) jsou už samy kombinacemi nějakých nižších jednotek. Volba prvku vyššího řádu předurčuje tedy do značné míry přítomnost v díle některých prvků nižšího řádu, které prvek vyššího řádu konstituují. (Předurčení ovšem není jednoznačné, tato konstituce se může dít různými způsoby, je tu tedy možnost výběru a volba určité metody konstituce je v díle významově aktivní.) Uvedení vypravěče automaticky předpokládá užití celého souboru gramatických kategorií, které se vzájemně podmiňují. Velká kvantita významově relevantních prvků (významová relevance předpokládá možnost volby) se na základě toho zase omezuje: na první pohled se zdá, že výsledkem působnosti „trvalých spojení“ je jen a jen zvýšená redundance (nadbytečnost) textu. Není tomu tak, a to z několika důvodů. Za prvé sama volba prvku vyššího řádu může být zdrojem vlivného souboru významů, které spoluurčují obsah celého díla. „Ztráta“ na jedné straně je předpokladem „zisku“ na straně druhé. Zisk přitom často převyšuje ztrátu. Dosavadní kvantitativní hledisko (hovořili jsme zatím prostě o množství významově relevantních prvků) nás nesmí vést k přehlížení toho, že prvky jsou co do množství informace, které vnášejí do díla, navzájem nerovnoprávné. Nadto pak v díle nejde o jakoukoliv varietu, nýbrž o varietu organizovanou, život stylizovaný a interpretovaný. Tato organizovanost nemůže být absolutně individuální, musí navázat na předchozí způsoby organizace, vtělené do ustálených komplexů prvků.

Za druhé je třeba vztáhnout na literární dílo i jeden obecný zákon, který konstatuje, že jistá míra redundance je nezbytným průvodním jevem jakéhokoliv přenosu informace. Opa-

ně výstupu je ve srovnání se situací na straně vstupu pochopitelně obrovský. V tomto dílu, nepřesně řečeno, se ukazuje, jak byla odrážena skutečnost v obsahu literárního díla vytvořena.

Jak jako u každého odrazu skutečnosti, setkáme se tu především s *redukcí variety*: množství prvků, z nichž se skládá obsah literárního díla, a také množství jejich vztahů jsou ve srovnání s odráženou skutečností (a to i když počítáme jen s výsekem reality, který se stal prostředním předmětem odrazu) radikálně omezeny. Z hlediska současné vědy (viz Kolgorov) jsou výroky o „nekonečném bohatství“ uměleckého díla zvuknými metaforami. Literární dílo má konečné množství vět, tedy i konečné množství na nich vybudovaných prostředků, a pak ovšem ani varietu jeho obsahu nemůže být nekonečná. Množství možností, jimiž by bylo hypoteticky možno postihnout obsah díla, by bylo dokonce podstatně menší, než je počet jeho jednotlivých prvků: dílo tvoří strukturu, ne tedy nahromadění částí, které by bylo popsitelné pouze jejich kvantitativním výčtem; charakteristika struktury záleží na určení jejich principů organizace, zjištění oblasti, odkud jsou jednotlivé prvky čerpány, na určení dominanty atd.

Jak ostatně ukazuje matematika a teorie informace, platí totéž mutatis mutandis o tzv. individualitě atd.

Když jsme se takto ohraničili proti iracionalismu, můžeme prostě říci, že *varietu obsahu* literárního díla je ve srovnání s jinými formami odrazu skutečnosti *neobyčejně vysoká*. Příčina je dvojitá. Jednak v díle zřejmě dochází k redukcí variety v nižším stupni než v ostatních způsobech odrazu. Za druhé — a to je zvláště hodno pozornosti — tu více než u ostatních typů odrazu dochází k *vytváření variety nové*, tj. takové, jež v původním objektu odrazu nebyla přítomna. Jsou to nové slovy, na cestě skutečnost — dílo — skutečnost dochází nejen ke ztrátě, nýbrž i ke zisku nové informace; ani tím se ovšem dílo neliší od jiných druhů odrazu podstatně, rozdíl je jen v druhu a kvantitě takto vytvářené variety.

Otázka, kterou si teď musíme položit, je po předchozím jasná: Jaký je podklad vysoké variety a organizovanosti obsahu literárního díla v předmětných vlastnostech díla? Připomeňme ještě, že závěry z této otázky jsme anticipovali už v úvodních úvahách (zde nepublikovaných), tam, kde jsme v polemice s pojetím díla jako znaku hovořili o vnitřní motivovanosti formy díla jeho obsahem.

Tam jsme také uvedli, že k vyjádření složitého obsahu je v díle mobilizováno velké množství kvantitativních a kvalitativních rozdílů v jazyce, a to i těch, které jsou z hlediska významu sdělení v jiných užitích jazyka irelevantní. Dílo má k dispozici — a to je první podklad jeho vysoké variety — *veliké množství prvků*.¹ (Prvkem tu — ve shodě s užitím několika dalších termínů z teorie informace — nazýváme kteroukoli obsahově relevantní jednotku

¹ V tomto referátu se hovoří víc o prvcích než o celku. Disproporce bude vyvážena až v následující části kapitoly, pojednávající o výstavbě obsahu až po jeho nejvyšší celky, jmenovitě po postoj ke skutečnosti, který v díle vyjádřen.

...ní dosavadních konvencí, jehož dosah jako zdroje nové informace je minimální, je součástí díla, má-li mu být porozuměno.

...a třetí. Užití ustálených komplexů prvků (ať už z oblasti jazyka, nebo z oblasti literárního fórem) přispívá k rozmnožení prvků systému a tedy i ke zvýšení variety obsahu tím, vytváří předpoklad pro dílčí porušení: náhrada jednoho člena takového komplexu členem v dané souvislosti neobvyklým je — při zachování identity komplexu — zdrojem specifické a často velmi výrazné informace, jejíž novost je na pozadí konvence pronikavě zdůrazněna.

... konečně, za čtvrté, existence ustáleného systému různých typů spojení mezi prvky se stává předpokladem pro vznik nové variety tehdy, když dílo vnáší zásadní přeměny do tohoto systému samého. Ocítáme se tak v oblasti uměleckého experimentu; systémové je tu náhle vytvářeno jako individuální, a proto se stává zdrojem pronikavého obohacení obsahu. Vezměme za příklad román M. Butora *Proměna*. Zatímco se autorská řeč epiky povždy pohybovala v mezích třetí (neosobní vyprávění) a první (skaz) osoby slovesné, je tu důsledně užitá osoba hrdy a celý román je koncipován jako oslovení hrdiny. To vnáší do obsahu díla celý nový, zachycující významový komplex, který zjevně vyvolává ovzduší usvědčení, „přistižení“, auto-soudící účasti na vnitřním životě jeho hrdiny.

Nyní si ve stručnosti všimneme dalšího podkladu životního bohatství obsahu díla. Od pochopitelného souhrnu prvků variety se obrátíme k významovému vztahu mezi dvěma (jednoduchými nebo komplexními) prvky. Ve vědeckém díle lze tento vztah zahrnout do některých logických kategorií. Co se tomu nepodvoluje, patří tam do oblasti „dezorganizace“. Naproti tomu vztahy mnohých prvků v literárním díle nelze vůbec vyjádřit v rámci kategorií logiky. I konce i při paralelním přiřazování prvků, souhlasu nebo kontrastu, se dostává do pohybu významový komplex složitých významových interakcí, takže vždy běží o vzájemné prolínání. Významy slov, motivů i vyšších celků se nespojují jen na základě svého jediného, přesně vymezeného aspektu, ale v celé konkrétní celistvosti, jako by šlo o vztahy mezi věcmi. Uvedení některého prvku do díla je nejen pojmenováním představy, která mu odpovídá, ale jakoby jeho výraznou prezentací, umístěním předmětu ve světě ostatních předmětů. Mezi prvky díla na základě druhotných jejich významů vznikají „boční“ vztahy a různá nepřímá zabarvování. Vytvářejí se celá významová „pole“, která nelze postihnout v jediném jednoznačném ekvivalentu dynamické „slitiny“ významů, opalizující mnoha barvami zároveň. To se děje jak mezi prvky stejného typu (mezi významem slova a významem jiného slova, motivem a jiným motivem atp.), tak při konfrontaci prvků typově odlišných (význam věty a význam metrického schématu; způsob stylizace přímé řeči a předmět, o němž se mluví). Bez dalších výkladů jeřejmé, že obsah literárního díla v sobě zahrnuje velké bohatství dílčích určení. A významy, které konstituované jsou něčím podstatně specifickým, něčím, co se nachází „kdesi na pozadí skutečnosti a jazyka“.

U tohoto mnohotvárného „hemžení významů“ se ovšem nemůžeme při rozboru obsahu za-

stavit. Víme dobře, že výsledkem tohoto bohatství není chaos, ale celistvá *organizovaná* výpověď o skutečnosti, v níž jednotlivé významy jsou podřízeny jednotné hierarchii. Jde o souhru významů kvalitativně určitou, zprostředkující nějaký názor na smysl oné životní plnosti, která v ní byla prezentována. Musíme proto nyní věnovat pozornost principům, podle nichž je obsah díla organizován ve vyšší celky.

Vědecké dílo systémem svého uspořádání převádí beze zbytku zákonitosti svého předmětu na zákonitosti myšlení (subjektivní dialektika, logické uspořádání). Naproti tomu v celkové organizaci obsahu díla zůstává v nějaké proměnlivé míře *zachována objektivní dialektika předmětu*.

Slova o zachování objektivní dialektiky předmětu je třeba chápat ve dvou zcela odlišných významech.

Jednak je to „předmět zobrazení“, životní jevy zobrazené v literárním díle. Uspořádání obsahu díla nějakým způsobem napodobuje, reprodukuje, modeluje nebo připomíná uspořádání těchto životních jevů. Jednotlivé součásti obsahu vyjadřují součásti předmětné skutečnosti a spojují se do vyšších celků, které opět mají v jevech objektivního světa svou zhruba stejně rozčleněnou obdobu. Dochází přitom k stylizaci, kterou částečně můžeme chápat jako způsob, jímž se vyjadřuje druhá složka předmětu zobrazení, totiž sám zobrazující subjekt. V mnohých případech běží ve vztahu mezi konstrukcí obsahu a uspořádáním předmětu jen o svéráznou ekvivalenci (značnému přetvoření jsou podrobeny např. tak závažné kategorie uspořádání objektivní reality, jako je prostor a čas), včetně fantastických deformací apod. Ale to pro nás není rozhodující, zákonitosti objektivního světa se do uspořádání obsahu nějakým způsobem promítají v každém případě.

Zvláštní poznámku je nutno věnovat těm dílům (nebo úryvkům děl), jejichž předmětem je duševní činnost, myšlení, cítění nějakého subjektu. Také tady je obsah organizován podle určitých obdůb s uspořádáním (subjektivního) předmětu zobrazení a zachovává mnohostrannost, připomínající sám předmět. Zcela zřetelné je to např. u vnitřního monologu v próze nebo u pronášeného monologu dramatické postavy. Podstatně složitější je tento vztah v lyrice, kde nad obdobami s předmětem zobrazení má převahu organizace díla jako samostatného předmětu.

V souvislosti s touto paralelou obsahu a předmětu se často mluví o literatuře jako o „odrazu skutečnosti ve formách skutečnosti samé“; to jest zřejmě vulgárně materialistický názor: i při uvedených shodách předmětu a obsahu díla právě formy zůstávají bytostně naprosto odlišné. Právě tak z uvedeného neplyne, že by obsah literárního díla musel sledovat princip tzv. smyslové názornosti, nápodoby atd. Jednotlivé části obsahu díla si díky své povaze jako významového ekvivalentu jazykových útvarů zachovávají i v rámci zobrazující hierarchie schopnost zařazovat se do vyšších celků bez prostřednictví svého (předmětného, zobrazeného) kontextu. I tam, kde se organizace obsahu řídí objektivní povahou zobrazovaného jevu,

... znamená to, že se řídí zrovna jeho vnější, smyslově dostupnou stránkou, může naopak své „modelovat“ jeho podstatné, názornému vnímání nedostupné vlastnosti. ... ekli jsme, že slova o objektivní dialektice předmětu v organizaci obsahu díla mají ještě ... ý význam. V této druhé souvislosti slovo „předmět“ znamená samo literární dílo jako ... ifickou konstrukci. Organizace díla jako předmětu je — vedle principů přejatých z jazy- ... ho systému, systému objektivních stylů a konvencí literárních — založená také na aktuál- ... vytvářených estetických vztazích, jako je kontrast, paralelismus, gradace, symetrie, jed- ... v rozmanitosti apod. Obsah díla je rozčleněn podle těchto vztahů, a to do něho jednak ... í další významové kvality, jednak tak vzniká „lešení“, na němž jsou rozloženy význa- ... é kvality ostatní. Tyto estetické vztahy jako podklad umělecké stylizace a výběru se ... ají nástrojem expresivního přetvoření nakupených významů a pomáhají vyjádřit hodno- ... skutečnosti; jsou tedy jedním z důležitých prostředků, jimiž se subjektivní postoj zpřed- ... ňuje v díle samém. Přitom neběží o estetické poměry jen jako o apriorně předepsané normy ... jejich uplatnění vnáší ovšem do díla některé „pořádající“, pozornost usměrňující významo- ... kvality a vedle toho má svůj samostatný významový ekvivalent); jde o reálně existující ... hy mezi částmi díla, přičemž při využití abstraktních poměrů, jako je symetrie nebo para- ... smus, může dílo působit i jejich záměrným porušením. ... sme tu v obdobné situaci jako při rozboru vlivu užitých jazykových a literárních konvencí ... varietu obsahu. Jakmile se např. paralelismus určitých částí stal zřetelnou součástí díla, ... tšuje se předpověditelnost a tedy i redundance částí, které paralelismus uskutečňují. Záro- ... se však vytváří možnost vzniku výrazné „nadbudované“ informace ve chvíli, kdy očeká- ... í bylo zklamáno, a zákon, který si dílo samo dalo, byl z nějakých „důvodů“ (a o této ... ttní motivaci právě porušení informuje) porušen. Nehledě už na informaci, založenou na ... tí daného konstruktivního principu samého. ... Tím končíme obecné úvahy o obsahu literárního díla, o podkladech jeho mnohotvárnosti ... o principech jeho konstrukce. Závěrem můžeme opakovat, že literární dílo je takovým odra- ... m skutečnosti, který nevede jenom k redukci variety, nýbrž i k jejímu specifickému obo- ... cení.

РОМАНТИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Доклад является отрывком из более широкого ... следования в разборе литературного произведе- ... ния). Парное понятие содержание-форма ... ражается в литературном произведении спе- ... цифическим переломлением парного понятия ... ачение-носитель значения, которое присуще ... якому проявлению языка; внешнее отношение ... гнифициант» и «сигнификант» при этом заменя-

ется внутренней мотивировкой. — Содержание произведения образует это, что сообщается, сле- ... довательно части человеческого сознания; сюда ... относятся все значения, содержащиеся в произ- ... ведении. Форма произведения, что касается спо- ... соба существования, многогранна; это во-первых ... материальная (ее можно воспринимать посред- ... ством чувств) сторона произведения, и во-вторых ... это отношения, способы организации, которые ... присущи произведению, как предмету.

Всякая составная часть имеет в произведении свое место: с одной стороны она является носите- ... телем значения (она оформляет содержание произведения), с другой стороны она является предпосылкой существования других составных частей (она оформляет произведение как пред- ... мет). Поэтому в произведении существует и рас- ... слоение составных частей двух типов.

Основной вопрос общего анализа содержания: Как осуществляется в произведении богатство жизни? Каким образом основывается высокая разнообразность и организованность содер-

жания произведения? Ответы: 1. В высоком количестве важных элементов значения (акту- ... альность придается к явлениям, которые в дру- ... гих проявлениях языка на важны) и их слож- ... нием. 2. В специфическом характере отношений между отделенными элементами («поле» значе- ... ний). 3. В специфическом образе организации целого, которое в известной степени сохраняет объективную диалектику предмета. — Литера- ... турное произведение — это такое отражение, которое не приводит лишь к ограниченно разно- ... образия, но и к его обогащению.

IVAN SVITÁK

Člověk a poezie *

Smysl poezie

Poezie jako způsob vidění světa

Poezie jako lidský akt

Alfred de Musset. Impromptu, en reponse à cette question: *Qu'est-ce que la poésie?*

Chasser tout souvenir et fixer la pensée,
Sur un bel ax d'or la tenir balancée,
Incertaine, inquiète, immobile pourtant;
Eterniser peut-être un rêve d'un instant;
Aimer le vrai, le beau, chercher leur harmonie;
Ecouter dans son cœur l'écho de son génie;
Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard;
D'un sourire, d'un mot, d'un soupir, d'un regard;
Faire un travail exquis, plein de crainte et de charme,

Faire une perle d'une larme:
Du poète ici-bas voilà la passion,
Voilà son bien, sa vie et son ambition.

„Básníci vytvářejí představy, a nikoli reality.“
Platon, Ústava

Badatelé o vývoji vědy tvrdí, že úspěch v mo- ... derní vědě závisí čím dále tím více ne tak ... na prohloubení metod exaktnosti výzkumu ... reality jako spíše na způsobu kladení otá-

zek reality. Jednoduše řečeno, musíme vědět, ... nač se máme ptát, jaká otázka je produk- ... tivní a jak ji máme klást. Produktivita otáz- ... ky předurčuje produktivitu výsledku. Ať je

* Proneseno jako diskusní příspěvek na konferenci o teorii literatury.