

bujících si nárok na absolutní a věčnou platnost. Odmítá věci a jevy jakoby na první pohled zřejmé, evidentní a svět „samo sebou se rozumějící“ ve jménu neočekávané a nepředvídané pravdy. Gogolova groteska jako by říkala, že dobra se lze nadít leda od zázraku, stěží od něčeho nehnutého a zkostnatělého. Obsahuje lidovou obrozující a životu přitakávající ideu.

Také skupování mrtvých duší a nejrůznější reakce na Čičikovovy návrhy se pak jeví jako součást lidových představ o svazku života se smrtí, karnevalizovaného výsměchu nad nimi. Neschází tu ani prvek karnevalové hry se smrtí a hranicemi života a smrti (například v Sobakevičových úvahách o tom, že z živých není valný užitek, v Koroboččině strachu z nebožtíků, v přísloví „mrtvolou ani plot nepodepřeš“ apod.). Karnevalová hra spočívá ve střetu nicotného s vážným, hrůzným; karnevalovým způsobem se pohrává s představami o nekonečnu a o věčnosti (nekonečně se vlekoucí soudní spory, nesmysly neberoucí konce). V duchu podobných představ je i Čičikovovo putování *neukončitelné*.

V této perspektivě vidíme přesněji také konfrontace s reálnými obrazy a syžety nevolnického zřízení (obchod s lidmi). Tyto reálné obrazy a syžety mizí s koncem nevolnictví. Zato obrazy a syžetové situace, které stvořil Gogol, si vydobily nesmrtelnost, neboť existují v jiném, onom velkém čase. Jev spadající do času malého může být čistě negativní a založen čistě nepřátelsky, ale v čase velkém se stává ambivalentním a nemůže být než krásný, protože se podílí na bytí. Z roviny skutečnosti, kde bylo možno všechny ty Pljuškiny, Sobakeviče a spol. jen potřít, nenávidět nebo naopak jen s nimi být zajedno a kde se už nevyskytují, přešli všichni do roviny, v níž už setrvávají navěky, v níž jsou předvedeni s celým svým podílem na věčně vznikajícím a nikdy nezanikajícím bytí.

Smějící se satirik nebývá veselý. Dokonce bývá ponurý a zachmuřený. U Gogola však smích triumfuje nad vším. A hlavně je svého druhu *katarzí*, očisťuje od té nejpřízemnější všednosti.

K náležitě formulaci a rozřešení problému gogolovského smíchu nelze dospět jinak než na základě studia lidové smíchové kultury.

1940, 1970

PROBLÉM OBSAHU, MATERIÁLU A FORMY VE SLOVESNÉ UMĚLECKÉ TVORBĚ

Tato studie se pokouší analyzovat na základě obecné systematické estetiky ústřední pojmy a problémy poetiky.

Východiskem našeho zkoumání byla některá ruská díla z oboru poetiky. Jejich hlavní teze podrobujeme kritickému rozboru; nezabýváme se tu ani nehodnotíme směry ani jednotlivá pojednání v jejich celku a historické podmíněnosti; do popředí našeho zájmu se dostává jen čistě systematická hodnota ústředních pojmů a tezí. Rovněž nehodláme podávat nějaké historické či informativní přehledy prací z poetiky; ve studiích, které si kladou ryze systematické cíle a ve kterých mohou představovat významné veličiny pouze teoretická východiska a argumenty, nebývají vždy podobné přehledy na místě. Také své pojednání nezatěžujeme přemírou citátů a odkazů, jež ve studiích nehistorické povahy nemají bezprostřední metodologický význam a v syntetizujícím díle systematického rázu jsou už zcela nadbytečné: zasvěcený čtenář se bez nich obejde a nezasvěcenému jsou tak jako tak k ničemu.

I TEORIE UMĚNÍ A OBECNÁ ESTETIKA

V současné době se v Rusku velmi vážně a s úspěchem bádá v oblasti teorie umění. Ruská vědecká literatura se v posledních letech obohatila o cenné práce z teorie umění, zejména z oboru poetiky. Dalo by se dokonce přímo mluvit o jistém rozkvětu uměnovědy v Rusku, zvláště v porovnání s předchozím obdobím, kdy oblast umění skýtala hlavní útočiště vědecky neodpovědnému, ale přitom rádoby hlubokomyslnému řečnění všeho druhu: spousta nejrůznějších myšlenek a představ se vydávala za pronikavé a životně prospěšné, ale žádnou nebylo možné zahrnout do nějaké vědy, tj. ani jedna nemohla zaujmout místo v objektivním celku poznání. Byly to takzvané „bludné objevy“. Obvykle se povrchním

a náhodným způsobem systematizovaly, bez ohledu na to, zda se týkaly umění obecně anebo nějakého konkrétního díla. Estetizované polovědecké myšlení, prohlašující se někdy z nedorozumění za myšlení filozofické, přitahovalo umění odjakživa, umění se s ním cítilo pokrevně — byť ne vždy zcela legitimně — spřízněno.

Nyní se situace mění: výsadní právo na vědecké myšlení se dnes běžně neupírá ani bádání o umění; dokonce by se dalo mluvit takřka o opačném extrému — o módě vědeckosti, o povrchním zvědečtování a předčasně uzrálém a namyšleně vědeckém tónu tam, kde čas skutečné vědy ještě nenadešel. Snaha vybudovat vědu za každou cenu a v lhůtě co nejkratší vede totiž nezřídka k značnému snížení úrovně problematiky, k zploštění zkoumaného předmětu a dokonce k jeho zaměňování — v našem případě umělecké tvorby — něčím naprosto jiným. Jak dále uvidíme, nedokázala se toho vždy vystříhat ani mladá ruská poetika. Vybudovat vědu o určité oblasti *kulturní tvorby* a zachovat přitom veškerou *složitost, úplnost a svébytnost jejího předmětu* je krajně obtížné.

Není sporu o tom, že ruská pojednání z poetiky vydaná v posledních letech jsou užitečná a významná, jejich obecné vědecké stanovisko nelze však uznat za plně oprávněné a vyhovující. Především se to týká děl představitelů takzvané formální či morfologické metody, pronikající občas i do studií, které ji sice beze zbytku nepřijímají, ale mají s ní společné jisté předpoklady: k takovým studiím patří pozoruhodné práce profesora V. M. Žirmunského.

Nevyhovující vědecké stanovisko těchto pojednání z poetiky plyne v podstatě z nesprávného nebo přinejmenším metodologicky nevyhraněného poměru poetiky k obecné systematicko-filozofické estetice. Tohoto hříchu se uměnověda ve všech svých odvětvích dopouští už od svého zrodu — zaujímá negativní postoj k obecné estetice, zásadně se brání podřídit se jejímu vedení. Věda o umění se dokonce leckdy definuje právě tím způsobem, že se vědomě klade do opozice k vědecké filozofické estetice. Vytvořit systém vědeckých soudů o některém druhu umění — v daném případě o umění slovesném — *nezávisle na problému podstaty umění vůbec* — o to usiluje soudobá poetika.

Pokud pod problémem podstaty umění teoretikové rozumějí metafyziku umění, pak vskutku nezbyvá než souhlasit s tím, že vědeckost je možná jedině tam, kde se bádání rozvíjí nezávisle na

podobných problémech: s metafyzikou se však naštěstí už dnes nemusí vážně polemizovat. Ostatně autonomnost, o kterou poetika usiluje, nabývá zcela odlišného, nemetafyzického a pro ni politováníhodného smyslu. Bylo by jej možno charakterizovat jako záměr *vybudovat vědu o jednotlivém druhu umění nezávisle na poznání a systematickém vymezení specifické povahy estetická v rámci lidské kultury*.

Podobný záměr je už svou podstatou zcela nerealizovatelný: bez systematického pojmu estetická, pojatého jak v jeho odlišnosti od noetická a etická, tak i v sepětí s nimi v rámci kultury, nelze totiž ani vyčlenit předmět, který se má stát v poetice předmětem zkoumání — nelze vyčlenit slovesné dílo uměleckého charakteru z množiny slovesných děl jiného druhu; badatel přitom s tímto systematickým pojmem neustále operuje, způsobem ovšem *nikoli kritickým*.

Někdy se vyskytuje tvrzení, že se dá pojem estetická odhalit přímo ve zkoumaném předmětu. Literární teoretik si údajně nikterak nemusí pojem estetická vypůjčovat ze systematické filozofie, jelikož se s ním shledá přímo v literatuře.

Estetická je dozajista nějak dáno bezprostředně v uměleckém díle — není filozofovou fikcí —, ale pochopit vědeckým způsobem jeho svébytnost, jeho poměr k eticku a noeticku, jeho místo v lidské kultuře a konečně i meze jeho uplatnění může pouze systematická filozofie se svými metodami. Pojem estetická nelze odvodit intuitivní či empirickou cestou z uměleckého díla: takto získaný pojem by nutně byl naivní, subjektivní a vágní; *k jeho přesvědčivé a přesné definici je nezbytné, aby byl vymezen na základě konfrontace s pojmy z jiných oblastí lidské kultury*.

Žádná kulturní hodnota, žádný tvůrčí názor nemůže a nesmí ustrnout na úrovni pouhé prezence, fakticity psychologického nebo historického řádu; jedině systematické vymezení ve významovém kontextu celé kultury je s to překonat pouhou fakticitu nějaké kulturní hodnoty. Autonomii umění zakládá a zaručuje jeho participace v celku kultury, ve kterém umění zaujímá nejen svébytné, ale zároveň *nezbytné a nezastupitelné místo*; v opačném případě by tato autonomie nebyla než svévolí, umění by se mohly přikládat libovolné cíle a účely, které by jeho ryze faktickému založení ve skutečnosti byly cizí: umění by přitom nemohlo nijak protestovat, jelikož čistou přírodou je možné toliko exploatovat, faktum a čistě faktická svébytnost nemají právo vlastního hlasu; aby ho získaly,

musely by se stát *smyslem*; nelze se však stát smyslem bez participace na celku, nepřijme-li se za svůj zákon tohoto celku: izolovaný smysl představuje *contradictio in adjecto*, protimluv. Metodologický spor v oblasti výzkumu umění se nedá překonat vytvořením nové metody, další metody, která se zúčastní všeobecného boje metod a která jen po svém využívá fakticity umění, ale jedině systematicko-filozofickým zdůvodňováním faktu a svébytnosti umění v kontextu lidské kultury.

Poetika, jež se neopírá o systematicko-filozofickou estetiku, je v samém základu vratká a nahodilá. *Poetika systematicky vymežovaná musí být estetikou slovesné umělecké tvorby*. Takové vymezení zdůrazňuje její závislost na obecné estetice.

Soudobé ruské poetice¹ chybí systematicko-filozofická obecně estetická orientace, trvalý metodicky promyšlený pohled na jiná umění, *na jednotný celek umění jako oblast jednotné lidské kultury*. A právě to ji vede k neobyčejnému zjednodušování vědeckého úkolu, k povrchnímu a neúplnému postižení zkoumaného předmětu: výzkum cítí pevnou půdu pod nohama jen tam, kde se pohybuje na samém okraji slovesné umělecké tvorby, kde se oproštuje od všech problémů, zavádějících ho na rozlehlou cestu, kterou se ubírá jednotná lidská kultura, a neřešitelných mimo rámec široce pojaté filozofické orientace; *poetika se těsně přimyká k lingvistice*, bojí se od ní vzdálit víc než na krok (to se týká většiny formalistů a také Žirmunského) a někdy se dokonce pokouší stát pouze částí lingvistiky (případ V. V. Vinogradova).

Bez lingvistiky jako pomocné disciplíny se poetika, právě tak jako jakákoli speciální estetika, v níž je nutno kromě obecně estetických principů brát v úvahu také charakter materiálu, pochopitelně neobejde; jenže tady začíná lingvistika zaujímat vedoucí postavení, které jí rozhodně nepřináleží a které by právě mělo náležet obecné estetice.

Podobný jev je pro vědy o umění, stavící se do opozice k estetice, nanejvýš příznačný: většinou se v nich nesprávně hodnotí význam

¹ Mezi ruskými studii z poetiky a metodologie literární historie se v poslední době ovšem vyskytují i takové, které zaujaly z našeho hlediska správnější metodologické stanovisko; zvláštní pozornosti zasluhuje zajímavá stať A. A. Smirnova *Puti i zadači nauki o literature* (Literaturnaja mysl', II, 1923). K mnohým tezím Smirnovovy stati se dále plně připojujeme.

materiálu v umělecké tvorbě, který bývá obvykle přeceňován. Vyplyvá to z určitých zásadních představ.

Svého času se hlásalo jedno klasické heslo: Neexistuje umění, existují pouze jednotlivé druhy umění. Tento předpoklad *de facto* zdůrazňoval *primát materiálu* v umělecké tvorbě. Právě materiál je totiž tím, co od sebe dělí jednotlivá umění, a vyzdvihne-li se v estetice vědomí do popředí, pak jedno umění od druhého doslova *izoluje*. Ale čím je vlastně tento primát materiálu podmíněn a nakolik je z metodologického hlediska oprávněný?

Ve snaze zformulovat vědecký soud o umění nezávisle na obecně filozofické estetice objevuje uměnověda materiál jako nejstabilnější základ pro vědecké soudy: orientace na materiál uměnovědu láká blízkostí k pozitivní empirické vědě. Prostor, hmotu, barvu, zvuk — to vše poskytují teoretikovi příslušné úseky matematické přírodovědy, slovo pak dostává od lingvistiky. A tady se na území teorie umění rodí tendence *pojmut uměleckou formu jako formu daného materiálu, jako určitou kombinaci v rámci přírodovědné a lingvisticky konkrétního a zákonitého materiálu*; podobné pojetí zdánlivě umožňuje, aby se uměnovědné soudy staly pozitivně vědeckými, v některých případech přímo matematicky dokazatelnými.

Tímto postupem uvažování dospívá teorie umění k *předpokladu obecně estetického charakteru*, jenž je nám sice na základě toho, co už jsme řekli, psychologicky a historicky plně srozumitelný, ale který je sotva správný a systematicky dokazatelný; rozvineme-li poněkud předchozí výrok, můžeme tento předpoklad formulovat následovně: *estetická činnost je zaměřena na materiál, tvaruje pouze materiál; esteticky významná forma je formou materiálu, pojatého v duchu přírodovědy či lingvistiky; umělci, kteří tvrdí, že jejich tvorba přináší hodnoty, je orientována na skutečnost, týká se lidí, společenských vztahů, etických, náboženských a jiných hodnot, se vyjadřují pouze obrazně, neboť ve skutečnosti má umělec co činit toliko s materiálem — fyzikálně matematickým prostorem, hmotou, zvukem v pojetí akustiky, slovem v pojetí lingvistiky — a umělec může zaujmout postoj jedině vzhledem k danému konkrétnímu materiálu*.

Tento obecně estetický předpoklad, nevyslovený či vyslovený, leží v základu četných prací a celých směrů v teorii jednotlivých umění. Opravňuje nás hovořit o osobité obecně estetické koncepci, která je jejich hypotézou a kterou pojmenujeme *materiálová estetika*.

Materiálová estetika se zdá být pracovní hypotézou těch uměnovědných

směru, jež se snaží emancipovat od obecné estetiky; opírají se o ni formalisté i V. M. Žirmunskij, právě tento postulát je tím, co je spojuje.²

Na tomto místě nebude zbytečné poznamenat, že takzvaná formální metoda historicky ani systematicky nijak nespojuje s formální estetikou (Kantovou, Herbartovou aj., diferencující se od estetiky obsahové — Schellingovy, Hegelovy aj.) a neleží ani v téže linii; v rovině obecně estetické nezbyvá než formální metodu označit za variantu — dlužno říci poněkud zjednodušenou a primitivní — zmíněné materiálové estetiky, jejíž historie je historií Kunstwissenschaften,³ svádějících boj za nezávislost na systematické filozofii.

Když hodnotíme uměnovědná díla, musíme přísně diferencovat obecnou koncepci materiálové estetiky, zcela nepřijatelnou, jak se dále pokusíme ukázat, od ryze konkrétních dílčích výroků; tyto výroky mohou být vědecky cenné nehledě na mylnou obecnou koncepci, přinejmenším v té oblasti, kde uměleckou tvorbu determinuje charakter daného materiálu.⁴

Dalo by se říci, že jako pracovní hypotéza není materiálová estetika škodlivá. Pokud si metodologicky ujasnila hranice svého použití, může být dokonce užitečná, pouze však při studiu *techniky umělecké tvorby*. Stává se ale rozhodně škodlivou a nepřijatelnou tam, kde se vědci na jejím základě pokoušejí koncipovat a studovat uměleckou tvorbu jako takovou, její estetikou svébytnost a význam.

Materiálová estetika, která se ve svém snažení neomezuje jen na technickou stránku umělecké tvorby, vede k mnoha zásadním omylům a staví sama před sebe nepřekonatelné překážky. Probereme ty nejdůležitější; nadále budeme materiálovou estetiku ana-

² Tento postulát, kterému jsme dali zřetelnou a výraznou podobu, nabývá někdy forem méně vyhraněných. Jeho charakteristickou obměnou je koncepce V. M. Žirmunského, v níž se vyzdvihuje *tematický moment*; také téma se nicméně uvádí pouze jako *moment materiálu* (význam slova); v některých druzích umění materiál tento moment postrádá, téma úplně chybí.

³ Věd o umění (něm.).

⁴ V dílech formalistů se kromě zcela nepodložených tvrzení — hlavně obecného charakteru — vyskytuje hojně cenných postřehů. Takovým dílům jako *Rifma, její teorie a historie* V. M. Žirmunského a *Russkaja metrika* B. V. Tomaševského nelze upířt vysokou vědeckou hodnotu. Výzkum techniky výtvorů slovesného umění začal vlastně právě na půdě materiálové estetiky, a to jak v západoevropské, tak i v ruské estetické literatuře.

lyzovat už nezávisle na teoriích jednotlivých umění, jakožto samostatnou estetickou koncepci, kterou de facto také představuje; jako taková musí být posouzena a podrobena kritice: je nezbytné zvážit, zda je tato koncepce s to vyhovět požadavkům, jež jsou z hlediska každé obecně estetické teorie zcela závazné.

1. Materiálová estetika nedokáže vyložit uměleckou formu.

Hlavní předpoklad materiálové estetiky týkající se formy vzbuzuje četné pochybnosti a není přesvědčivý.

Z formy, pojaté jako forma materiálu pouze v jeho přírodovědném — matematickém nebo lingvistickém — vymezení, se stává jakýsi čistě vnější, hodnoty zbavený moment uspořádání materiálu. Naprosto nepochopena zůstává *emocionálně-volní tenze formy*, formě vlastní charakter vyjadřování určitého hodnotového postoje autora a vnímatele k něčemu, co se nalézá mimo materiál. Tento emocionálně-volní postoj, který forma vyjadřuje — a to rytmem, harmonií, symetrií a jinými formálními momenty —, má totiž příliš intenzivní, příliš *aktivní charakter*, než aby se dal vyložit čistě jako poměr k materiálu.

Každý pocit odrzžený od svého předmětu, jenž mu dává smysl, poklesá do úrovně čiré fakticity psychického stavu, izolovaného a mimokulturního. Proto se k ničemu nevážící pocit tlumočený formou mění v pouhý stav psychofyzického organismu, stav bez jakékoli intence, která by roztála kruh čiré psychické fakticity; mění se jen v pocit uspokojení, který může být posléze vysvětlen a zvýznamněn čistě hedonisticky. — Například takto: materiál je formou v umění uspořádán takovým způsobem, aby vzbuzoval pocity libosti a příjemné stavy psychofyzického organismu. K podobnému závěru materiálová estetika ovšem zdaleka nedospívá, ale ve svém důsledku k němu musí dospět.

Umělecké dílo pojaté jako *uspořádaný materiál*, jako věc, může mít význam leda jako fyzikální instrument k vzbuzování fyziologických a psychických stavů nebo musí dostat nějaký utilitární, praktický účel.

Ruská formální metoda užívá s důsledností vlastní každému primitivismu a s jistou dávkou nihilismu termínů jako „vnímat“ formu, „dělat“ umělecké dílo apod.

Když sochař opracovává mramor, bezesporu jej opracovává v jeho fyzické konkrétnosti. To však neznamená, že je tvůrčova

umělecká aktivita hodnotově zaměřena na mramor. Umělcem realizovaná forma se nevztahuje k mramoru, jakkoli se vlastní realizace bez něho ani na okamžik neobejde — právě tak se mimochodem neobejde bez dřeva, které už ani v sebemenší míře do uměleckého objektu jako jeho moment nevstupuje; modelovaný tvar je esteticky významným tvarem *člověka a jeho těla*: intence tvorby a vnímání je orientována tímto směrem; poměr umělce i vnímatele k mramoru jako ke konkrétnímu fyzikálnímu tělesu má druhotný, odvozený charakter, podřazený jakémusi prvotnímu vztahu k předmětným hodnotám, v daném případě — k hodnotě tělesného člověka.

Stěží by se našel někdo, kdo by principy materiálové estetiky uplatňoval takto důsledně, pokud by se jednalo o mramor jako v uvedeném příkladě (a přitom má mramor jako materiál význam de facto specifitější, užší, než jaký se zpravidla přikládá termínu „materiál“ v materiálové estetice); v zásadě se však nic nemění, dosadí-li se na místo mramoru zvuk z akustiky či slovo z lingvistiky; nanejvýš se situace mírně zkomplikuje a na první pohled nevyhlíží tak nejnepě — zvláště když se tímto materiálem stává slovo — předmět humanitní disciplíny — lingvistiky.

Obvyklá obrazně míněná vyjádření — jako: umělecká forma někoho glorifikuje, někoho či něco zdobí, proměňuje, ospravedlňuje, stvrzuje apod. — nepostrádají jistý díl vědecké pravdivosti, a to zejména v tom smyslu, že umělecky významná forma se vskutku k čemu vztahuje, hodnotově se zaměřuje na cosi, co materiál, k němuž je připoutána a s nímž je buď jak buď nerozlučně spjata, *přesahuje*. Nezbyvá patrně než připustit, že existuje *obsahový moment*, protože ten by umožnil formu významněji podstatnějším způsobem než hrubě hedonisticky.

Ale vždyť existuje volná, na nic nevázaná krása, existuje přece bezpředmětné umění a vzhledem k němu je materiálová estetika podle všeho zcela oprávněná.

Nebudeme zatím nadhozený problém posuzovat podrobněji, podotkneme pouze, že svobodná umění, kupříkladu hudba, jsou osvobozena jen od ryze poznávací konkrétnosti a předmětné diferencovanosti svého předmětu. I v nich však forma zůstává v téže míře nezávislá na bezprostředním, primárním vztahu k materiálu — v případě hudby k zvuku v pojetí akustiky.

Je nutno vůbec přísně rozlišovat (což se zdaleka ne vždy činí): obsah jako moment v uměleckém objektu, jak uvidíme, nezbytný a poznávací předmětnou diferencovanost jako moment v uměleckém objektu nezávazný; nevázanost na konkrétní pojem neznámá bezobsažnost; také v jiných oblastech kultury se vyskytují hodnoty, jež zásadně vylučují předmětnou diferenciaci a vymezení určitým pevným pojmem: takové mravní jednání vytváří kupříkladu na svém vrcholu hodnotu, kterou je možno pouze realizovat, ale nelze ji vyjádřit ani poznat v nějakém adekvátním pojmu. Hudba sice postrádá předmětnou konkrétnost a poznávací diferencovanost, ale přitom je hluboce obsahová: její forma nás vyvádí za hranice akustického znění, ne však do hodnotového vakua — obsah tu ve svém jádru nepřestává být etický (může se mluvit o nevázané, předem neurčené předmětnosti etické tenze, která je součástí hudební formy). Neobsahová hudba jako uspořádaný materiál by v duchu této koncepce nesledovala jiný účel než fyzikálně vzbuzovat psychofyziologický stav libosti.

Ani v bezpředmětných druzích umění nemůže být tudíž forma vyložena jako forma materiálu.

2. *Materiálová estetika není s to vysvětlit podstatný rozdíl mezi estetickým objektem a vnějším dílem, mezi vnitřní členitostí a vztahy uvnitř estetického objektu a mezi členitostí materiálu a vztahy uvnitř díla. Všude jeví tendenci tyto momenty směřovat.*

Pro estetiku jako vědu představuje umělecké dílo bezesporu objekt poznání, ale tento noetický postoj k dílu má druhotný charakter, prvotní musí být postoj čistě umělecký. Estetická analýza se nesmí zaměřovat bezprostředně na dílo v jeho emocionální a pouze prostřednictvím poznání uspořádané danosti, ale na to, co dílo znamená pro estetickou činnost umělce a vnímatele na dílo zacílenou.

Objektem estetické analýzy je tudíž *obsah estetické činnosti (vnímání) zacílené na dílo*.

Tento obsah budeme nadále nazývat prostě *estetickým objektem* na rozdíl od vnějšího díla, jež připouští i jiné přístupy, předně přístup primárně poznávací, tj. emocionální vnímání uspořádané pomocí pojmů.

Pochopit estetický objekt v jeho čistě umělecké svébytnosti a pochopit jeho strukturu, kterou hodláme nazývat architektonikou estetického objektu, — v tom spočívá prvořadý úkol estetické analýzy.

V následující fázi se tato analýza musí zaměřit na dílo, na jeho prvotní, čistě poznávací danost a pochopit jeho stavbu zcela nezávisle na estetickém objektu: estetik se musí proměnit v geometra, fyzika, anatom, fyziologa, lingvistu — podobně jako se takto do určité míry mění umělec. Celé umělecké dílo slovesné, všechny jeho momenty, je nutno pochopit jako jazykový jev, tj. čistě lingvisticky, a neohlížet se přitom na estetický objekt realizovaný dílem, pohybovat se pouze v mezích té vědecké zákonitosti, kterou je ovládnán jeho materiál.

Třetí úkol estetické analýzy spočívá pak v *pochopení vnějšího materiálního díla jakožto díla uskutečňujícího se estetického objektu, jakožto technického aparátu estetického uskutečňování*. Není třeba zdůrazňovat, že splnění podobného úkolu předpokládá, že estetický objekt ve své svébytnosti i materiální dílo ve své mimoestetické danosti byly předem poznány a prozkoumány.

Při řešení třetího úkolu je nezbytné postupovat *teleologickou metodou*.

Strukturu díla, pojatou teleologicky jako strukturu realizující estetický objekt, budeme nazývat *kompozicí* díla. Teleologická kompozice materiálního díla není ovšem ani v nejmenším identická se zklidněným a soběstačným uměleckým bytím estetického objektu.

Kompozici lze mimo jiné definovat jako souhrn faktorů uměleckého působení.

Materiálová estetika si sdostatek metodologicky jasně neuvědomuje svůj druhotný charakter a nedovádí předběžnou estetizaci svého objektu až do konce. Proto vlastně nikdy nepřichází do styku s absolutně čistým estetickým objektem a nedokáže v zásadě pochopit ani jeho svébytnost. Ve shodě se svým základním předpokladem dále než k dílu jako uspořádanému materiálu materiálová estetika dospět nemůže.

Přísně vzato, pro materiálovou estetiku je plně dosažitelný pouze druhý z vytýčených úkolů, a sice předestetický výzkum povahy díla jakožto přírodovědného či jazykovědného objektu. Nemůže uspokojivě analyzovat dílo jako kompoziční, teleologický celek, jelikož není mocna pochopit svébytnost estetického objektu. Tento objekt si do ní ovšem nachází cestu z badatelova bezprostředního estetického vnímání, ale děje se tak způsobem nekritickým a metodologicky neuvědomělým.

Směšování tří uvedených momentů — a) estetického objektu, b) mimoestetické materiální danosti díla, c) teleologicky pojatého kompozičního uspořádání materiálu — vnáší do postupů materiálové estetiky (a týká se to takřka veškeré uměnovědy) hodně dvojznačnosti a nejasnosti a pokaždé ústí v quaternio terminorum v úsudcích: estetik má na mysli tu estetický objekt, tu vnější dílo, tu kompozici. Výzkum osciluje především mezi druhým a třetím momentem, přeskakuje od jednoho k druhému úplně nemetodicky a nedůsledně; ale nejhorší na tom je, že se *nekriticky pojatá teleologická kompozice díla prohlašuje přímo za uměleckou hodnotu, za estetický objekt*. Umělecká činnost (i vnímání) se přitom nahrazuje noetickým soudem nebo metodologicky neuvědomělým technickým hodnocením.

3. *V pojednáních z materiálové estetiky se nevyhnutelně stále směšují architektonické a kompoziční formy, přičemž formy architektonické nikdy nebývají charakterizovány principiálně jasně a pregnantně a nedoceňují se.*

Uvedený nedostatek materiálové estetiky plyne ze samé podstaty této koncepce a na její půdě je nepřekonatelný. Pochopitelně těsně souvisí s rysy zmíněnými v bodě prvním a druhém.

Uvedeme několik příkladů metodického rozlišení architektonických a kompozičních forem.

Estetická individualita je čistě architektonickou formou estetického objektu samého: individualizuje se událost, osoba, estetizovaný předmět apod.; zvláštní charakter má individualita autora-tvůrce, která také vstupuje do estetického objektu; individualita nemůže však být rozhodně přičena v témž významu — tj. čistě estetickém — obrazu, slovesnému celku aj.; těm ji lze přisoudit toliko obrazně, tím že se zpoetizují a tak se učiní objektem nového elementárního uměleckého díla slovesného.

Forma soběstačnosti, sebeuspokojení, která je vlastní všemu esteticky završenému, představuje formu ryze architektonickou. Ze všeho nejméně se dá přenést na dílo jako uspořádaný materiál a kompozičně teleologický celek, v němž každý moment i celek sám jsou zacíleny, něco uskutečňují, slouží nějakému účelu. Prohlásit například slovesný celek díla za soběstačný je možné pouze za okolnosti, že je to míněno jako velmi smělá, čistě romantická metafora.

Román představuje ryze kompoziční formu uspořádání slovesné matérie; prostřednictvím slovesné matérie se v estetickém objektu realizuje architektonická forma uměleckého završení historické

nebo sociální události, forma, která je jednou podobou *epického završení*.

Drama je formou kompoziční (dialog, členění na dějství apod.), ale *tragično* a *komično* jsou architektonickými formami završení.

Dalo by se ovšem mluvit o kompozičních formách komedie a tragédie jako o různotvarech formy dramatické, ale jedině tenkrát, budeme-li je chápat jako postupy kompozičního uspořádání slovesného materiálu a ne jako noeticko-estetické hodnoty: terminologie není ustálená ani úplná. Je třeba mít na zřeteli, že se každá architektonická forma realizuje prostřednictvím určitých kompozičních postupů, a na druhé straně, že nejdůležitějším kompozičním formám — například žánrovým — odpovídají v uskutečňovaném objektu podstatné architektonické formy.

Forma lyrická je formou architektonickou, ale existují kompoziční formy lyrických básní.

Humor, heroizace, typ, charakter představují formy čistě architektonické, které se pochopitelně realizují pomocí určitých kompozičních postupů; *poéma, román, novela* jsou čistě kompozičními, žánrovými formami; kapitola, strofa, verš představují čistě kompoziční členění (i když je lze pojmut ryze lingvistiky, tj. nezávisle na jejich estetickém „telu“, účelu).

Rytmus může být pojat tím i oním způsobem, tedy jako forma architektonická i jako forma kompoziční: jako forma uspořádání empiricky vnímaného, slyšeného a poznávaného zvukového materiálu má rytmus charakter kompoziční; emocionálně zacílený a vztažený k hodnotě vnitřního usilování a tenze má rytmus charakter architektonický.

Mezi uvedenými architektonickými formami, které jsme nijak nysystematizovali, panuje ovšem podstatná hierarchie. Jejím zkoumáním se na tomto místě nemůžeme zabývat: důležitý je pro nás pouze fakt, že všechny tyto formy — *na rozdíl od forem kompozičních* — *ustupují do estetického objektu*.

Architektonické formy jsou formami psychofyzické hodnoty člověka jakožto bytosti estetické, jsou formami přírody — jako jeho prostředí, formami události v jejím individuálně životním, sociálním a historickém aspektu apod.; představují už dosažené, už realizované, ničemu neslouží, jsou zklidněné a soběstačné — jsou to formy svébytného estetického bytí.

Kompoziční formy pořádající materiál mají teleologický, služební, jakoby neklidný charakter. Posuzují se z čistě technického hlediska — nakolik adekvátně realizují architektonický úkol. Architektonická forma podmiňuje volbu formy kompoziční: tak kupříkladu forma tragédie (forma události, částečně osobnosti — tragický charakter) si vybírá adekvátní kompoziční formu — formu dramatickou. To ovšem neznamená, že by architektonická forma existovala v hotové podobě a mohla se realizovat mimo formu kompoziční.

V rámci materiálové estetiky je zhola nemožné striktně a zásadně diferencovat kompoziční a architektonickou formu a zhusta se tu objevuje tendence beze zbytku architektonické formy rozpustit ve formách kompozičních. Krajním výrazem podobné tendence je ruská formální škola, v níž se kompoziční a žánrové formy snaží pohltit celý estetický objekt a kde se ke všemu korektně nerozlišují formy lingvistické a kompoziční.

Na věci se mnoho nemění, zařazují-li se architektonické formy k tematické a kompoziční ke stylistice instrumentující kompozici (instrumentace se tu pojímá v užším smyslu, než jaký přikládáme my tomuto termínu). Tyto formy se v díle přitom kladou vedle sebe (estetický objekt není odlišen od vnějšího díla) a diferencují se *pouze jakožto formy uspořádání rozličných stránek materiálu* (např. v dílech V. M. Žirmunského). Zásadní metodologická diference kompozičních a architektonických forem tady schází, nechápe se, že tyto formy náležejí k naprosto odlišným rovinám. Navíc se ještě popírá tematický moment v některých druzích uměních (např. v hudbě) a tím se mezi druhy tematickými a netematickými hloubí hotová propast. Podotkněme, že tematika, jak ji pojímá Žirmunskij, není zdaleka totožná s architektonikou estetického objektu: zahrnuje sice většinu architektonických forem, nikoli však všechny, ale spolu s nimi se do tematiky vloudilo i ledacos estetickému objektu cizího.

Základní architektonické formy jsou společné všem druhům umění a celé oblasti estetická, na nich je založena jednota této oblasti. Mezi kompozičními formami různých druhů umění existují analogie podmíněné společným architektonickým úkolem, při jehož realizaci však zasahují do hry specifické vlastnosti jejich materiálů.

K nejdůležitějším problémům, před kterými stojí estetika, patří správná formulace *problému stylu*. Bez pregnantního rozlišování architektonických a kompozičních forem je však vyloučená.

4. *Materiálová estetika není s to vysvětlit mimoumělecké estetické nazírání* — estetické vnímání přírody, estetické momenty v mýtu, ve světonázoru a konečně to vše, čemu se říká estétství, tj. neoprávněné přenášení estetických forem do oblasti mravního jednání (individuálně životního, politického, sociálního) a do oblasti poznání (polovědecké estetizované myšlení filozofů typu Nietzschea aj.).

Příznačným rysem všech jevů mimouměleckého estetického nazírání je, že tu schází konkrétní a uspořádaný materiál a pročez schází i technika; forma se tu většinou neobjektivuje a nefixuje. Právě proto nedosahují projevy mimouměleckého nazírání metodologické čistoty a nestávají se absolutně samostatnými a svébytnými — jsou chaotické, vágní, synkretické. Estetično se plně realizuje jedině v umění a z toho důvodu je nutno estetiku orientovat právě na umění; bylo by metodologicky pošetilé začínat budovat estetickou stavbu estetikou přírody nebo mýtu; výkladu těchto synkretických a nečistých forem estetična se estetika ovšem nevyhne: z filozofického a životního hlediska je totiž tento problém mimořádně důležitý. Právě on může posloužit jako zkušební kámen každé estetické teorie.

Materiálová estetika se svým pojetím formy dokonce postrádá způsob, jímž by k podobným jevům mohla přistoupit.

5. *Materiálová estetika nedokáže vyložit a zdůvodnit dějiny umění.*

Je nade vše pochybnost, že předpokladem plodného zpracování dějin určitého druhu umění je propracovaná estetika daného umění. Zejména je však třeba zdůraznit základní význam obecné systematické estetiky — kromě významu, který má tato estetika při budování jakékoli speciální estetiky. Toliko systematická estetika vidí a vykládá umění v jeho podstatné vzájemné podmíněnosti a součinnosti se všemi ostatními oblastmi kulturní tvorby, v kontextu celé kultury a celého historického procesu kulturního vývoje.

Historie nezná izolované řady: izolovaná řada jako taková je statická, sled momentů v izolované řadě může být pouze systematickým rozčleněním nebo prostě mechanickým seřazením, ale v žádném případě nemůže být historickým procesem; pouze tehdy, když se určí vzájemné působení a vzájemná podmíněnost dané

řady s jinými řadami, rodí se historický přístup. Člověk musí přestat být jen sám sebou, aby mohl vejít do historie.

Na základě materiálové estetiky, která v kultuře neizoluje jen umění jako celek, ale také jeho jednotlivé druhy a nepřistupuje k dílu v jeho umělecké dynamice, ale jako k věci, jako k uspořádanému materiálu, je možné sestavit a vyložit nanejvýš chronologický přehled, neboť technika sama o sobě nemůže mít historii.

Takové jsou hlavní nedostatky a úskalí, kterým se ve formalistické estetice nelze vyhnout; všechny poměrně dobře ilustruje ruská formální metoda, protože její obecně estetické koncepci je vlastní jistý primitivismus a sektářský radikalismus.

Všechny v pěti bodech postižené nedostatky plynou z metodologicky mylného základního předpokladu, na který jsme upozornili na začátku kapitoly. Zastánci této koncepce se domnívají, že je možné a nutné budovat vědu o umění nezávisle na systematicko-filozofické estetice, v důsledku čehož jim pak schází pevná báze pro vědeckost. Aby uměnověda vyvázla z živlu subjektivna, v němž se topí estetické posuzování odtržené od vědecké báze, snaží se najít útočiště u disciplín, jež spravují materiál příslušného umění. Jak dříve, tak leckdy i nyní uchýlovala se za tím účelem teorie umění k psychologii a dokonce i k fyziologii; jenže tato záchrana je toliko dočasná a fiktivní, protože soud může být vskutku vědecký jedině tam, kde nepřekračuje hranice té které spásné disciplíny. Kdykoli však soud tyto hranice překročí a stane se vlastním soudem estetiky, vychází najevo, že se ho s původní silou zmocnil subjektivní živel a nahodilost, z nichž doufal vyvážnout. V takové situaci se ocitá především základní tvrzení uměnovědy o významu materiálu: jelikož je to soud obecně estetický, musí chtít nechtě snést kritiku obecně filozofické estetiky. Jedině ona je totiž povolána shledat soud oprávněným, případně jej zavrhnout.

Probrané body v nejvyšší míře zpochybňují předpoklad formulovaný materiálovou estetikou a částečně také naznačují směr, jímž by se mělo ubírat správnější chápání podstaty estetična a jeho momentů. Sledovat tento směr v rovině obecné estetiky, převážně však se jím řídit při analýze slovesné umělecké tvorby je cílem následujících kapitol.

Poté, co jsme charakterizovali obsahový moment a náležitě určili místo materiálu v umělecké tvorbě, otvírá se nám také správný

přístup k formě. Teprve nyní jsme s to pochopit, *jakým způsobem forma, na jedné straně skutečně materiální, plně realizovaná v materiálu, nás na druhé straně prostřednictvím hodnotového momentu vyvádí za hranice díla jako uspořádaného materiálu, jako věci*; vyjasní se tím a podpoří vše, co jsme doposud jen naznačili a uvedli v podobě hypotéz.

II PROBLÉM OBSAHU

Problém určité kulturní oblasti v jejím celku — poznání, mravnosti, umění — může být pojat jako problém hranic této oblasti.

To či ono potenciální nebo realizované tvůrčí hledisko se stává přesvědčivě nutným a nezbytným pouze tehdy, když je uvedeno do vztahu s jinými tvůrčími hledisky: jen tam, kde se na jejich hranicích rodí potřeba právě toho a ne jiného hlediska, jeho tvůrčí svébytnosti, nalézá dané hledisko své pádné zdůvodnění a oprávnění; jen samo ze sebe, nevřazeno do kontextu celé kultury, nemůže být než holým faktem a jeho svébytnost může připadat jako pouhá svévole a rozmar.

Nebylo by ovšem záhodno představovat si oblast kultury jako nějaký prostorový útvar, který má kromě hranic také vnitřní území. Kulturní oblast totiž takové vnitřní území nemá — rozkládá se cele na hranicích, hranice procházejí všude, každým jejím momentem. Systematický celek kultury je atomizován v jednotlivých jevech kulturního dění, zrcadlí se ve všech jeho fasetách. Každý kulturní akt bytuje na hranicích, tím je závažný a významný. Jakmile je od hranic odtržen, ocitá se ve vzduchu, stává se prázdným a samolibým, degeneruje a zaniká.

V tomto smyslu můžeme mluvit o *konkrétní systematickosti* každého kulturního jevu, o jeho *autonomní participaci* či *participační autonomii*.

Jedině v tomto svém konkrétně systematickém pojetí, tj. v bezprostřední vztáženosti a orientovanosti v totalitě kultury, přestává být jev pouhým holým faktem, nabývá smyslu, významu, mění se v jakousi monádu, která v sobě všechno zrcadlí a sama se zrcadlí ve všem.

Žádný kulturní tvůrčí akt nemá věru co činit s hmotou zcela indi-

ferentní k hodnotě, naprosto nahodilou a neuspořádanou (ostatně hmota a chaos jsou pojmy relativní), nýbrž vždy má co činit s něčím už zhodnoceným a nějak uspořádaným, k čemu musí odpovědně zaujmout své hodnotové stanovisko. Tak například poznávací akt nalézá skutečnost už ztvárněnou v pojmech předvědeckého myšlení, ale co je hlavní, už zhodnocenou a uspořádanou mravním jednáním, tj. jednáním životně praktickým, sociálním, politickým; nalézá skutečnost už stvrzenou náboženstvím; konečně pak poznávací akt vychází z estetiky uspořádaného obrazu předmětu, z určitého nazírání předmětu.

To, co poznání přednalézá, není tedy *res nullius*, „ničím věc“, ale jistá skutečnost mravního jednání ve všech jeho podobách a skutečnost estetického nazírání. A poznávací akt je nucen všude zaujímat k této skutečnosti závažný postoj, který tu ovšem nemá být jen nějakým náhodným střetnutím, ale může a musí být systematickým způsobem zdůvodněn z podstaty poznání a ostatních oblastí.

Totéž je nutno říci o tvůrčím aktu uměleckém: ani ten nepřebývá a nepohybuje se v prázdnu, nýbrž v napjaté hodnotové atmosféře odpovědné vzájemné determinace. Umělecké dílo je jako věc prostorově a časově indiferentní a netečným způsobem odhraničeno od všech ostatních věcí; socha či obraz fyzicky vytlačují z prostoru, který zaujaly, vše ostatní; četba knihy se začíná v určité hodině, zabírá a vyplňuje několik hodin a v určitou hodinu zase končí; kromě toho knihu pevně obemyká vazba; živoucí a umělecky významné je však jen takové dílo, které zaujímá napjatý, aktivní vztah vzájemné determinace s poznanou a jednáním zhodnocenou skutečností. Živoucím a významným — uměleckým dílem — není dílo ani v naší psychice, kde pouze empiricky vegetuje v podobě jistého časově lokalizovaného a psychologicky zákonitého psychického procesu. Živoucí a významné je dílo pouze ve světě, právě tak živém a smysluplném — ve smyslu noetickém, sociálním, politickém, ekonomickém, náboženském.

Obvykle se proti sobě klade skutečnost a umění nebo život a umění a potom se mezi nimi hledá nějaká podstatná souvislost; taková opozice je naprosto na místě, ale neobejde se bez přesnější vědecké formulace. Jediná skutečnost, která se může stavět do protikladu k umění, je totiž skutečnost poznání a mravního jednání

všeho druhu, tedy skutečnost životní praxe — ekonomické, sociální, politické i vlastní etické praxe.

Budiž podotčeno, že v úrovni běžného myšlení bývá skutečnost kladená do protikladu k umění (v podobných případech se s oblibou užívá slova „život“) už podstatným způsobem estetizovaná — je to už umělecký obraz skutečnosti, i když hybridní a nestálý. Když se novému umění vytýká jeho odtržení od reality, staví se k němu velmi často do protikladu realita starého, „klasického umění“. Ti, kteří podobnou výtku vznášejí, si tuto realitu představují jako jakousi neutrální skutečnost. K estetickému jako takovému je však třeba zcela korektně a jasně stavět do protikladu skutečnost ještě neestetizovanou, takovou, v níž dosud nedošlo k syntéze skutečnosti poznání se skutečností jednání; nesmí se zapomínat, že konkrétně jednotným životem nebo skutečností se skutečnost stává pouze v estetické intuici, ale jako daný systematicky jednotný celek vystupuje ve filozofickém poznání.

Rovněž je záhodno vystříhat se neoprávněné, metodologicky nepodložené redukce, k níž dochází, vyzdvihne-li se čistě svévolně ten či onen moment mimoestetického světa: tak se kupříkladu stavívá do opozice přírodní nutnost v pojetí biologie a umělcova fantazie. Výjimečně často se zdůrazňuje pouze společenský nebo aktuálně politický moment, jindy pak dokonce primitivně pojatá proměnlivá skutečnost životní praxe.

Jednou provždy je také třeba si zafixovat, že žádnou skutečnost o sobě, žádnou neutrální skutečnost do protikladu k umění klást nelze: vždyť už jen tím, že o skutečnosti mluvíme a stavíme ji vůči něčemu do protikladu, skutečnost nějak charakterizujeme a hodnotíme; je nutno si ujasnit vlastní stanovisko a pochopit skutečný směr, který sleduje naše hodnocení.

Tuto myšlenku je možno stručně vyjádřit následovně: skutečnost lze postavit do protikladu k umění pouze jako něco dobrého nebo pravdivého ke kráse.

Každý kulturní jev má konkrétně systematickou povahu, tj. zaujímá nějaký podstatný postoj k přednalézané skutečnosti jiných kulturních orientací a tímto způsobem se přiřazuje k danému kulturnímu celku. Tyto vztahy poznání, jednání a umělecké tvorby ke skutečnosti jimi přednalézané se navzájem hluboce liší.

Poznání pasívně nepřejímá etické zhodnocení a estetické ztvárnění bytí, odpoutává se od nich; v tomto smyslu poznání zdánlivě nic nepřednalézá, začíná jakoby od počátku nebo — přesněji řečeno — moment přednalézání něčeho významuplného mimo vlastní poznání je vyloučen, zůstává se v oblasti historické, psychologické, životní a jiné fakticity, z hlediska poznání nahodilé.

Přednalézané etické zhodnocení a estetické ztvárnění do nitra poznání tedy nepronikají. Skutečnost odkládá před prahem vědy veškeré hodnotové svršky, touží stát se nahou, čistou skutečností poznání, v němž není nic svrchovaného vyjma vnitřně jednotné pravdy. Pozitivní vzájemná determinace v totalitě kultury se uplatní jedině vzhledem k celku poznání v rámci systematické filozofie.

Existuje jednotný svět vědy, jednotná skutečnost poznání, mimo kterou se nic nemůže noeticky zvýznamnit; skutečnost poznání je nezavršená, stále otevřená. Všechno, co se poznání poddává, je určováno přímo poznáním — už v okamžiku zadání úkolu — a je určeno ve všech relacích: všechno, co poznání vzdoruje, co se mu v předmětu jakoby staví na odpor, všechno dosud nepoznané, se vzpírá jedině poznání a vzpírá se mu jako ryze noetický problém, vůbec ne jako něco, co by mělo hodnotu samo o sobě, mimo sféru poznání — jako něco dobrého, posvátného, užitečného apod. — Takový typ odporu kladeného hodnotami poznání nezná.

Svět mravního jednání a svět krásy se ovšem také stávají předmětem poznání, ale přitom do něj nevzášejí ani v nejmenším svá hodnocení a zákonitosti: aby se z hlediska poznání staly významnými, musí se absolutně podrobit jeho celku a zákonitosti.

Takto veskrze negativně se poznávací akt staví k přednalézané skutečnosti jednání a estetického nazírání a tímto způsobem dosahuje své čisté svébytnosti.

Základní povaha poznání podmiňuje jeho další specifické rysy: poznávací akt počítá pouze s přednalézanou a jemu předcházející poznávací činností a nezaujímá samostatné stanovisko ke skutečnosti historicky konkrétního jednání a umělecké tvorby; izolovanost, jedinečnost poznávacího aktu a jeho vyjádření v izolovaném, jedinečném vědeckém díle nemají mimo to z hlediska poznání sebe- menší význam: *ve světě poznání totiž zásadně neexistují izolované akty a izolovaná díla*; je třeba přibrat ještě jiná hlediska, aby se historická

jedinečnost poznávacího aktu a izolovanost, završenost a jedinečnost vědeckého díla staly hluboce podstatnými; na rozdíl od světa poznání, jak dále uvidíme, svět umění se musí bytostně rozpadat na jednotlivé, individuální celky — na umělecká díla, z nichž každé zaujímá samostatný postoj ke skutečnosti poznání a jednání; z této okolnosti pramení imanentní historičnost uměleckého díla.

Poněkud odlišný vztah zaujímá k přednalézané skutečnosti poznání a estetického nazírání mravní jednání. Zpravidla bývá tento vztah vyjadřován jako *vztah povinování ke skutečnosti*; nehodláme zde tento problém zkoumat, poznamenejme jen, že i tady má vztah k přednalézané skutečnosti negativní charakter, byť jiný než ve sféře poznání.⁵

Přecházíme k umělecké tvorbě.

Hlavní rys, kterým se estetično výrazně odlišuje od poznání i od jednání, je jeho receptivní, pozitivně přijímatý charakter: skutečnost přednalézaná estetickým aktem, poznaná a zhodnocená jednáním vstupuje do díla (respektive — do estetického objektu) a stává se jeho nezbytným konstitutivním momentem. V tomto smyslu můžeme říci, že život se opravdu neodehrává jen mimo umění, ale i v něm, uvnitř umění, je v něm přítomen s celou svou hodnotovou zátěží — společenskou, politickou, noetickou apod. Umění je bohaté a plné života, není úzce speciální; umělec bývá specialistou pouze jako mistr svého řemesla, tj. jedině vzhledem k materiálu.

Estetická forma převádí pochopitelně onu poznanou a zhodnocenou skutečnost do jiné hodnotové úrovně, podřazuje ji novému celku, podrobuje skutečnost novému řádu: estetická forma individualizuje, konkretizuje, izoluje a završuje, *přítom však neanuluje to, co je v této skutečnosti už poznané a zhodnocené*: završující estetická forma se naopak zaměřuje právě na toto poznané a zhodnocené.

Estetická činnost nevytváří zbrusu novou skutečnost.⁶ Na rozdíl

⁵ Vztah povinování k bytí má povahu *sporu*. Přimo z nitra světa poznání není žádný spor možný, neboť se v něm nelze setkat s ničím hodnotově cizorodým. Do konfliktu se může dostat nikoli věda, ale badatel, a to nikoli *ex cathedra*, ale jako etický subjekt, pro něhož je poznání *noetickým jednáním*. Roztržka mezi povinováním a bytím má význam pouze zevnitř povinování, tj. pro mravně jednající vědomí, existuje jen pro ně.

⁶ Tento jakoby druhotný charakter estetična nikterak ovšem nesnižuje jeho *samostatnost a svébytnost* vedle etična a noetična; estetická činnost si tvoří vlastní skutečnost, ve které se skutečnost poznání a jednání jeví jako pozitivně přijatá a přetvořená; v tom tkví svébytnost estetična.

od poznání a jednání, které vytvářejí přírodu a lidské společenství, umění glorifikuje, zdobí, připomíná onu přednalézanou skutečnost poznání a jednání — přírodu a lidské společenství. Nejen že oba tyto světy obohacuje a naplňuje, ale *především je konkrétním a intuitivním způsobem sjednocuje — zasazuje člověka do přírody pojaté jako jeho estetické prostředí — humanizuje přírodu a naturalizuje člověka*.

V tom, že estetično přijímá etično do svého objektu, spočívá specifická *benevolence estetična, jeho blahosklonnost*: estetično jakoby neprovádí žádný výběr, nic neodděluje, nic nevyklučuje, od ničeho se neodtahuje a neodhlíží. Tyto čistě negativní momenty se v umění uplatňují toliko ve vztahu k materiálu; pouze k němu je umělec přisný a nelitostný: básník bez milosti odmršťuje nevhodná slova, tvary a výrazy a ponechává jen máloco, úštěpky mramoru odletují zpod sochařského dláta, ale niterný člověk v případě prvním a tělesný člověk v případě druhém se tímto procesem jen obohatili: etický člověk se obohatil o pozitivně stvrzenou přírodu, přírodní člověk o mravní smysl.

Téměř všechny dobré, receptivní a obohacující, optimistické kategorie lidského uvažování o světě (nikoli ovšem náboženské, ale čistě světské) mají estetický charakter; estetický je odvěký sklon lidského myšlení představovat si to, co má teprve nastat, k čemu se má dospět jako k ideálu, jako už hotové a kdesi existující, sklon, z něhož vyvěrá mytologické myšlení a do značné míry i myšlení metafyzické.

Umění tvoří novou formu jako nový hodnotový postoj k tomu, co se pro poznání a jednání už uskutečnilo: v umění člověk všechno rozpoznává a na všechno se rozpomíná (zatímco v poznání nic nerozpoznáváme ani se na nic nerozpomínáme navzdory platónské koncepci); právě proto má však v umění takový význam moment nového, moment originality, překvapení, svobody. V umění je totiž přítomno to, co umožňuje, aby se novost, originalita, svoboda mohly vnímat — rozpoznávané a spoluprožívané svět poznání a jednání, jenž tu vyhlíží jinak a zaznívá jiným tónem; ve vztahu k tomuto světu se také vnímá činnost umělce — jako činnost svobodná. Poznání a jednání jsou prvotní v tom smyslu, že prvně tvoří svůj předmět: poznané člověk ani nerozpoznává, ani se na ně nerozpomíná v novém světle, ale poprvé je vymezuje a určuje; jednání pak je živé pouze tím, co dosud existuje — ve světě jednání

je všechno od počátku nové, protože tu není novosti, všechno je tu ex origine, protože tu není originality.

Zmíněná specifika estetická, spočívající v pozitivní recepci a konkrétní syntéze přírody s humanitou, nám také ozřejmuje svébytný poměr estetická k filozofii. V dějinách filozofie pozorujeme znovu a znovu se prosazující tendenci zaměřovat *hledanou systematickou syntézu* poznání a jednání s konkrétní intuitivní a zdánlivě už *hotovou, existující jednotou estetického naztrání*.

Syntéza poznání s mravním jednáním, bytí s povinováním, syntéza konkrétní a živá se nám údajně dává v našem bezprostředním zření, v naší intuici: co když je tato intuitivní syntéza onou syntézou věčně hledanou filozofií? To je myšlenka velmi svůdná, a proto si myšlení stranou široké cesty, kterou se ubírá *vědecká filozofie*, vybuďovalo ne sice cesty, ale osamocené ostrovy individuálních umělecko-filozofických intuicí (byť leckdy i svým způsobem geniálních).⁷ V estetizovaném intuitivním chápání má nalezená quasi-filozofická syntéza takový vztah ke světu a kultuře jako jednotu estetické formy k obsahu v uměleckém díle.⁸

K nejdůležitějším úkolům, které estetiku čekají, patří hledání přístupu k estetizovaným filozofematům, *vytvoření teorie intuitivní filozofie na bázi teorie umění*. Materiálová estetika je však ze všeho nejméně schopna splnit právě tento úkol: ignoruje obsah, a tudíž jí chybí také přístup k umělecké intuici ve filozofii.

Skutečnost poznání a etického jednání, vstupující do estetického objektu jako poznání a zhodnocení a podrobující se v něm konkrétní intuitivní syntéze, individuaci, konkretizaci, izolaci a završení, tj. všestrannému umělec-

⁷ Jinou svébytnou podobu intuitivní estetické syntézy poznání s jednáním představuje mýtus. V mýtu převládá etický moment nad noetickým, jenž je navíc takřka nediferencován; také v něm panuje větší svoboda estetického ztvárnění než v intuitivní filozofii (v mytické události je výraznější moment izolace, odřeknutí se světa, i když je zase nesrovnatelně méně výrazný než v umění; silnější bývá rovněž moment estetické subjektivace a personifikace a některé další formální momenty); z těchto důvodů se mýtus nachází mnohem blíže k umění než intuitivní filozofie.

⁸ Jako pomocného prostředku na způsob nákresu v geometrii a jako heuristické hypotézy může filozofie intuitivního obrazu syntézy využívat; také v praktickém životě pracujeme na každém kroku s podobným intuitivním obrazem.

kému ztvárnění za pomoci určitého materiálu, nazýváme plně v souladu s tradičním užitím toho slova — obsahem uměleckého díla (respektive estetického objektu).

Obsah je nezbytným konstitutivním momentem estetického objektu; korelátlem obsahu je umělecká forma, jež mimo tuto korelaci postrádá jakýkoli smysl.

Mimo vztaženost k obsahu, tj. k světu a jeho momentům, k světu jako předmětu poznání a mravního jednání, nemůže být forma esteticky významná a nemůže plnit své funkce.

Pozice autora-umělce a jeho umělecké poslání může být a má být ve světě pochopeno v kontextu veškerých hodnot poznání a mravního jednání: nesjednocuje se, neindividualizuje, nezaciluje, neizoluje a nezavršuje materiál — ten se obejde jak bez sjednocení, neboť v něm není nesoulad, tak bez završení, neboť k završení je materiál lhostejný (aby završení vyžadoval, musí se zapojit do hodnotové významového pohybu jednání), ale všestranně prožité hodnotové složení skutečnosti, *událost skutečnosti*.

Esteticky významná forma vyjadřuje podstatný vztah k světu poznání a jednání, vztah, který není ani poznávací, ani etický: umělec do události nezasahuje jako její bezprostřední účastník — v tom případě by se nutně stal poznávajícím a jednajícím —, nýbrž zaujímá důležitou pozici mimo událost jako její pozorovatel, osoba nezúčastněná, *ale chápající hodnotový smysl všeho, co se jí odbývá před očima*; neprožívá, nýbrž spoluprožívá událost: událost totiž nelze pozorovat a zároveň ji přitom do jisté míry nehodnotit.

Tato *pozice mimo* (nikoli však indiferentismus) umožňuje umělecké aktivitě *zvenčit* sjednocovat, tvarovat a završovat událost. Přímo z nitra poznání a jednání není podobné sjednocení a završení zásadně možné: zůstane-li skutečnost poznání věrna své podstatě, nemůže se sjednotit s povinováním a ani povinováním, zachová-li si svou svébytnost, se nemůže sjednotit se skutečností. — K tomu je nezbytné zaujmout podstatnou hodnotovou pozici mimo poznávající, povinující se a jednající vědomí, ze které by bylo možné sjednocovat a završovat (zevnitř samého poznání a jednání je završení nemožné).

Estetická intuitivně sjednocující a završující forma sestupuje zvenčí k obsahu, potenciálně přetržitému a věčně zadanému v podobě cíle — neuspokojenému (reálnou se tato přetržitost a zadanost

stává mimo umění, v eticky prožívané existenci), a převádí obsah do nové hodnotové úrovně od světa odpoutaného a završeného, v sobě uspokojeného bytí — krásy.

Forma obemyká obsah *zvnějšku, zvnějšňuje jej, tj. ztělesňuje* — klasická tradiční terminologie zůstává tedy v jádru platná.

V soudobé poetice se obsah jako konstitutivní moment estetického objektu popírá dvojím způsobem; tyto způsoby nejsou ovšem od sebe vždy jasně rozlišeny a ani jejich formulace nebývá sdostatek zřetelná: 1. obsah je pouhým momentem formy, tj. noeticko-etická hodnota má v uměleckém díle význam čistě formální; 2. obsah je pouhým momentem materiálu. O druhém způsobu se stručně zmíníme v následující kapitole věnované materiálu. Zastavme se u prvního z nich.

Je nutno předeslat, že obsah je v uměleckém objektu dán jako veskrze ztvárněný a ztělesněný, v opačném případě je obsah hrubým prozaismem, momentem nevstřebaným v uměleckém celku. Nelze vyčlenit nějaký reálný moment uměleckého díla, jenž by byl čistým obsahem, jako mimochodem neexistuje realiter (reálně) ani čistá forma: obsah a forma se navzájem prostupují, jsou srostlé, také však nesplývají, tj. představují pro estetickou analýzu významové jevy odlišného řádu: k tomu, aby forma nabyla čistě estetického významu, musí mít obsah, který obemyká, potenciální poznávací a etický význam; forma se neobejde bez mimoestetické obsahové závažnosti, bez ní by se nikdy jako forma nemohla realizovat. Lze však na základě toho prohlásit, že obsah je pouhým momentem formy?

Nemluvě o vnější — terminologické nesmyslnosti podržovat termín „forma“ za okolností, kdy je zcela popřen obsah (forma je přece pojmem korelativním k obsahu, který právě není formou), skrývá se v podobném tvrzení ještě vážnější nebezpečí: obsah se tu totiž chápe jako zastupitelný z hlediska formy, která nemá nic společného s noeticko-etickou významností obsahu, v uměleckém objektu údajně zcela nahodilou; forma dokonale relativizuje obsah — takový smysl má tvrzení, jež z obsahu činí moment formy.

Podobná situace může nicméně v umění skutečně nastat: forma může ztratit primární vztah k noeticko-eticky významnému obsahu a obsah může poklesnout do úrovně „čistě formálního momentu“; takové oslabení obsahu snižuje především současně umělecký vý-

znam formy: forma pozbývá jedné ze svých hlavních funkcí — funkce intuitivního sjednocování noetická s etickým, tak důležité zejména ve slovesném umění; zároveň se oslabuje funkce izolační a funkce završovací. Také v těchto případech máme sice co činit s obsahem jako konstitutivním momentem uměleckého díla (v opačném případě by přece pro nás uměleckým dílem nebylo), ale s obsahem vzatým z druhé ruky, s obsahem odlehčeným a tudíž také s odlehčenou formou: zkrátka máme co činit s takzvanou „literaturou“. U tohoto jevu je třeba se krátce zastavit, neboť někteří formalisté mají sklon pokládat „literaturu“ za jediný druh umělecké tvorby vůbec.

Nepochybně existují výtvoři, jež vskutku nemají nic společného se světem, ale nanejvýš se slovem „svět“ v literárním kontextu, výtvoři, které vznikají, žijí a zanikají na stránkách časopisů, jejich život se cele omezuje rámcem soudobých periodik, v žádném směru nás nevyvádějí za jejich hranice. Noeticko-etický obsah, bez něhož se jako bez konstitutivního momentu uměleckého díla nicméně neobejdou, si tyto výtvoři neberou ze světa poznání a mravní skutečnosti jednání bezprostředně, ale přebírají jej z jiných uměleckých děl nebo jej budují analogicky podle jejich vzoru. Nejde ovšem o nějaké umělecké vlivy a tradice, ty nechybí ani v nejvyšším umění, ale o vnitřní postoj k přivlastněnému obsahu: v zmíněných literárních dílech se obsah ani nespolečňuje, ani nespolečňuje, nýbrž přisvojuje se na základě vnějších, čistě „literárních“ představ. Umělecká forma se nestřetá s noeticko-eticky závažným obsahem, spíše se jen jedno dílo setkává a bratří s druhým, které napodobuje nebo „ozvláštňuje“ a na jehož pozadí se „vnímá“ jako nové. K bezprostředně mimoesteticky významnému obsahu se v takovém díle forma stává lhostejnou.

Kromě toho, že umělec přednalézá skutečnost poznání a jednání, nalézá předem také literaturu: musí bojovat se starými nebo za staré literární formy, využívat je a kombinovat, přemáhat jejich odpor nebo v nich nalézat oporu: pod povrchem tohoto pohybu a potyček uvnitř čistě literárního kontextu se však svádí mnohem podstatnější určující primární boj se skutečností poznání a jednání: *Každý tvořící umělec, pokud jeho tvorba není významově málk, jako by byl prvním svého druhu, každý musí bezprostředně zaujímat estetický postoj k mimoestetické skutečnosti poznání a jednání, byť jen ve své čistě osobní*

eticko-životní zkušenosti. Ani umělecké dílo jako celek, ani kterýkoli jeho moment nemohou být pochopeny z hlediska jediné abstraktně literární zákonitosti, nýbrž vždy je nutno brát v úvahu také významovou řadu, tj. potenciální zákonitost poznání a jednání. Esteticky významná forma neobepíná totiž prázdno, ale vzdorující významovou zacílenost života, řídícího se vlastním zákonem. V uměleckém díle jako by panovalo dvojvládlí a platil dvojitý právní řád: libovolný moment může být charakterizován v obou hodnotových systémech — v systému obsahu a v systému formy, jelikož v každém významuplném momentu se tyto systémy nalézají v podstatné a hodnotově napjaté součinnosti. Estetická forma ze všech stran obemyká potenciální vnitřní zákonitost jednání a poznání a podřizuje ji svému jednotnému celku: jediné za těchto okolností smíme o díle hovořit jako o díle uměleckém.

Jakým způsobem se obsah realizuje v uměleckém díle a vnímání a jaké jsou úkoly a metody jeho estetické analýzy? Následující poznámky nemají vzhledem k předmětu vyčerpávající ráz a problém pouze nastiňují: zcela stranou ponecháváme otázku kompoziční realizace obsahu prostřednictvím určitého materiálu.

1. Noeticko-etický moment, který je pravým obsahem, tj. konstitutivním momentem estetického objektu, se musí striktně odlišovat od těch soudů a etických hodnocení, jež mohou být na téma obsahu zformulovány a v díle vysloveny, ale do estetického objektu nevstupují.

2. Obsah nemůže mít čistě poznávací charakter a úplně postrádat moment etický: dokonce lze říci, že etickému momentu patří v obsahu primát. Ve vztahu k čistému pojmu a čistému soudu se umělecká forma nemůže realizovat; čistě poznávací moment zůstane v uměleckém díle osamocený jako nevstřebaný prozaismus. Všechno poznané musí být uvedeno do vztahu k světu realizovaného lidského konání, podstatně spjato s jednajícím vědomím, neboť to je jediná cesta, kterou může poznané vejít do uměleckého díla.

Nejméně správné by bylo představovat si obsah jako noetický teoretický celek, jako myšlenku, ideu.

3. Etického momentu obsahu se umělecká tvorba a vnímání

zmocňují nezprostředkovaně, *spoluprožíváním nebo vcitováním a spoluhodnocením*, v žádném případě však prostřednictvím teoretické koncepce a výkladu, jenž může být leda prostředkem pro vcitování. Nezprostředkovaně etická může být pouze vlastní *událost jednání* (čin v podobě myšlenky, díla, pocitu, tužby apod.), *bezprostředně realizovaného z nitra samého jednajícího vědomí*: právě tato událost jednání se zvnějšku završuje uměleckou formou, ne jejím teoretickým přepisem — etickým soudem, mravní normou, sentencí, soudním posudkem apod.

Teoretický přepis, formulace etického jednání znamená totiž už jeho převod do noetické úrovně, tj. moment sekundární, zatímco umělecká forma — například forma realizující se líčením činů, forma epické heroizace v eposu, forma lyrického ztvárnění apod. — se týká přímo činu v jeho prvotní etické povaze, které se zmocňuje cestou spoluprožívání s volním, citovým a činným vědomím; druhotně pak může mít noetický moment pouze pomocný význam prostředku.

Zdůrazněme, že umělec ani vnímatel nesoucí s vědomím psychologickým (s kterým ani v pravém slova smyslu soucíť nelze), ale s vědomím eticky zacíleným a jednajícím.⁹

Jaké jsou úkoly a možnosti estetické analýzy obsahu?

Estetická analýza musí především odhalit složení obsahu, které je imanentní estetickému objektu, odhalit, aniž přitom překročí rámec tohoto objektu, jak se estetický objekt realizuje tvorbou a vnímáním.

Podívejme se na noetický moment obsahu.

Moment noetického *rozpoznání* provází všude umělecké tvoření a vnímání, ale většinou bývá srostlý s etickým momentem a nedá se postihnout adekvátním soudem. Potenciální vnitřní jednota a nutnost světa poznání jako by prosvítala všemi momenty estetické.

⁹ Empatie a sympatizující spoluhodnocení nemají ještě samy o sobě estetický charakter. Obsah vcitovacího aktu je etický — spočívá v životně praktickém nebo mravně hodnotovém zaměření (emocionálně-volním) na jiné vědomí. Obsah vcitovacího aktu může být různě zvýznamněn a přetvořen: obsah lze učinit předmětem poznání (psychologického nebo filozoficko-etického), případně tento obsah může ovlivnit etické jednání (nejrozšířenější formou zvýznamnění obsahu vcitování představuje sympatie, soucit, pomoc) a konečně lze z obsahu učinit předmět estetického završení. Budeme mít dále příležitost zmínit se podrobněji o takzvané „estetice vcitění“.

kého objektu, jelikož se však v díle plně neaktualizuje, spojuje se se světem mravního usilování a tak uskutečňuje onu svébytnou intuitivně danou syntézu obou světů, která, jak jsme naznačili, představuje podstatný moment estetická jako takového.¹⁰ Za každým slovem, za každou větou básnického díla se vnímá potenciální prozaický význam, prozaická deviace, tj. potenciální absolutní vztáženost k jednotnému celku poznání.

Noetický moment zevnitř prosvěcuje estetický objekt, mísí se jako pramenitá voda s vínem etického napětí a uměleckého završení, ale zdaleka ne vždy přechází do pevného skupenství konkrétního soudu: všechno se rozpoznává, ale zdaleka ne vše se identifikuje v adekvátním pojmu.

Nebýt tohoto *všeprostupujícího rozpoznání*, vypadl by estetický objekt, tj. objekt umělecky vytvářený a vnímaný, z kontextu zkušenosti — teoretické i praktické —, jako z vědomí vypadá obsah stavu plné narkózy, který po sobě nezanechává sebemenší vzpomínku, nic se o něm tudíž nedá říci a nedá se ani zhodnotit (zhodnotit je možné stav, ne však jeho obsah). Právě tak je tomu s estetickou tvorbou a vnímáním; pokud neparticipují v potenciálním celku poznání, pokud je poznání skrzskrz neprostupuje, nejsou zevnitř poznané, mění se v pouhý izolovaný stav bezvědomí, o němž je možno konstatovat, že nastal, jen ex post soudě podle uplynulého času.

Tato vnitřní prosvícenost estetického objektu v oblasti slovesného umění se z úrovně rozpoznání může pozvednout do úrovně *konkrétního poznání* a hlubokých poznatků, které z něj estetická analýza je schopna extrahovat.

Když se však z obsahu estetického objektu extrahuje určitý noetický poznatek, například čistě filozofické poznatky Ivana Karamazova týkající se smyslu dětského utrpení, nesouhlasu s boží vůlí ovládaným světem aj. nebo filozoficko-historické soudy Andreje Bolkonského o válce, o úloze osobnosti v dějinách aj., musí mít badatel na paměti, že i kdyby veškeré toto poznání samo o sobě bylo sebehlubší, není v estetickém objektu dáno v noeticky vydělené

¹⁰ Později objasníme úlohu tvůrčí osobnosti autora jako konstitutivního momentu umělecké formy; ve vnitřně jednotné činnosti autora dochází k syntéze noetického momentu s etickým.

podobě, umělecká forma se k tomuto typu poznání nijak nevztahuje a ani ho bezprostředně nezavršuje; takové poznatky nutně souvisejí s etickým momentem obsahu, se světem jednání, se světem události. Tak třeba uvedené poznatky Ivana Karamazova mají čistě charakterologickou funkci, představují nezbytný moment Ivanova mravního postoje k životu, vztahují se také k mravnímu a náboženskému stanovisku Aljošovu a tímto způsobem jsou vtáženy do události, na kterou je zacílena završující umělecká forma románu; podobně soudy Andreje Bolkonského jsou výrazem jeho mravní osobnosti a životního postoje a jsou vpleteny do zobrazované události nejen jeho osobního, ale i společenského a historického života. Takto se moment noeticko-pravdivostní stává momentem etického naplnění.

Kdyby všechny tyto soudy tak či onak nutně nesouvisely s konkrétním světem lidského jednání, zůstaly by izolovanými prozaismy, k čemuž také občas v díle Dostojevského dochází; analogický jev se vyskytne i u Tolstého, například v románu *Vojna a mír*, na jehož konci noetické filozoficko-historické úvahy zcela přerušují své spojení s etickou událostí a formují se do podoby traktátu.

Poněkud jiným způsobem se s etickou událostí pojí noetický moment v popisech, přírodovědných nebo psychologických úvahách o odehrané události. Naším úkolem však není představovat všemožné druhy sepětí etická s noetickým v obsahovém celku estetického objektu.

Zdůrazňuje-li se však sepětí noetického momentu s etickým, je třeba upozornit na to, že etická událost nerelativizuje úvahy, které do ní vstupují, a není ani lhostejná k jejich čistě noetické hloubce, šíří záběru a pravdivosti. Tak třeba mravní události „člověka z podzemí“, Dostojevským umělecky ztvárněné a završené, vyžadují čistě noetickou hloubku a homogenní světonázor, tvořící podstatný moment jeho postoje k životu.

Poté co byl v rámci možného a nutného vydělen teoretický moment obsahu ve své ryze noetické závažnosti, musí vlastní estetická analýza dospět k pochopení jeho sepětí s etickým momentem a jeho významu v obsahovém celku; z vyčleněného noetického momentu je ovšem možné učinit předmět teoretického zkoumání a hodnocení, nezávislého na uměleckém díle, uvedeme-li jej do vztahu už ne k obsahovému celku a celku estetického objektu, ale k čistě noetic-

kému celku určitého filozofického světonázoru (zpravidla autorova). Pojednání tohoto typu mají značný vědecko-filozofický a kulturně historický význam, nicméně leží už za hranicemi vlastní estetické analýzy, od které je nutno je zřetelně odlišit; u specifické metodologie podobných pojednání se nemíníme zastavovat.

Přejdeme k úkolům analýzy etického momentu obsahu.

Metodologie této analýzy je nepoměrně složitější: estetický rozbor jakožto rozbor vědecký musí nějakým způsobem transkribovat etický moment, kterého se vnímání zmocňuje spoluprožíváním (vcitováním) a spoluhodnocením. Při realizaci takového přepisu se musí odhlížet od umělecké formy a hlavně od estetické individuace: je nutno oddělit čistě etickou osobnost od jejího uměleckého zosobnění v podobě individuální esteticky významné duše a těla; rovněž je pak nutno odhlížet od všech završujících momentů. Transkripce etického momentu představuje obtížný úkol, v některých případech — například v hudbě — naprosto nerealizovatelný.

Etický moment obsahu díla je možno reprodukovat a částečně transkribovat převyprávěním: jinými slovy se dá vyprávět o prožitku, rekapitulovat čin a událost, jež se v díle umělecky završily. Je-li úkol správně metodologicky pochopen, může mít takové převyprávění pro estetickou analýzu značný význam. Ačkoliv převyprávění ještě zachovává uměleckou formu — formu vyprávěcí —, zjednodušuje ji do úrovně pouhého prostředku pro vcitění, neboť pokud možno abstrahuje od všech izolujících, završujících, harmonizačních funkcí formy (zcela od nich vyprávění abstrahovat ovšem nemůže): vcitění se sice v důsledku toho oslabilo a znevýraznilo, ale zato se zvýraznil čistě etický, nezavršitelný, na jednotné události bytí participující, závažný charakter spoluprožívaného, ostřeji se rýsují ty jeho vazby s celkem, kterých se forma odříkala; tato okolnost může etickému momentu mimo jiné usnadnit přechod do podoby noetických úvah — etických (v úzkém smyslu), sociologických a jiných —, tj. může usnadnit jeho ryze teoretický přepis v rozsahu, v jakém je proveditelný.

Četní kritikové a literární historikové mistrně obnažovali etický moment metodologicky promyšleným poloestetickým převyprávěním.

Čistě teoretická transkripce se nikdy nemůže tak jako vcitění

beze zbytku zmocnit etického momentu obsahu, ale může a musí o to usilovat jako o svou nedosažitelnou metu. Sám moment etické realizace se buď naplňuje, nebo umělecky vnímá, ale nikdy jej nelze adekvátně teoreticky formulovat.

Poté co byl proveden možný přepis etického momentu obsahu, momentu završovaného formou, musí vlastní estetická analýza pochopit význam celého obsahu v totalitě estetického objektu, tj. pochopit obsah jako formu právě daného obsahu, aniž by se přitom překračovaly hranice díla. Etický moment stejně jako moment noetický se může vyčlenit a učinit předmětem samostatného zkoumání — filozoficko-etického nebo sociologického; dokonce jej lze učinit předmětem aktuálních, morálních nebo politických hodnocení (sekundárních hodnocení, nikoli primárních spoluhodnocení, která jsou rovněž nezbytná pro estetické vnímání); sociologická metoda například nejen transkribuje etickou událost v jejím sociálním aspektu, ale vychází za hranice estetického objektu a uvádí událost do širších společenských a historických souvislostí. Sociologická pojednání mohou být vědecky velmi cenná, ale opouštějí už rámec vlastní estetické analýzy.

Přímý vztah k estetické analýze nemá ani psychologický přepis etického momentu. Umělecká tvorba a vnímání jsou záležitostí etických subjektů, subjektů jednání a eticko-sociálních vztahů mezi nimi: právě na ně je umělecká forma hodnotově zaměřena a právě jim dává završený tvar, v žádném případě se netýká psychologických subjektů a psychologických vztahů mezi nimi.

Musíme poznamenat, aniž zatím tuto tezi hlouběji rozvineme, že v některých případech — například při vnímání hudebního díla — je metodologicky zcela přípustné intenzívně prohloubit etický moment, zatímco jeho extenzívní rozvinutí by pro danou uměleckou formu bylo zhoubné; etický moment je směrem do hloubky nekonečný, nemá hranice, které by mohly být narušeny: dílo předem neurčuje a ani určit nemůže stupeň hloubky etického momentu.

Do jaké míry může mít analýza obsahu striktně vědecký obecně platný charakter?

V zásadě je možno docílit vysoké míry vědeckosti, zvláště když samy příslušné disciplíny — filozofická etika a společenské vědy — dosáhnou ve svém oboru maximální vědeckosti. Fakticky je však analýza obsahu mimořádně svízelná a jisté míře subjektivity se při

ní vůbec vyhnout nelze, což je podmíněno podstatou estetického objektu; vědecký cit může badatele nicméně vždy udržet v nezbytných mezích a přiměje ho podotknout, co je v jeho analýze subjektivní.

Taková je v hlavních rysech metodika estetické analýzy obsahu.

III PROBLÉM MATERIÁLU

Při řešení problému významu materiálu pro estetický objekt je zapotřebí materiál pojímat v jeho zcela přesném vědeckém vymezení a nepřidávat k němu žádné momenty, jež by byly tomuto vymezení cizí. Dvojnásobnost v pojímání materiálu se vyskytuje mimořádně často právě v estetice slova: slovem se totiž rozumí všechno možné včetně „slova, které bylo na počátku“. Metafyzika slova — byť ve zjemněných formách — se hojně vyskytuje ve studiích o poetice z pera samých básníků (u nás V. Ivanov, A. Bělyj, K. Balmont): básník používá slovo už estetizované, přitom estetický moment chápe jako součást podstaty samého slova a tím slovo proměňuje v mytologickou nebo metafyzickou veličinu.

Slovo se obdaňuje vším, co je vlastní kultuře, tj. veškerými kulturními významy — noetickými, etickými a estetickými. Proto se pak náramně snadno dochází k závěru, že kromě slova v kultuře nic neexistuje, že celá kultura je pouze jazykovým jevem a vědec i básník mají rovným dílem co činit toliko se slovem. Ale rozpouštíme-li logiku a estetiku nebo třeba jen poetiku v lingvistice, porušujeme svébytnost jak prvku logického a estetického, tak v neměsí míře i prvku lingvistického.

K tomu, abychom mohli pochopit význam, jaký má slovo pro poznání, pro uměleckou tvorbu a tedy i pro poezii, což nás v tomto případě eminentně zajímá, musíme nejprve pochopit jeho čistě slovesnou jazykovou podstatu zcela nezávisle na úkolech poznání umělecké tvorby, náboženského kultu aj., jimž slovo běžně přisluhuje. Lingvistika ovšem nezůstává lhostejná k specifickým rysům jazyka vědy, umění, kultu, představují ale pro ni čistě jazykové zvláštnosti samého jazyka; aby pochopila jejich význam pro

umění, vědu a náboženství, musí se lingvistika opírat o poznatky estetiky, teorie poznání a jiných filozofických disciplín, stejně jako se psychologie poznání musí opírat o logiku a gnoseologii a psychologie umělecké tvorby o estetiku.

Lingvistika je vědou jen potud, pokud zvládne svůj předmět — jazyk. Jazyk charakterizuje lingvistika na základě ryze lingvistického myšlení. Jedinečná konkrétní výpověď je vždy dána v hodnotově významovém kulturním kontextu — vědeckém, uměleckém, politickém a jiném — nebo v kontextu jedinečné životní situace; pouze v těchto kontextech je dílčí výpověď živá a smysluplná; je pravdivá nebo nepravdivá, krásná nebo ošklivá, upřímná nebo pokrytecká, tvrdá, cynická, autoritativní apod. — neutrální výpovědi neexistují a existovat ani nemohou. — Lingvistika však v těchto výpovědích spatřuje výhradně *jazykový jev, vztahuje je pouze k totalitě jazyka*, ne k totalitě pojímání, životní praxe, historie, charakteru osoby apod.

Ať by ta či ona historická výpověď měla ve vědě, politice, v osobním životě nějakého jedince význam jakýkoli, z hlediska lingvistiky to neznamená sebemenší významový posun, nový názor na svět, *nepředstavuje to novou uměleckou formu*, není to ani zločin, ani mravní hrdinství — z jejího hlediska je to jen a jen jazykový jev, případně nová jazyková konstrukce. *Smysl promluvy, její věcný význam nepředstavuje pak pro ni víc než moment lingvisticky určené promluvy*, který nebyl nijak neoprávněně vytržen z významového a hodnotového kulturního kontextu, v němž promluva ve skutečnosti zněla.

Pouze tímto způsobem — izolací a emancipací *čistě jazykového momentu* a konstruováním *nového jazykového celku* a jeho konkrétních podřazených částí — se lingvistika metodicky zmocňuje svého předmětu — jazyka. Jazyk v jejím pojetí je *lhostejný* ke všem mimojazykovým hodnotám (nebo, chcete-li, lingvistika vytváří novou ryze jazykovou hodnotu, k níž vztahuje každou výpověď).

Teprve ve stadiu, kdy se lingvistika důsledně odpoutává od metafyzické úchyvky (substancionalizace a reálné zpředměťňování slova), kdy se oprošťuje od logicismu, psychologismu, estetismu a tak se postupně probírá k svému předmětu a metodicky jej postuluje, stává se lingvistika vědou.

Ve všech oborech se však lingvistika nedokázala stejně zmocnit svého předmětu: s obtížemi jej začíná zvládat v syntaxi, nepatrně

se zatím pokročilo v oblasti sémaziologie; zcela nerozpracován zůstává oddíl, jehož posláním je bádání o velkých slovesných celcích — o dlouhých každodenních promluvách, dialogu, proslovu, traktátu, románu apod. I takové výpovědi totiž mohou a měly by být charakterizovány a zkoumány čistě lingvisticky — jakožto jazykové jevy. Výzkum těchto jevů ve starých poetikách a rétorikách, ale ani v novodobé poetice nemůže být pokládán za vědecký, protože se tu zmíněným způsobem směřuje lingvistické hledisko s hledisky zcela mu vzdálenými — logickými, psychologickými, estetickými. Skladba velkých slovních komplexů (nebo kompozice jako součást lingvistiky na rozdíl od kompozice, která bere v úvahu umělecké či vědecké poslání) čeká dosud na svůj výklad: lingvistika se zatím ve svém vědeckém výzkumu nedostala dál než k souvětí, souvětí je nejdelším lingvisticky prozkoumaným jazykovým jevem; vzniká tak dojem, jako by tu metodicky čistý jazyk lingvistiky pojednou končil a hned za ním začínala věda, poezie apod. V čistě lingvistické analýze je přitom možno pokračovat i na tomto území, i když je to krajně obtížné a na každém kroku číhá na badatele pokušení vnášet do rozboru lingvistiky vzdálená hlediska.

Teprve tehdy, až se lingvistika úplně zmocní svého předmětu a učiní tak metodologicky čistým způsobem, bude schopna efektivně pracovat také pro estetiku slovesné tvorby a i ona sama bude moci bez obav používat její pomoci; do té doby ji termíny jako „básnický jazyk“, „obraz“, „pojem“, „soud“ a jim podobné budou uvádět v pokušení a různě ohrožovat; neobává se jich zbytečně — příliš dlouho kalily a dosud kalí čistotu metody této vědy.

Jaký význam má jazyk *striktně lingvisticky pojatý* pro estetický objekt poezie? Nejde snad o to, jaké jsou lingvistické zvláštnosti básnického jazyka, jak se někdy zkomoleně tento problém vykládá, ale o význam lingvisticky pojatého jazyka v jeho celku jako materiálu pro poezii, což je problém ryze estetického charakteru.

Pro poezii stejně jako pro poznání a mravní jednání a jeho objektivaci v podobě státoprávní aj. jazyk *představuje moment pouze technický*; v tom je význam jazyka plně analogický významu přírody v pojetí biologie jako materiálu (nikoli jako obsahu) pro výtvarné umění, významu fyzikálně-matematického prostoru, hmoty, zvuku akustiky apod.

Poezie však po technické stránce používá lingvistikou vymeze-

ného jazyka způsobem zcela neobvyklým: *poezie totiž potřebuje jazyk celý, všechny jeho aspekty a momenty, není lhostejná ani k jedinému odstínu lingvistického slova.*

Žádná kulturní oblast vyjma poezie nemá zapotřebí celého jazyka: poznání se zcela obejde bez složité specifiky zvukové složky slova v jejím kvalitativním i kvantitativním aspektu, z hlediska poznání jsou zbytečné rozmanité intonace i vjem pohybu artikulačních orgánů aj. Totéž platí i o ostatních oblastech kulturní tvorby — žádná se neobejde bez jazyka, ale každá si z něj bere celkem málo.

Jedině v poezii rozvíjí jazyk své veškeré možnosti, neboť se tu na něj kladou maximální požadavky: všechny aspekty jazyka se do krajnosti napínají, dosahují svých absolutních mezí; poezie jako by z jazyka vymačkávala všechny šťávy a jazyk jako by překonával sám sebe.

Ačkoliv je poezie k jazyku takto náročná, *přemáhá jej jakožto jazyk, jakožto lingvistickou danost.* Poezie není výjimkou z předpokladu obecně platného pro všechny druhy umění: *umělecká tvorba, definovaná ve vztahu k materiálu, představuje přemáhání materiálu.*

Lingvisticky vymezený jazyk do estetického objektu slovesného umění nevstupuje.

V žádném umění nevstupuje mimoestetická podstata materiálu — na rozdíl od obsahu — do estetického objektu; nevstupuje do něj fyzikálně-matematický prostor, geometrické linie a útvary, pohyb v pojetí dynamiky, zvuk akustiky apod.; s těmi přichází do styku umělec-mistr svého řemesla a estetická věda, nikoli však prvotní estetické nazírání. Tyto dva momenty je třeba přísně diferencovat: umělec v tvůrčím procesu má co činit s fyzikou, matematikou, lingvistikou, ale veškerá tato technická činnost, kterou umělec provozuje a estetik zkoumá a bez níž by umělecká díla neexistovala, do estetického objektu, vytvářeného uměleckým nazíráním, do estetického bytí jako takového, do vrcholného účelu tvorby nevstupuje: to vše se odklízí v okamžiku uměleckého vnímání, jako se odklízí lešení po dokončení stavby.¹¹

¹¹ Z toho pochopitelně neplyne, že by estetický objekt existoval v hotovém stavu kdesi a kdysi před stvořením díla, nezávisle na něm. Podobný předpoklad by ovšem byl naprosto absurdní.

Abychom předešli nedorozumění, podáváme zde definici techniky v umění: *za technický moment označujeme v umění všechno, co je naprosto nezbytné k vytvoření uměleckého díla v jeho přírodovědné nebo jazykové konkrétnosti; patří sem také celý komplex hotového uměleckého díla jako věci, který nicméně do estetického objektu přímo nevstupuje, netvoří součást uměleckého celku; technické momenty představují faktory uměleckého působení, nikoli však esteticky významné komponované obsahy tohoto působení, tj. estetického objektu.*

Musíme v uměleckém objektu vnímat slovo právě jako slovo lingvisticky vymezené, morfologickou formu slova vnímat právě jako morfologickou, syntaktickou jako syntaktickou, *sémantickou řadu jako řadu sémantickou?* Musíme v uměleckém nazírání vnímat básnický celek jako celek slovesný a ne jako završený celek nějaké události, nějakého usilování, vnitřního napětí apod.?

Lingvistická analýza pochopitelně odhalí slova, věty aj., tak jako by fyzikální rozbor odhalil papír, tiskařskou barvu určitého chemického složení nebo zvukové vlny určitých fyzikálních vlastností, tak jako by fyziolog odhalil příslušné procesy v orgánech vnímání a v nervových centrech, psycholog příslušné emoce, sluchové vjemy, zrakové představy aj. Všechny tyto vědecké soudy odborníků, zejména soudy jazykovědce, se estetikovi budou hodit při zkoumání struktury díla v jeho mimoestetické konkrétnosti. Estetikovi a každému umělecky vnímajícímu člověku je přitom jasné, že do estetického objektu žádný z těchto momentů nevstupuje, do toho objektu, který přímo hodnotíme slovy „je to nádherné, hluboké“ aj. Všechny se berou v úvahu a určují teprve v estetikově druhotném, explikujícím vědeckém soudu.

Pokusme se stanovit, co tvoří estetický objekt Puškinovy básně *Vzpomínání*:

Když pro smrtelníky se ztiší hlučný den
a do ulic a do náměstí
ulehne temný stín s průzračným přívivem...¹²

¹² A. S. Puškin, *Vzpomínání* (v knize *Arion*, Praha 1965), přeložil E. Frynta. V originále zní začátek básně takto: *Kogda dlja smertnogo umolknjet šumnyj den, / I na nemyje stogny grada / Poluprozračnaja naljažet noči ten' ... (Pozn. překl.)*

Můžeme říci, že jej tvoří město, noc, vzpomínání, pokání apod. S těmito *hodnotami* přichází bezprostředně do styku naše umělecká aktivita, na ně je zaměřena estetická intence našeho ducha: etická událost vzpomínání a pokání se esteticky ztvárnila a završila v této básni (k uměleckému ztvárnění patří také moment izolace a smyšlenky, tj. neúplné skutečnosti). V žádném případě se však v básni neztvárnila slova, fonémy, morfémy, věty a sémantické řady: ty se nacházejí mimo obsah estetického vnímání, tj. mimo umělecký objekt a mohou se uplatnit až při estetikově sekundárním vědeckém soudu, když vyvstane otázka, jakým způsobem a jakými momenty mimoestetické struktury díla je daný obsah uměleckého vnímání podmíněn.

Estetika musí určit imanentní složení obsahu esteticky čistého uměleckého nazírání, tj. určit, z čeho sestává estetický objekt, aby potom mohla řešit otázku, jaký význam připadá v tomto objektu materiálu a jeho uspořádání ve vnějším díle; při podobném postupu musí estetika, pokud jde o poezii, dospět k závěru, že lingvisticky vymezený jazyk do estetického objektu nevstupuje, zůstává mimo něj a že *estetický objekt sestává z umělecky zformovaného obsahu (nebo obsahové umělecké formy)*.

Konečným cílem umělce zápasu se slovem je přemožení slova, neboť estetický objekt vyrůstá na pomezí slov, na pomezí jazyka jako takového; přemožení materiálu tu má čistě *imanentní charakter*: umělec se emancipuje od jazyka v jeho lingvistickém vymezení nikoli popíráním jazyka, ale *jeho imanentním zdokonalováním*: umělec nad jazykem vítězí jakoby jeho vlastní zbraní, nutí jazyk tím, že jej jazykově zdokonaluje, aby překonal sám sebe.

Imanentní přemožení jazyka v poezii se diametrálně liší od čistě negativního přemožení jazyka v oblasti poznání, kde se uskutečňuje prostřednictvím algebraizace, užitím konvenčních značek místo slov, zkratek apod.

Imanentní přemožení znamená formální stanovení poměru k materiálu nejen v poezii, ale i ve všech ostatních druzích umění.

Estetika slovesného umění nesmí však lingvisticky pojatý jazyk přeskakovat, vynechat, jejím úkolem je naopak využít veškerého lingvistického výzkumu k pochopení *techniky* básnické tvorby na základě správného porozumění místa materiálu v umělecké tvorbě na jedné straně a svébytnosti estetického objektu na straně druhé.

Estetický objekt jako obsah uměleckého nazírání a jeho architektonika představují, jak už jsme naznačovali, zcela nový útvar bytí, nikoli přírodovědného, ale také ne psychologického a pochopitelně ani lingvistického řádu: je to svébytné estetické bytí, které se rodí na hranicích díla v procesu přemáhání jeho materiálně-věcné mimoestetické danosti.

Slova v básnickém díle se jednak skládají v celek věty, periody, kapitoly, dějství apod., jednak vytvářejí celek hrdinova zevnějšku, charakteru, postavení, prostředí, jednání apod., konečně pak tvoří celek esteticky ztvárněné a završené události života a přitom přestávají být slovy, větami, veršem, kapitolou apod.: proces uskutečňování estetického objektu, tj. naplňování uměleckého záměru v jeho podstatě je procesem postupného proměňování lingvisticky a kompozičně pojatého slovesného celku v architektonický celek esteticky završené události a současně je procesem proměňování všech slovních spojení a vazeb lingvistického řádu v mimoslovesné architektonické událostní vazby.

Zevrubnější zkoumání estetického objektu a jeho architektoniky přesahuje rámec úkolu naší studie. Stručně se tu jen zmíníme o nedorozuměních, k nimž došlo v soudobé ruské poetice a která velmi podstatně souvisejí právě s teorií estetického objektu.

„Obraz“ v pojetí Potebňovy estetiky se nám nejeví příliš přijatelný. S obrazem se totiž asociovalo množství vedlejších a falešných představ. Poetice proto bez ohledu na úctyhodnou a dávnou tradici obrazu prospěje, vzdá-li se jej; kritika obrazu jako základního momentu básnické tvorby, s níž přišli někteří formalisté a zvláště zřetelně ji rozvinul V. M. Žirmunskij, se nám však z metodologického hlediska zdá naprosto nesprávná; pro současnou ruskou poetiku je nicméně velmi příznačná.

Význam obrazu se popírá na základě toho, že při uměleckém vnímání básnického díla v nás nevznikají jasné vizuální představy předmětů, o kterých se v díle mluví, ale pouze nahodilé, vágní a subjektivní útržky vizuálních představ, z nichž vybudovat estetický objekt je ovšem vyloučené. Jasné obrazy v nás tudíž nevznikají a ze zásadních důvodů ani vzniknout nemohou. Jak si kupříkladu máme představovat město z citované Puškinovy básně? Máme si ho představovat jako město cizí anebo jako ruské město, jako velkoměsto nebo jako městečko, jako Moskvu nebo jako Petro-

hrad? To se ponechává na subjektivní libovůli každého, dílo neposkytuje údaje nezbytné pro zbudování jedinečné konkrétní vizuální představy města. Je-li však tomu tak, pak umělec nemá vůbec co činit s předmětem, ale pouze se slovem, v daném případě se slovem „město“ (v překladu se slovy „ulice“, „náměstí“ — pozn. překl.), s ničím víc.

Umělec má co činit pouze se slovy, neboť jedině slova jsou v díle něčím konkrétním a nesporně přítomným.

Podobný soud je kromobyčejně charakteristický pro materiálovou estetiku, která se ještě zcela nezbavila ani psychologické úchylky. Zejména je třeba podotknout, že naprosto stejný soud by bylo možno uplatnit i v oblasti teorie poznání (také se tu nezřídka uplatňoval): rovněž vědec má co činit pouze se slovem, ne s předmětem a pojmem. Obdobnými postupy lze snadno demonstrovat, že v psychice vědce neexistují žádné pojmy, ale pouze vágní nahodilé subjektivní útvary a fragmenty představ. To, co se tu maně křísí k životu, není vlastně nic jiného než dobře známý starý psychologický nominalismus, aplikovaný v tomto případě na uměleckou tvorbu. Stejně přesvědčivě je však možno ukázat, že v psychice umělce i vědce neexistují de facto ani lingvisticky vymezená slova, že tu zkrátka bytují jen jakési psychické útvary, které jsou jako takové subjektivní a z hlediska kterékoli významové sféry — noetické, etické, estetické — právě tak nahodilé a neadekvátní. Pod pojmem psychika je nutno rozumět toliko psychiku jako předmět empirické psychologie, metodologicky čistě touto disciplínou předestřený a ovládaný ryze psychologickou zákonitostí.

Přestože v psychice je všechno pouze psychologické a že je zcela nemožné adekvátně psychicky prožít přírodu, chemický prvek, trojúhelník apod., existují objektivní vědy, v nichž pracujeme jak s přírodou, tak s prvkem či trojúhelníkem. Vědecké myšlení přitom operuje *bezprostředně s těmito předměty*, na ně se zaměřuje a zjišťuje mezi nimi souvislosti. Také básník z uvedeného příkladu operuje s městem, vzpomínáním, pokáním, minulostí a budoucností *jako s eticko-estetickými hodnotami* a operuje s nimi esteticky odpovědně, byť v jeho duši neexistují žádné hodnoty, ale leda psychické prožitky. Z toho plyne, že skladebnými prvky estetického objektu daného díla jsou „ulice“, „náměstí“, „temný stín“, „svitek vyčítání“ apod., *rozhodně však jimi nejsou vizuální představy ani psychické pro-*

žítky vůbec a ani slova. Umělec (a také vnímatel) přitom pracuje právě s „ulicemi“ a „náměstím“; odstín, vyjádřený církevně-slovanským tvarem slova („grad“), je uveden do souvislosti s eticko-estetickou hodnotou města, zvýznamňuje ji, *charakterizuje konkrétní hodnotu* a jako takový vstupuje do estetického objektu. *Nevstupuje do něho tedy jazykový tvar, ale jeho hodnotový význam* (psychologická estetika by řekla — tomuto tvaru odpovídající emocionálně-volní moment).

Z těchto komponentů se skládá komplex hodnotově významuplné, esteticky ztvárněné a završené události života (mimo estetickou formu by byla zevnitř zásadně nezavršenou etickou událostí). Tato eticko-estetická událost je dokonale určená a umělecky jednoznačná; její komponenty můžeme označit za obrazy, kterými však nerozumíme vizuální představy, ale ztvárněné obsahové momenty.

Podotkněme, že *spatřit* obraz ostatně nelze ani ve výtvarném umění; *pouhým zrakem* uvidět zobrazeného člověka jako *člověka* — jako eticko-estetickou hodnotu, výraz zevnějšku apod. — je pochopitelně vyloučené; k tomu, aby bylo možno *něco* spatřit, *něco* uslyšet, tj. *něco* předmětně konkrétního nebo jen hodnotově významného, závažného vnímat, smysly samy o sobě nestačí, k tomu nestačí pouhopouhý „*vyhaslý zrak*“ a „*hučící sluch*“ — řečeno slovy Parmenida.

Estetický komponent — nazvěme ho prozatím obraz — není ani pojmem, ani slovem, ani vizuální představou, ale svébytným estetickým výtvořem, který se v poezii realizuje slovem, ve výtvarném umění pomocí zrakem vnímaného materiálu, ale nikde nesplyvá ani s materiálem, ani s nějakou kombinací materiálů.

Všechna nedorozumění včetně výše analyzovaného, k nimž dochází kolem slovesného a nemateriálního estetického objektu vůbec, pramení z neoprávněné snahy nalézt pro estetický objekt nějaký čistě empirický, přímo prostoročasově jako věc lokalizovaný ekvivalent nebo dokonce z tendence estetický objekt veskrze noetickým způsobem empirizovat. Umělecká tvorba obsahuje dva empirické momenty: vnější materiální dílo a psychický proces tvorby a vnímání — smyslové vnímání, představování, cítění apod.; v prvním případě máme před sebou přírodovědnou, matematickou nebo jazykovědnou zákonitost, v druhém pak zákonitost čistě psycholo-

gickou (asociační vazbu apod.). Těchto momentů se chytá badatel a bojí se v čemkoli překročit jejich meze, protože za nimi se podle jeho předpokladu rozkládají už jen metafyzické nebo mystické podstaty. Pokusy o naprostou empirizaci estetického objektu však většinou končívají nezdarem a jak už jsme řekli — po metodologické stránce jsou zcela pochybené: je třeba totiž pochopit svébytnost estetického objektu jako takového a svébytnost čistě estetického se-
pětí jeho momentů, tj. jeho architektoniky; něco podobného však nedokáže ani psychologická, ani materiálová estetika.

Nemusí nás v nejmenším zneklidňovat, jestliže nemůžeme estetický objekt nalézt ani v psychice a ani v materiálním díle; kvůli tomu se ještě hned nestává nějakou mystickou či metafyzickou podstatou; v obdobné situaci se ocitá rovněž mnohotvárný svět jednání, bytí etična. Kde se třeba nalézá takový stát? V psychice nebo ve fyzikálně-matematickém prostoru, na listinách ústavních aktů? Kde se nalézá právo? A přitom nám to nebrání, abychom o to méně odpovědně používali jak státu, tak práva a dokonce tyto hodnoty zvýznamňují a vnášejí řád do empirického materiálu naší psychiky a dovolují nám překonat její omezenou psychickou subjektivnost.

Tendencí k mimoestetické empirizaci a psychologizaci uměleckého objektu se dá vysvětlit zmíněný pokus pojmout obsah jako moment materiálu — slova: předvádí-li se totiž obsah připoutaný k materiálu jako jeden z jeho aspektů, vedle fonému, morfému a jiných, předvádí se tak vědecky názorněji a věcněji.

K problému obsahu jako nezbytného konstitutivního momentu se už vracet nebudeme, řekneme pouze, že mnozí badatelé mají sklon chápat tematický moment, který v některých druzích umění schází, ale v jiných se vyskytuje, pouze jako moment předmětné diferenciaci a noetické konkrétnosti, která opradu není vlastní každému umění. Tematický moment není však rozhodně s to vyčerpávat obsah. Jindy naopak (u Žirmunského, i když mu není vzdáno ani první, užší pojetí tematiky) zahrnuje soudobá poetika pod tematiku takřka celý estetický objekt v jeho nemateriální svébytnosti a s jeho událostně-architektonickou strukturou; současně se nekritickým způsobem předestřený estetický objekt vtěšňuje do lingvisticky vymezeného slova, kde se klade do jedné řady s fonémem, morfémem a ostatními momenty, čímž se pochopitelně od základu porušuje jeho čistota. Ale jakým způsobem sladit tematický

událostní svět (ztvárněný obsah) v jednotném celku s lingvisticky vymezeným slovem? Na tuto otázku poetika odpověď nedává, dokonce si ji v zásadní podobě ani neklade. Široce pojatý tematický svět a slovo lingvistiky leží přitom v diametrálně odlišných rovinách a dimenzích. Je nutno dodat, že tematika estetický objekt a obsah nadměru teoretizuje: moment etický a jemu odpovídající citění se nedoceňují a kromě toho se neodlišuje čistě etický moment od jeho noetického přepisu.

Význam materiálu v umělecké tvorbě charakterizujeme následovně: materiál sice do estetického objektu ve své materiální mimoestetické danosti jako esteticky významná složka nevstupuje, nicméně je pro výstavbu tohoto objektu nezbytný jako moment technický.

Z toho nikterak neplyne, že by měl výzkum materiální struktury díla jako struktury ryze technické zaujmout v estetice skromné místo. Zkoumání materiálu má ve speciální estetice mimořádný význam, který není o nic menší než význam materiálního díla a jeho vytváření pro umělce a pro estetické nazírání. Můžeme se plně připojit k tvrzení — „technika je v umění vším“; chápeme je v tom smyslu, že estetický objekt se realizuje pouze prostřednictvím stvoření materiálního díla (estetické nazírání mimo umění je proto hybridní, že se tu nedá dosáhnout ani sobemíň dokonalého uspořádání materiálu — např. při nazírání přírody); dokud není dílo vytvořeno a nezávisle na díle estetický objekt neexistuje, realizuje se teprve současně s dílem.

Slovu „*technika*“ není zapotřebí přikládat nějaký pejorativní význam: technika se tu nemůže a ani nesmí odtrhovat od estetického objektu; tímto objektem se technika oduševňuje a dynamizuje ve všech momentech; v uměleckém díle nemá proto technika ani trochu mechanistický charakter. Jako mechanistická se technika může jevit pouze ve špatném estetickém výzkumu, který ztrácí estetický objekt, činí techniku soběstačnou a odlučuje ji od účelu a smyslu. V protiváhu podobnému zkoumání je nutno rovněž zdůraznit pomocný ráz materiálního uspořádání díla, jeho čistě technickou povahu, ne snad se záměrem snížit jeho význam, ale naopak nově jej zvýznamnit a aktualizovat.

Náležitě rozřešení problému významu materiálu proto nijak neznehodnotí práce materiálové estetiky a ani v nejmenším nesníží

jejich význam, naopak jim poskytne principy a *metodologicky správné zaměření*; tato estetika se však pochopitelně bude muset vzdát svého nároku na vyčerpávající pojetí umělecké tvorby.

Poznamenejme, že vzhledem k některým druhům umění se estetická analýza musí vesměs omezit na výzkum techniky, ovšem metodologicky pochopené jako pouhé techniky: taková je situace estetiky hudby. O estetickém objektu hudby, vznikajícím na hranicích akustického znění, nemá estetická analýza jednotlivých děl kromě nejobecnější charakteristiky jeho specifčnosti téměř co říci. Soudy, přesahující rámec materiální kompozice hudebního díla, se většinou stávají subjektivními: buď bývají zcela volnou poetizací díla, nebo svévolnou metafyzickou konstrukcí, nebo mají podobu úvah čistě psychologického rázu.

Zvláštní druh metodologicky vědomého subjektivně filozofického výkladu hudebního díla, jenž by mohl mít značný kulturní význam, nikoli ovšem výklad vědecký v striktním smyslu, pochopitelně není nemožný.

Nemůžeme tu v úplnosti nastínit metodiku materiální kompoziční analýzy, a to ani v hrubých rysech, jak jsme to učinili v případě metodiky obsahu; něco podobného by připadalo v úvahu teprve po podrobnějším obeznámení s estetickým objektem a jeho architektonikou, určujícími kompozici. Zde jsme nuceni omezit se tím, co bylo řečeno.

IV PROBLÉM FORMY

Umělecká forma je formou obsahu, která se plně realizuje v materiálu, jako by k němu byla přirostlá. Proto se musí zkoumat ve dvou směrech: 1. zevnitř čistého estetického objektu — jako architektonická forma hodnotově zaměřená na obsah (potenciální událost), vztažená k němu; 2. zevnitř kompozičního materiálního celku díla — studuje se technika formy.

Při zkoumání vedeném druhým směrem se forma v žádném případě nesmí vykládat jako forma materiálu, čímž by se v základu deformovalo pochopení — ale pouze jako forma realizovaná v ma-

teriálu, s jeho pomocí a v tomto ohledu determinovaná nejen svým estetickým cílem, ale také charakterem daného materiálu.

Tato kapitola je krátkým úvodem do metodiky *estetické* analýzy formy jakožto formy *architektonické*. Forma se příliš často pojímá jako pouhá „technika“; takové pojetí je příznačné jak pro formalismus, tak i pro psychologismus v teorii umění. My formu zkoumáme ve vlastní estetické rovině, jako formu významuplnou. Základní otázka této kapitoly zní: jakým způsobem se forma, realizující se plně v materiálu, stává v nemenší míře formou obsahu, hodnotově se k němu vztahuje, nebo řečeno jinak — jakým způsobem kompoziční forma, tj. uspořádání materiálu, realizuje formu architektonickou, tj. sjednocení a uspořádání noetických a etických hodnot?

Forma se odvěčňuje, dematerializuje a přesahuje meze díla jako uspořádaného materiálu pouze tehdy, když se stává výrazem hodnotově určené tvůrčí aktivity esteticky činného subjektu. Tento moment aktivity formy, o kterém jsme se už zmiňovali (v první kapitole), je tu podroben detailnějšímu zkoumání.¹³

Ve formě *nalézám sám sebe*, svou produktivní hodnotově tvarující aktivitu, *živě vnímám pohyb, jímž vytvořím předmět*, a to nejen v prvotní tvorbě, nejen při vlastním výkonu, ale i při vnímání uměleckého díla: *musím v určité míře prožít sebe sama v úloze tvůrce formy, abych vůbec mohl realizovat umělecky významuplnou formu* jako takovou.

V tom se umělecká forma podstatně liší od formy poznávací; poznávací forma nemá autora-tvůrce: nacházím ji v předmětu, nepocítuji v ní ani sebe sama, ani svou tvořící aktivitu. Tato okolnost podmiňuje specifickou nedobrovolnou nutnost poznávacího myšlení: poznávací myšlení je sice aktivní, nevnímá však svou aktivitu, jelikož vjem může být toliko individuální, může se vztahovat k osobnosti anebo přesněji řečeno — vjem mé aktivity netvoří součást předmětného obsahu myšlení, zůstává mimo něj jen jako subjektivně psychologický přídatek: *věda jako objektivní předmětný celek nemá autora-tvůrce*.¹⁴

Autor-tvůrce je konstitutivním momentem umělecké formy.

¹³ Pojetí formy jako výrazu aktivity není uměnovědě zcela cizí, ale pádně může být zdůvodněno pouze v systematicky založené estetice.

¹⁴ Vědec-autor aktivně pořádá pouze vnější formu výkladu; izolovanost, završenost a individualita vědeckého díla, které vyjadřují tvůrčovu estetickou subjektivní aktivitu, do poznání světa nevstupují.

Abych mohl formu esteticky prožít, musím ji prožít jako svůj aktivní hodnotový postoj k *obsahu*: ve formě a formou zpívám, vyprávím, zobrazuji, formou vyznávám svou lásku, vyjadřuji své přitakání, svůj souhlas.

Obsah je v opozici k formě čímsi pasívním, co se neobejde bez formy, čímsi receptivním, přijímajícím, obemykaným, zpevňovaným, hýčkaným apod. Stačí, abych přestal ve formě projevovat svou aktivitu, a rázem se obsah, ukolébáný a sevřený formou, vzbouří a vyvstane ve své čisté noeticko-etické významuplnosti, tj. uměleckému nazírání je konec, místo něho nastává ryze etické spoluprožívání nebo noetické uvažování, teoretický souhlas či nesouhlas, praktické schválení nebo zamítnutí apod. Tak třeba při neuměleckém vnímání románu lze umlčet formu a zaktivizovat obsah, ubírající se noeticko-problémovým nebo eticko-praktickým směrem: je například možné prožívat společně s hrdiny jejich dobrodružství, životní úspěchy a nezdary; z hudby lze zase učinit pouhý doprovod vlastního snění, své ničím nevázané elementárně etické tenze, a to tím, že do tohoto doprovodu přeneseme těžiště.

Pokud něco pouze vidíme nebo slyšíme, nevnímáme ještě uměleckou formu: ze spatřeného, slyšeného, pronášeného je třeba učinit výraz vlastního aktivního hodnotového postoje. *Do spatřeného, slyšeného, pronášeného je nutno vstoupit jako tvůrce* a takto přemoci materiální povahu formy, danou mimo tvůrčí proces, překonat věcnost formy: forma přestává existovat mimo nás jako smysly postižený a poznáním uspořádaný materiál a stává se výrazem hodnotové aktivity, pronikající do obsahu a přetvářející jej. Když čtu nebo poslouchám básnické dílo, neopouštám je mimo sebe jako výpověď někoho jiného, kterou je třeba jen vyslechnout a jejímuž významu — praktickému nebo noetickému — je třeba porozumět, nýbrž do určité míry činím tuto výpověď svou vlastní výpovědí o někom jiném, přisvojuji si rytmus, intonaci, artikulační tenzi, vnitřní mimiku (tvořící pohyby) vyprávění, zobrazující aktivitu metafory aj., jako by to byl adekvátní výraz mého vlastního hodnotového postoje k obsahu; při vnímání se tedy nezaměřuji na slova, hlásky, rytmus, ale spolu se slovy, hláskami, rytmem zaměřuji svou aktivitu na obsah, obemykám jej, formuji a dávám mu konečný tvar (forma sama, abstraktně pojatá, si nedostačuje, činí však soběstačným ztvárněným obsah). Stávám se aktivním ve formě a *prostřednictvím formy*

zaujímám hodnotovou pozici mimo obsah jako noeticko-etickou intenci; teprve zaujetí této pozice umožňuje, aby se završily a vůbec realizovaly veškeré estetické funkce, které má forma ve vztahu k obsahu.

Forma je tudíž výrazem aktivního hodnotového postoje autora-tvůrce a vnímatele (spoluvůrce formy) k obsahu: všechny momenty díla, v nichž můžeme vnímat sami sebe, vlastní aktivitu, hodnotově se vztahující k obsahu a přemáhající tyto momenty v jejich materiálnosti, je nutno zahrnovat pod pojem formy.

Jakým způsobem se však forma jako slovně vyjádřený a aktivní postoj k obsahu může stát *tvůřící formou a završovat obsah*? Co způsobuje, že se verbální aktivita, aktivita vůbec, jež *reálně neopouští prostor materiálního díla*, pouze jej přivádí na svět a pořádá, stává aktivitou tvarující noeticko-etický obsah a tvarující jej plně završujícím způsobem?

Musíme se tu stručně zmínit o primární funkci formy ve vztahu k obsahu, a sice o *izolaci či vyvázání*.

Izolace či vyvázání se netýká materiálu, díla coby věci, ale jeho významu, obsahu, který se vyvazuje z některých nutných vazeb s celkem přírody a s celkem etické události bytí. Tímto vyvázáním se neruší poznání a etická zhodnocení izolovaného obsahu: vyvázání obsahu se rozpoznává prostřednictvím rozumové a volní paměti, přitom se však může individualizovat a stává se zásadně završitelným; individuace totiž nepřichází v úvahu, pokud je obsah striktně zahrnut a vřazen do přírodního celku, a právě tak není možné ani završení v rámci jednotné nevrátně se naplňující události bytí; obsah se musí odpoutat od budoucí události, aby mohl dojít k završení (v podobě soběstačné existence, sebeuspokojené přítomnosti).

Obsah díla se jeví jako fragment, vytržený formou z celistvé otevřené události bytí a zbavený odpovědnosti před budoucí událostí. Proto celkově působí obsah jako svrchovaný, zklidněný, završený a do svého klidu a svrchovanosti jako by zahrnoval také stejně izolovanou přírodu.

Vytržením obsahu z přírodního celku se potlačují veškeré jeho věčné momenty. Forma věčnosti se mohla jako taková uskutečnit

teprve na základě koncepce jednotné přírody jako předmětu přírodovědy: mimo takovou koncepci lze předmět smyslově uchopit pouze animistickým a mytologickým způsobem — jako určitou sílu a účastníka v bytné události. Akt izolace vede opět k odvěcnění: izolovaná věc je *contradictio in adjecto*.

Takzvaná *fikce* v umění je vlastně pozitivním vyjádřením izolačního aktu: izolovaný předmět je už samou touto okolností fiktivní, tj. neskutečný v přírodním celku a nezúčastněný v bytné události. V negativním momentu fikce a izolace splývají; v pozitivním momentu se zdůrazňuje aktivita a autorství jako rysy formě vlastní: ve fikci zřetelněji vnímám sám sebe jako subjekt aktivně vymýšlející předmět, pociťuji svou svobodu, která plyne z mé pozice mimo a dovoluje mi bez obtíží ztvárnovat a završovat událost.

Vymýšlet se dá jen něco subjektivně cenného a významného v události, něco lidsky smysluplného, smyšlená věc však není věcí — to je protimluv.

Ani v hudbě nemohou být izolace a fikce hodnotově zahrnuty pod materiál: nevydělují se zvuk v akustickém pojetí a nevymýšlí se tematické číslo kompozičního uspořádání. Izolovaná a fiktivně nevrátná je v hudbě událost směřování, hodnotová tenze, které díky tomu nic nebrání, aby se vyčerpávala sama v sobě a spěla k završujícímu klidu.

Takzvané formalistické „ozvláštnění“ není v podstatě ničím jiným než právě elementárně a metodologicky nedostatečně jasně formulovaná izolační funkce, neprávem většinou zahrnovaná pod pojem materiálu: ozvlášťňuje se slovo tím, že se rozbije jeho obvyklá významová řada; někdy se ovšem ozvláštnění týká také předmětu, ale pojímá se hrubě psychologicky — jako vytržení předmětu z jeho běžného vnímání (běžné, stereotypní vnímání není ovšem o nic méně nahodilé a subjektivní než vnímání neobvyklé). Izolace vskutku spočívá ve vytržení předmětu, hodnoty a události z nutné noetické a etické řady.

Teprve izolační akt dovoluje, aby se pozitivně realizovala umělecká forma, neboť umožňuje zaujmout nikoli noetický a nikoli etický postoj k události, svobodně tvarovat obsah; osvobozuje se aktivita našeho vnímání předmětu, vnímání obsahu a veškerá tvůrčí energie tohoto vnímání. Izolace je tudíž negativní podmínkou osobní, subjektivní (ne však psychologicky subjektivní) povahy

formy, dovoluje tvůrci, aby se stal konstitutivním momentem formy.¹⁵

Na druhé straně izolace zdůrazňuje a determinuje význam materiálu a jeho kompozičního uspořádání: materiál *se konvencionalizuje*: umělec spolu s materiálem opracovává hodnoty izolované skutečnosti a tím materiál přemáhá imanentním způsobem, aniž překračuje jeho hranice. Slovo, výpověď přestávají žít v očekávání a touze po něčem skutečném, co se nalézá mimo ně — po skutečích anebo analogiích skutečnosti, tj. po reálném uskutečnění nebo stvrzujícím prověření (překonání subjektivity); promluva vlastní silou převádí završující formu v obsah: tak například touha v lyrice, touha esteticky ztvárněná, si začíná postačovat a obejde se bez splnění (jako by se splnila samou formou svého vyjádření), modlitba se už obejde bez Boha, který by ji vyslyšel, stížnost si nežádá nápravy, pokání rozhrěšení apod. Forma jen za pomoci materiálu dovádí každou událost a etickou tenzi k úplné realizaci a zklidnění. Jen s pomocí materiálu zaujímá autor tvůrčí, produktivní postoj k obsahu, tj. k noetickým a etickým hodnotám; autor jakoby vstupuje do izolované události a stává se jejím tvůrcem, nikoli pouhým účastníkem. Tímto způsobem činí izolace slovo, výpověď, materiál jako takový formotvornými.

Jak vstupuje tvůrčí osobnost umělce a vnímatele do slovesného materiálu a které jeho stránky si především podmaňuje?

Ve slovu jako materiálu rozlišujeme následující momenty:¹⁶ 1. zvukovou složku slova, vlastně jeho hudební moment; 2. věcný význam slova (se všemi odstíny a obměnami); 3. moment slovního spojení (veškeré čistě slovní vztahy a souvztahy); 4. intonační moment slova (v rovině psychologické, emocionálně-volní), hodnotové intence slova, vyjadřující rozmanité hodnotové postoje mluvčího; 5. pocit slovesné aktivity, aktivního tvoření *označujícího zvuku* (sem patří všechny dynamické momenty — artikulace, gestikulace, mimika apod. a veškerá vnitřní zacílenost osobnosti, aktivně zaujímající slovem, promluvou určitý hodnotový a významový postoj). Zdůrazněme, že se jedná o pocit tvorby označujícího slova,

¹⁵ Izolace je pochopitelně už také prvním výsledkem působení této aktivity — tvoří jakýsi vstupní akt, jímž se autor ujímá vlády.

¹⁶ K lingvistickému slovu zde přistupujeme z hlediska toho, jak po stránce kompoziční realizuje uměleckou formu.

ne o pouhý pocit organického pohybu, jímž se rodí fyzický fakt slova, ale současně je to pocit stvoření smyslu a hodnocení, tj. pocit pohybu a zaujímání postoje, realizovaných celistvým člověkem. Do tohoto pohybu je vtažen jak organismus, tak významová aktivity, neboť přichází na svět tělo a duše slova ve své konkrétní jednotě. V posledním, pátém momentu se zrcadlí všechny čtyři předchozí: představuje totiž onu stránku slova, kterou se momenty obracejí k osobě mluvčího (pocit tvorby zvuku, tvorby smyslu, tvorby spojení a tvorby hodnocení).

Formující aktivita autora-tvůrce a vnímatele se zmocňuje všech momentů slova; jejich využitím může tvůrce a vnímatel realizovat završující formu zaměřenou na obsah; na druhé straně všechny momenty slouží zároveň k vyjadřování obsahu; v každém z nich tvůrce a vnímatel zakoušejí pocit vlastní aktivity — vybírající, tvořící, vymezující, završující — a současně vnímají to, na co je aktivita zaměřena, co je jejím cílem. *Řídícím momentem*, ohniskem formující energie je však pochopitelně moment pátý, po něm v pořadí důležitosti následuje čtvrtý, tj. hodnocení, pak třetí — spojení, druhý — význam a nakonec první — zvuk, který jakoby zahrnuje všechny ostatní momenty a stává se *nositelem jednoty slova v poezii*.

Pro výpověď noetického charakteru je řídícím momentem věcný, předmětný význam slova, jenž se snaží nalézt nutné místo v předmětném objektivním celku poznání. Tento předmětný celek řídí a určuje všechno v noetické výpovědi, bez milosti odvrhne, co se jí netýká, a stranou se ocitá také pocit zaujímání aktivního postoje prostřednictvím výroku: zmíněný pocit není k předmětnému celku vztažen, neproniká do něho v podobě tvořící subjektivní vůle a citu a ze všeho nejméně je schopen noetickou výpověď sjednotit.

Pocit slovesné aktivity projevené ve verbálním činu (ortel, schválení, žádost, rozhrěšení, zapřísahání) nepředstavuje nikterak řídící moment, verbální čin se tu vztahuje k celku etické události a v tomto celku je určen jako potřebný a nutný.

Pouze v básnictví se pocit aktivity tvorby označující výpovědi stává ohniskem, nositelem formální jednoty.

Z ohniska zakoušené tvůrčí aktivity se probíjí v první řadě rytmus (v nejširším smyslu slova — básnický i prozaický) a vůbec jakákoli *posloupnost výpovědi jiného než předmětného charakteru, řád, který mluvčího navrací k sobě samému, k svému činnému tvořícímu celku*.

Jednota řádu, založeného na návratu téhož, třeba i týchž významových momentů, je jednotou k sobě se vracející, opětovně se ozřejmující aktivity; těžiště neleží v návratu smyslu, ale v opakované činnosti, v pohybu vnitřním i vnějším, duše i těla, jímž se tento smysl zrodil.

Jednota všech formotvorných kompozičních momentů a především jednota slovesného komplexu díla — jakožto jednota formální — nespočívá v tématu, v tom, co se říká a o čem se mluví, ale v tom, jak se to říká, ve vjemu významuplné řečové činnosti, která musí neustále vnímat sama sebe jako jednotnou činnost, a to nezávisle na předmětné a významové jednotě svého obsahu; neopakují se, nevracejí, nespojují přímo významové momenty ve své objektivitě, ale moment vazebné aktivity, bezprostředního vjemu vlastní činnosti; činnost se neztrácí v předmětu, nýbrž stále znovu a znovu v sobě vnímá vlastní subjektivní jednotu, cítí ji ve své napjaté fyzické i psychické pozici: *ne cítí jednotu ani předmětu, ani události, ale právě jednotu aktu, jímž je rámován, obemykán, zahrnován předmět a událost*. Z hlediska formy tak znamenají začátek a konec díla začátek a konec činnosti: já začínám a já také končím.

Objektivní celek poznání nezná konec, konec pozitivně významuplný: začíná a končí vědec, ne věda; konec, začátek a značný počet kompozičních momentů vědeckého pojednání jsou odrazem činnosti svého autora-subjektu, tj. jsou to momenty estetické, které nezasahují do otevřeného, nikde nekončícího ani nezačínajícího světa poznání.

Veškeré způsoby kompozičního členění slovesného komplexu — například kapitoly, odstavce, strofy, verše, slova — vyjadřují formu pouze jakožto členění; *etapy* slovesné tvořící činnosti představují dílčí úseky, momenty jednotné tenze. Momenty kompozičního členění dosahují určitého stupně završenosti, nikoli však završenosti obsahu; nejsou totiž *determinované znitra obsahu*, jsou to momenty aktivity *obemykání obsahu zvenjšku*, determinované zevnitř autorovy na obsah zaměřené činnosti. To ovšem neznamená, že tyto momenty podstatným způsobem do obsahu nepronikají — esteticky obsah tvarují, ale nijak jej neznásilňují.

Z toho plyne, že jednota estetické formy je především jednotou postoje činného ducha i těla, činného celistvého člověka, který má sám v sobě oporu; když se totiž jednota přenáší do obsahu činnosti

— do předmětného celku poznání a významového celku události — forma jakožto forma estetická bere zasvě; tak například ztrácí svou tvarující moc rytmus, završující intonace a jiné formální momenty.

Sebevnímající a ve vnímání svou jednotu ovládající činnost přivádí na svět označující zvuk — slovo. Nicméně tato činnost si nedostačuje, sama sebe neuspokojuje, překračuje rámeček činného organismu a psychiky, obrací se mimo sebe, neboť je to činnost milující, povznášející, snižující, velebící, oplakávající aj., tj. představuje určitý hodnotový postoj (v rovině psychologické má určité emocionálně-volní zabarvení); nepřivádí se přece na svět pouhý zvuk, ale zvuk označující, významuplný; činnost produkující slova postupuje intonační moment slova a hodnotově si v něm sama sebe uvědomuje, zmocňuje se hodnocení v pocitu aktivního intonování.¹⁷ Intonačním momentem slova míníme jeho schopnost vyjadřovat všemožné hodnotové postoje osoby mluvčího k obsahu výpovědi (v rovině psychologické — rozmanité emocionálně-volní reakce mluvčího). Na estetickou závažnost výpovědi nemá přitom vliv, vyjadřuje-li se tento moment reálnou intonací řeči nebo prožívá-li se jako pouhá možnost. Autorova aktivita se stává aktivitou *vyjádřeného hodnocení* a zabarvuje všechny momenty slova: slovo je hanlivé, přívětivé, lhostejné, poníží, vynáší aj.¹⁸

Tvořící aktivita se dále zmocňuje slovních významových spojení (sem patří příměr, metafora, kompoziční využití hypotaktických a parataktických konstrukcí aj.): *pocit vazebné aktivity bývá v těchto spojeních současně pocitem pořadajícím*, v hodnotovém smyslu však už zkrystalizovaným. Příměr nebo metafora se například opírá o jednotu hodnotící aktivity, tj. propojují se intonační momenty slov, které nicméně nejsou lhostejné k předmětnému významu (v rovině psychologické se příměr, metafora a jiná poetizovaná spojení zakládají na emocionálně-volním souvztahu a spříznění slova); k sjednocení se nedospívá prostřednictvím logického myšlení, ale

¹⁷ Pořadí, v němž se autorova a vnímatelova aktivita zmocňuje jednotlivých momentů slova, nepředstavuje postup skutečné tvorby a vnímání. V dalším výkladu toto pořadí uvádíme.

¹⁸ Máme na mysli čistě estetickou hodnotovou intonaci autora na rozdíl od etické, takzvané „realistické“ intonace reálné nebo potenciální činné osoby-hrdiny, prožívajícího události způsobem eticky zainteresovaným, nikoli však estetickým.

prostřednictvím pocitu hodnotící aktivity; nejsou to předmětně nutné vazby, jež emocionální a volní subjekt ponechávají mimo sebe, obejdou se bez něho, ale vazby čistě subjektivní, vyžadující subjektivní syntézu citícího a chtějícího člověka. Metafora a příměr však předpokládají jak potenciální předmětnou jednotu a spojení, tak i jednotu etické události; jejich tvořící aktivita se vnímá právě na jejich pozadí: metafora a příměr svírají vzdorující noeticko-etickou intenci; hodnocení, které vyjadřují, začíná skutečně tvarovat předmět, odvěčňovat jej. Metafora, odtržená od pocitu vazebné a tvarující autorské aktivity, zaniká, tj. přestává být básnickou metaforou nebo se mění v mýtus (jakožto obyčejná jazyková metafora může docela dobře sloužit i účelům noetické výpovědi).

Aby se všechna syntaktická slovní spojení mohla stát kompozičními a realizovat formu v uměleckém objektu, musí je prostupovat jednotný pocit vazebné aktivity, zaměřené na syntézu předmětných a významových spojení noetického nebo etického charakteru, kterou tato spojení uskutečňují, musí je prostupovat jednotný pocit tenze a tvarujícího sevření, vnějšího obemykání noeticko-etického obsahu.

Také předmětný, věcný význam slova je obestřen pocitem *aktivní volby významu*, svébytným *pocitem významové iniciativnosti tvůrčího subjektu* (tato iniciativnost chybí v poznání, v němž člověk nemůže být iniciujícím, kde pocit aktivní volby je vykázan za hranice světa všeho už poznaného). Pocit volby se vztahuje k vybírajícímu subjektu, zahrnuje jeho noetickou a etickou svrchovanost.

Pocit aktivity ovládá posléze i zvukový aspekt slova. Holá akustická stránka slova má v poezii význam celkem nepatrný; pohyb, jímž se rodí zvuk v pojetí akustiky, se nejaktivněji projevuje v artikulačním ústrojí, ale zasahuje celý organismus. Tento pohyb se buď doopravdy realizuje při vlastním čtení, nebo se spoluprožívá při poslechu, případně se prožívá pouze jako možný — v každém případě je však tento pohyb nepoměrně důležitější než samo slyšené, které poklesá skoro až do služebné role vyvolávat příslušné zvukotvorné pohyby anebo do role ještě podřadnější, být pouhou značkou smyslu, významu. Konečně pak se tento pohyb může stát základem intonace, vyžadující jistou fónickou délku slova, ale indiferentní ke kvalitativnímu hláskovému složení, a rovněž základem rytmu, majícího přirozeně dynamickou povahu. V románu, v roz-

sáhlejších prozaických slovesných komplexech vůbec, přenechává foném vesměs své služebné funkce — označovat, vyvolávat pohyb, zakládat intonaci — grafému. Tímto rysem se poezie podstatně liší od hudby; v hudbě má zvukotvorný pohyb ve srovnání s akustickou stránkou znění význam podružný, kromě vokální hudby, která je v tomto ohledu blízká poezii, i když i v té bývá akustický moment přece jen mnohem důležitější než v poezii; zvukotvorný pohyb zůstává však ve vokální hudbě ještě organický, a můžeme tudíž říci, že aktivně tvořící vnitřní fysis tvůrce-interpret-posluchače se vtahuje jako jeden moment do umělecké formy.

V instrumentální hudbě není už zvukotvorný pohyb takřka vůbec organický: tah smyčce, úhoz ruky na klávesy, napětí nezbytné u dechových nástrojů aj. zůstávají do značné míry mimo formu. Do zvuku se vtěluje jen příslušnému pohybu odpovídající tenze, síla vynaložené energie, už zcela odtržené od vnitřního organického pocitu úhozu nebo tahu ruky; ve zvuku zachycuje tenzi v sublimesované podobě významový sluch, mění ji ve výraz aktivity a tenze psychického člověka; to vše se odehrává jakoby mimo organismus i mimo hudební nástroj — věc vyluzující hodnotově významuplný zvuk. V hudbě akustická stránka zvuku vstřebává všechny kompozičně významné momenty. Je-li v poezii autorem, tvůrcem formy promlouvající člověk, v hudbě je jím bezprostředně znějící zvuk, nikoli interpret — pianista, houslista apod. — tedy člověk, vyluzující zvuk pomocí nějakého instrumentu pohybu; tvořící aktivita hudební formy je aktivitou vlastního znamenajícího znění, aktivitou přímo hodnotového pohybu zvuku.

Termín „instrumentace“, užívaný k označení uspořádání kvalitativní stránky hláskového materiálu v poezii, musíme prohlásit za krajně nepodařený; vždyť se de facto nepořádá akustická stránka slov, ale jejich stránka artikulační, dynamická; tento artikulační řád se nicméně odráží v hláskovém složení a rovněž ve složení grafickém.

Význam tvořícího vnitřního organismu není ve všech básnických družích týž: maximální je v lyrice, kde se fysis, zevnitř tvořící zvuk a vnímající svou jednotnou produktivní tenzi, vtahuje do formy; naopak v románu se vnitřní organismus na formě podílí jen minimálně.

I v románu je ovšem slovesná aktivita řídicím formálním prin-

cipem (pokud se jedná o román uměleckých kvalit), téměř však postrádá organické, fyzické momenty: je to aktivita čistě duchovního tvoreni a výběru významů, spojení, hodnotových vztahů; je to vnitřní tenze završujícího duchovního nazírání a zahrnování velkých slovesných celků, kapitol, dílů, nakonec celého románu. V románu se svérázným způsobem uplatňuje pocit intenzivní hodnotově paměťové aktivity, emocionální paměti. Tady do formy vstupuje její konstitutivní moment, a sice niterný aktivní člověk-tvůrce: ten, který vidí, naslouchá, posuzuje, syntetizuje, vybírá. Ačkoliv k skutečnému fyziologickému napětí vnějších smyslů a tělesných orgánů nedochází, vstupuje tento člověk do díla jako tvůrce, jako ten, kdo po celý román zakouší pocit vlastní aktivity, začíná a končí román jako jednotný celek produktivní a významuplné vnitřní tenze.¹⁹

Jednota formy je jednotou aktivního hodnotového stanoviska autora-tvůrce. Uskutečňuje se prostřednictvím promluvy (zaujímání postoje prostřednictvím slova), ale vztahuje se k obsahu. Tento promluvou, jedině promluvou zaujatý postoj se stává produktivním a tvůrčím způsobem završuje obsah, a to tím, že jej izoluje a činí neskutečným (přesněji a filozoficky korektně řečeno — vytváří skutečnost zvláštního, estetického řádu). Izolace je prvním krokem formujícího vědomí, tím prvním, čím forma obdařuje obsah a co jí umožňuje pokračovat v onom už čistě pozitivním, obohacujícím obdarovávání.

Všechny momenty slova, které ve svém souhrnu realizují formu, se stávají výrazem autora-tvůrčího postoje k obsahu: rytmus překračuje hranice materiálu, k němuž byl připoután, a začíná postupovat obsah jako tvůrčí postoj k němu, převádí obsah do nové hodnotové úrovně — do úrovně estetického bytí; poté, co se románová forma stala výrazem autorského postoje, vytváří formu architektonickou, pořádající a završující událost nezávisle na jednotné, permanentně otevřené události bytí.

Hluboká specifika estetické formy spočívá v tom, že představuje mou vlastní organicky dynamickou, hodnotící a zvýznamňující

¹⁹ Tvořící aktivitu autora-tvůrce formy je třeba striktně lišit od pasivního imitujícího pohybu, skutečného nebo potenciálního, který bývá někdy nezbytný pro etické vcítění, spoluprožívání; stejně je třeba lišit intonaci etickou od završující estetické intonace.

aktivitu a zároveň formu události a jejího účastníka (jeho osobnosti, psychofyzické podoby), kteří se nalézají vůči mně v opozici.

Jako tvůrce se jedinečný lidský subjekt cítí toliko v umění. Pozitivně subjektivní tvůrčí osobnost je konstitutivním momentem umělecké formy. Právě ve formě nachází subjektivita osobnosti svou svébytnou objektivaci, stává se kulturně významnou tvůrčí subjektivitou: v ní se realizuje specifická zevnitř prožívaná jednota organického — tělesného a niterného — duševního a duchovního člověka. Autor jako konstitutivní moment formy je uspořádanou, z nitra vyvěrající aktivitou celistvého člověka, plně realizujícího své poslání a nepředpokládajícího mimo svou osobu nic dalšího, co by mohlo sloužit jako završující nástroj, a přitom člověka celého, neokleštěného: člověk tu dýchá (rytmus), pohybuje se, vidí, slyší, pamatuje si, miluje a chápe.²⁰

Tato *zevnitř uspořádaná* aktivita tvůrčí osobnosti se podstatně liší od *zvnějšku uspořádané* pasivní osobnosti hrdiny, člověka jako předmětu uměleckého vidění, fyzicky a psychicky určeného; hrdina je viditelný a slyšitelný, ztvárněný, je to obraz člověka, jeho zvnějšněná a ztělesněná osobnost. Na rozdíl od hrdiny osobnost tvůrce není ani viditelná, ani slyšitelná, ale zevnitř prožívá a pořádá sama sebe jako bytost vidoucí, slyšící, pohybující se, pamatující si, jako aktivitu nikoli ztělesněnou, ale ztělesňující a teprve potom se reflektující ve ztvárněném objektu.

Estetický objekt je výtvozem zahrnujícím tvůrce: tvůrce nalézá v estetickém objektu sám sebe a intenzivně vnímá svou tvořící aktivitu, nebo řečeno jinak — je to výtvor v podobě, jakou má v očích tvůrce, který jej stvořil ze svobodné vůle a s láskou (není to pochopitelně výtvor z ničeho, předpokládá skutečnost poznání a jednání, kterou tvůrce pouze přetváří a formuje).

Hlavním úkolem estetiky je zkoumat estetický objekt v jeho specifice, nepodsouvat místo něj nějaké mezistadium jeho realizace a pojmout jej syntetizujícím způsobem v jeho totalitě, pochopit

²⁰ Pouze metodologicky korektní pojetí a zkoumání autora jako momentu estetického objektu vytváří podklad k metodice studia psychologického, biografického a historického.

bytostné a nutné propojení formy a obsahu, tj. formu pochopit jako formu obsahu a obsah jako obsah formy, uvědomit si jejich svébytný a dialektický souvztah. Pouze na základě podobné koncepce je možné nastínit správný směr, jímž by se měla ubírat estetická analýza jednotlivých děl.

Ze všeho, co jsme řekli, musí být zřejmé, že estetický objekt není věc, neboť jeho forma (respektive forma obsahu, jelikož estetický objekt je zformovaným obsahem), v níž vnímám sám sebe jako aktivní subjekt, do níž vstupují coby její nezbytný konstitutivní moment, nemůže samozřejmě být formou nějaké věci, předmětu.

Umělecky tvořící forma tvaruje především celého člověka a svět tvaruje pouze jako svět člověka. Buď svět přímo zlidštuje, oživuje, anebo jej natolik bezprostředně hodnotově spíná s člověkem, že svět ve stínu člověka ztrácí svou hodnotovou samostatnost, stává se pouhým momentem hodnoty lidského života. Vztah formy k obsahu má proto v estetickém objektu specificky *osobní* charakter a estetický objekt představuje určitou specifickou realizovanou událost činnosti a součinnosti tvůrce s obsahem.

Ve slovesné umělecké tvorbě je událostní povaha estetického objektu mimořádně evidentní — souvztažnost formy a obsahu v ní má takřka dramatický charakter: zvláště zřetelný je tu vstup autora — tělesné, duševní a duchovní bytosti — do estetického objektu. Zřejmá je tu nejen srostitost formy s obsahem, ale na druhé straně i jejich rozlišenost; v neslovesných druzích umění proniká forma hlouběji do obsahu, jakoby se v něm zvěčňuje, a odpojit ji od něho, izolovat, abstrahovat nebývá tak snadné.

Vysvětlení leží v povaze materiálu poezie, jímž je slovo. Pomocí slova autor — promlouvající jedinec — může přímo zaujmout svůj tvůrčí postoj. V jiných uměních vstupují do tvůrčího procesu v úloze prostředníků technického rázu rozličná cizorodá tělesa: hudební nástroje, sochařské dláto aj.; kromě toho se materiál v těchto uměních nezmocňuje tak všestranně jako v poezii celého aktivního člověka. Aktivita autora-tvůrce, prošlá fází charakterizovanou těmito prostředkujícími cizorodými tělesy, se specializuje, stává se jednostrannou, a proto bývá v menší míře oddělitelná od obsahu, který zformovala.

1924

LITERATURA A PROBLÉM TVŮRČÍHO SUBJEKTU

I METODA A TEORIE V PRACÍCH MICHAILA BACHTINA

Bachtin zahájil svou badatelskou dráhu kritikou tzv. formální školy v ruské literární vědě. Zvláštností jeho přístupu bylo, že přitom nevycházel z návyků a tradic běžné literárněhistorické praxe, pro niž byla tvorzení formalistů šokující a těžko použitelná, nýbrž z novodobé filozofické problematiky. Jeho kritika nepřinesla také jen dílčí empirické výhrady a korektury, ale převedla problém do hlubší vrstvy pojmů a prokázala ve formalismu zákonitý výhonek jedné z větví moderního myšlení; přehodnocení formální školy pak spočívalo v pokusu o důkaz, že neformulovala dosti hluboce problematiku svého předmětu, literárního díla, a že se dala svěst vnějším rázem jeho působení ve společenském životě. Proto význam Bachtinových prací přesahuje úzce dobový rámec a lze je chápat jako zdůvodnění principiálně odlišného pojetí literárních faktů.

I Bachtinova kritika je v dějinách myšlení hluboce založena. Její původ je možno hledat v myšlenkovém hnutí třicátých a čtyřicátých let XIX. století; jejím jádrem je odlišné pojetí člověka, jeho aktivity, tvůrčího činu a mnoha dalších závislých otázek — vědy, jazyka, literárního žánru atp.¹

¹ Bachtinovo vědecké zaměření vyplývá již z jeho školení. Michail Michajlovič Bachtin (1895—1975) studoval filozofii a klasickou filologii na univerzitách v Oděse a Petrohradu, kde poslouchal mj. přednášky ruského novokantovce a logika A. I. Vvedenského. Rozhodující význam měl však pro něho pobyt v běloruském Vitebsku (1920—1925), který byl tehdy významným kulturním centrem: v diskusích s V. N. Vološinovem, P. N. Medvěděvem a L. V. Pumpjanským vykrystalizoval jeho přístup k literatuře, spolu s nimi vydal později též několik úvah. V r. 1924 přesídlil do Leningradu a navázal styk se slavným Institutem teorie a dějin umění, který vychoval plejádu talentovaných sovětských estetiků a literárních teoretiků i historiků. Roku 1929 zde vydal monografii o Dostojevském. V letech 1930—1936 působil ve Střední Asii v místních úřadech. Před válkou a během ní byl učitelem němčiny na středních školách moskevské oblasti a spolupracoval s Ústavem světové literatury; v kontaktu s ním připravil disertační práci o Rabelaisovi. Po roce 1945 se stal profesorem na pedagogickém institutu v Saransku (r. 1957 byl institut přetvořen v univerzitu) a řídil katedru ruské a světové literatury. Roku 1961 odešel do výslužby, 1969 přesídlil do Moskvy, kde též zemřel. V posledním období života revidoval k vydání své práce, jež se zčásti objevují v tisku i po jeho smrti.