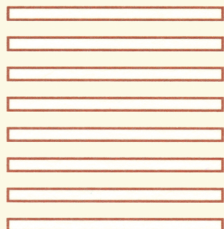


Milan Jankovič



**Cesty
za smyslem
literárního díla**

K a r o l i n u m

Cesty za smyslem literárního díla

Milan Jankovič

Bibliografie a rejstřík Irena Kraitlová

Redakce PhDr. Milada Motlová

Obálka Kamila Schüllerová

Grafická úprava Kristýna Tenkrátová

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova v Praze, 2005

© Milan Jankovič, 2005

ISBN 80-246-1013-2

ISBN 978-80-246-2537-9 (online : pdf)



Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum 2014

<http://www.cupress.cuni.cz>

Obsah

Poznámka autora	/ 7
I. DÍLO JAKO DĚNÍ SMYSLU	/ 9
Úvodem	/ 10
<i>Komentář I.</i>	/ 99
II. NESAMOZŘEJMOST SMYSLU	/101
Svébytná koncepce individuálního stylu	/103
Perspektivy sémantického gesta	/113
Individuální styl a problematika „smyslu“ uměleckého literárního díla	/127
Estetická funkce a dynamika významového sjednocení	/141
Obsahová funkce umělecké formy jako otevřený problém	/151
<i>Komentář II.</i>	/183
III. INTERPRETACE	/187
Spor o Švejka?	/189
Hra s vyprávěním	/195
Nad Werichovým vyprávěním Osudů dobrého vojáka Švejka	/213
Švejkova lhostejnost k dějinám	/225
Čas příliš hlučné samoty	/227
Text jako proud	/255
Pozdní Hrabal	/261
<i>Komentář III.</i>	/269
IV. CESTY KE SMYSLU	/271
Ještě k pojmu „sémantické gesto“	/273
Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla	/281
Susovo otvírání struktur	/317
Hledá se opravdu poezie?	/325
Oživená tradice pražského strukturalismu	/335
<i>Komentář IV.</i>	/343
Z bibliografie Milana Jankoviče	/345
Ediční poznámka	/350
Jmenný rejstřík	/351

Poznámka autora

S jistými rozpaky jsem přijal nabídku nakladatelství Karolinum, abych pro ně připravil výběr ze svých starších a vesměs už publikovaných literárněvědných prací. Většina z nich byla napsána v docela jiné kulturní situaci, než je ta dnešní, v době, kdy se „zakázaným ovocem“ stávala sama svébytnost literárního díla, svobodná volba jeho řeči, právo na nepředepsané cesty k jeho smyslu. Ta doba minula, nepominuly však otázky, které každé literární dílo hodné pozornosti otvírá vždy znovu: v čem vlastně je či může pro nás být tou „informací“, kterou stěží nahradíme jinou? Alespoň na okraj této problematiky mířily práce zde obsažené, vycházející z podnětů pražského strukturalismu a nalézající v nich výzvu k pokračování. Ne ovšem v metodologii jedné, dnes už minulé školy, ale v pozornosti vůči tomu, co z textu činí prostor regenerace smyslu, tedy dílo.

I. DÍLO JAKO DĚNÍ SMYSLU

Úvodem

Tato studie o problematice smyslu uměleckého literárního díla – spíše „smyslu“, který se v něm skrývá a je všudypřítomný než toho, který z něho vystupuje a který můžeme shrnout do závěrečného poučení – vznikala v šedesátých letech minulého století. Jako celek nebyla publikována, nebylo to už za daných poměrů možné. Příliš se rozcházela s ideologickým pojetím literatury. Objevily se jenom některé její kapitoly v časopisech, ještě před rokem 1968. To by samozřejmě nebyl ještě žádný důvod k tomu, abych o její uveřejnění znovu usiloval. Po pravdě řečeno, rozhodl jsem se k tomu až po delším váhání. Ne proto, že bych za názory tehdy vyjádřenými už nestál, ani ne proto, že bych je dnes považoval za zbytečné. Rozpaky pramenily spíše z toho, že jsem si uvědomil, jak se za tu dobu proměnil celý kontext literatury a myšlení o ní – dokonce jinak u nás a jinak ve světě. Bude srozumitelné, o co nám tehdy šlo? „Věc sama“ ovšem trvá a budou se k ní vracet i ti po nás. Také však platí, že každá doba se chce vyjádřit po svém a nemusí mít chuť zabývat se někdejšími pokusy. Řekl jsem si nakonec: nemáš jinou cestu než tu, po které jdeš. Proč tedy smazávat stopy, které někam směřovaly? Ať někdo jiný rozhodne, jestli jsou ještě čitelné a mohou mít smysl.

Odevzdáním své práce do tisku v roce 1968 jsem se přihlašoval k určité orientaci, kterou lze stručně označit jako pokus o nové využití podnětů českého uměnovědného strukturalismu u nás. Pro mne a několik dalších mých přátel měl tento návrat nejméně dvojitý význam. Především měl navázat v devastované, ale přece jen už se poněkud uvolňující kulturní situaci na takové názory na umění, které by byly výrazným protikladem jeho mocenského zneužívání. Chtěli jsme znovu zdůraznit svéprávnost umění. Do popředí vystoupily otázky nenahraditelnosti tvůrčího činu, specifických hodnot uměleckého díla atp. Spatřovali jsme v tom jednu z cest, jež vedly z ideologického obklíčení. Ta cesta nazpět k pramenům, k tradici domácí strukturalistické školy nepokažené ještě vnějšími zásahy, vedla zároveň na výhled, zprostředkovávala návaznost se soudobým evropským duchovním

kontextem, který se ovšem v době, kdy s ním byly u nás přerušeny takřka všechny kontakty, rozvíjel dál. Potřeba vyrovnávat se s ním a třeba jen být jím zneklidněn měla význam nezbytného „otvírání oken“. Trochu opožděného, jistě, nicméně byla to dobrá situace. Něčemu jsme se otvírali a něco otevřeného bylo v nás. Další průběh událostí je dobře znám. Týkal se též zákazu této práce, tak jako mnoha jiných. Znovu byly zasypávány prameny, zpřetrhány souvislosti. Naše odborná práce pokračovala roztržštěně a spoře, jak to dovolovaly okolnosti. Vědomí kontinuity se však z ní už nevytratilo. Ať už bude můj příspěvek v této souvislosti posouzen jakkoliv, patřil do ní.

Pro mladší generace u nás se stává český uměnovědný strukturalismus historií dřív, než mohl být poznán a zažit. Také jeho dnešní kritice se může přihodit, že bude překonávat něco, co vlastně zůstalo „bílým místem“. Návraty by měly v této situaci znovu doprovázet hledání. I když to nebudou návraty k témuž a i když to společné hledání přinese spíše konflikty než dohodový mír. Pro vědomí řečené souvislosti, ne jako opožděný manifest jedné školy, ani ne proto, abych sentimentálně listoval v jejím rodinném albu, zveřejňuji svůj někdejší text. Do nedávné minulosti posunutý kontext připomenutých názorových konfrontací by neměl být na překážku porozumění tomu, o co šlo před temi pětadvaceti lety stejně, jako o to jde dnes: patřit k té spleti kořínků, jimiž se přidržujeme společné půdy.

Bylo řečeno, že smysl uměleckého díla právě tak jako smysl nějakého životního děje není jednoznačný, ale že snáší bezpočet výkladů. Nepředstavuje tedy román tvar dokonale definovaný a neprostoplný. Je to daleko spíše tkáň jemně organizovaná, jež zachycuje každé vlnění života a jež se vzdouvá tím životem a často nabývá významu, který je ztájen v právě mijející přítomnosti.

Vladislav Vančura

Umělecké literární dílo se týká našich životů a jenom tak si koneckonců získává své oprávnění. Při mnohostrannosti svého působení prosazuje však také svou specifickou hodnotu. Stále znovu se ptáme, v čem vlastně spočívá a jak ji postihnout. Pochybujeme o ní, a jsme o ní ujišťováni každým dalším setkáním s uměleckým dílem hodným toho jména. To, co zachycujeme, je ovšem vždy jen cípek pláště. Ani v této úvaze tomu nebude jinak. Půjde v ní o to, dostat se trochu hloub do problematiky předznamenané vlastně již úvodním citátem.

Wolfgang Kayser rozlišil svého času „ideu“ chápanou jako aktuální problém, který dílo klade, který lze z něho vydělit a o němž lze pojednávat bez ohledu na jedinečnou existenci díla, a naproti tomu „ideu“, která se nás týká, jen jsme-li uvnitř básnického světa, která se nám nabízí a uniká nám jako „znepokojivá jednotu“ jeho smyslu.¹⁾ Takové rozlišení odpovídalo celkovému posunu těžiště literárněvědného zájmu od zjišťování zdrojů uměleckého díla k rozboru díla jakožto zdroje. Výklad smyslu, spočívající tradičně v rekonstrukci světového názoru autora nebo doby, objevuje nové pole: zkoumá umělecké ztvárnění, strukturní souhrn jeho složek jako aktivního, ne jen zprostředkujícího činitele smyslu.

Podobné názory nezastával Kayser sám. Jsou příznačné pro celé dnes už klasické období strukturalismu, který vystřídal na scéně literární vědy duchovědnou metodu. S tímto obratem se vynořily nové problémy. Poukážu na jeden z nich.

Badatel pronikající do uspořádání umělecké struktury se dostává až k takovým jejím vazbám, jejichž podíl na celkovém významovém pohybu se zdá být rozhodující; právě tyto vazby jsou však těžko interpretovatelné a nabízejí se spíše popisu osobité básnické techniky. Přitom však tušíme, že teprve v nich nabývá „obsah“ díla své vlastní hloubky. Analýza odkrývá v díle jakési amalgámy, jejichž význam je mimo danou realizaci nesdílitel-

¹⁾ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, kap. 7.

ný. V jistém ohledu je takovým amalgámem dílo jako celek: udržuje v sobě po kratší nebo delší dobu nerozpuštěné a pojmovému opisu vzdorující napětí smyslu.

Cesty strukturní analýzy se tady zřejmě rozdělují. Je možné v zájmu exaktnosti metody nepoddajný smysl díla prostě eliminovat, modelovat určité vlastnosti textu bez ohledu na jeho významy. Takovým směrem orientoval výzkum literárního díla například Max Bense.²⁾ Nebo nás může dílo zajímat jako zvláštní systém „označujících“ (signifiant), jako jazyk symbolů, na jehož výzkum na úrovni „langue“ se metodicky omezíme, aniž budeme dále na půdě vědy sledovat problematické „označované“ (signifié). Takový postup odvozuje Roland Barthes ze svého pojetí sémiotiky, ale i z povahy uměleckého díla, které je vždy „návrhem smyslu i smyslem umíněně prchajícím“.³⁾ A konečně lze snad prohlubovat na půdě strukturní analýzy i samo pojetí „znepokojivého“ smyslu, totiž problematiku významové dynamiky jednotlivého uměleckého díla, v níž se utváří specifické „označované“.⁴⁾ Přitahuje mne právě tato třetí možnost. Podněty pro její rozvíjení jsem našel v českém strukturalismu, hlavně v díle Jana Mukařovského.

Otázka „smyslu“ v uměleckém díle vede nutně k širším souvislostem, stýká se především s problematikou filozofickou. Nemohu a nechci ji zde suplovat, i když ji rovněž nemohu ztratit ze zřetele. Jde mi i tam, kde mám na mysli okruh nejbližších souvislostí, tj. problematiku estetického postoje a jeho realizaci v umění, o koncepčně proměnné, avšak ve významové analýze díla nezanedbatelné x. Nemusíme se dohodnout na jeho pojmenování, a přece se můžeme ptát, jak se zásadně týká našeho přístupu k uměleckému dílu. Je přitom samozřejmé, že se i při takovém spíše jen strategickém přístupu k nějakému určitějšímu řešení estetické problematiky přikloníme. Považuji za inspirativní především její fenomenologický a existencialismem předznamenáný proud, jak jej u nás naposledy představilo myšlení Jana Patočky.

Otázky, které uměleckému dílu klademe, se pozměňují a zase navracejí k několika východiskům. Trvá problém základní: jak se otvírá imanentní poetika díla směrem k vyššímu, transcendentnímu horizontu jeho poslání,

²⁾ M. Bense, *Teorie textu*, 1967; Aesthetica I–IV, Baden Baden 1965.

³⁾ R. Barthes, *Z kritických esejí*, Orientace 1967, č. 2.

⁴⁾ Mám zde na mysli „vnitřní okruh“ znaku, tj. konstituování významu ve struktuře díla. O rozlišení na vnitřní a vnější okruh znaku pojednává M. Červenka v kapitole Význam a nositel významu v literárním díle, strojopis; později in: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werkes*, Fink Verlag, München 1978. Česky in: *Významová výstavba literárního díla* (1992).

tedy koneckonců vzhledem k lidskému pobytu na světě a jeho sebeuvědomění, a jak zároveň v obráceném směru lze přeložit obecné a nejobecnější interpretační otázky (lidské svobody, pravdy, porozumění bytí) do roviny vlastního způsobu jsoucnosti díla, do roviny: *jaké* je dílo a *jak* je. Mluvíme o „překladu“ interpretačních momentů do roviny ontologie díla a tím už současně vytyčujeme problematiku další: jak vůbec nazírat vzájemný vztah obou pólů? Je v něm dílo jen specifickou realizací, ne-li přímo ilustrací nesespecifických, například filozofických, širě pak vůbec ideologických aspektů, nebo specifický druh jeho předmětnosti posouvá tyto obecné aspekty do nějaké určitější polohy, ve které už s přístupem shora, od nesespecifického ke specifickému, nevystačíme – a ve které by tedy mohlo být dílo viděno jako původní a ničím jiným nenahraditelný příspěvek k sebeuskutečňování člověka? Spokojím se tím, že k nadhozeným problémům ve své úvaze alespoň z jistého hlediska poukážu. Rozumím tím hlediskem především potřebu spojit znovu donedávna oddělované přístupy strukturní analýzy s oblastí interpretace smyslu.

Ponechal jsem úvahu v té podobě, která se utvářela v bezprostředním ujasňování tohoto dosti složitého komplexu otázek. Mnohé zde zůstalo jen na cestě. A ještě poslední vysvětlující poznámka: jde mi především o *literární* umělecké dílo, i když často bez dalšího rozlišení mluvím o *díle uměleckém*.

1

Umělecký výtvar je situován mezi dvěma subjekty, subjektem autora a subjektem vnímatele, takže se zdá, že není ničím jiným než zprostředkováním mezi oběma. Z toho dojmu vyplývá běžná otázka: co chtěl autor říci? Ani zasvěcený odborný výklad se však nevyhne obtížím, jakmile chce s větší určitostí dešifrovat smysl díla takto pojatý. Co vlastně chtěl autor říci, zůstává zpravidla ze všeho nejméně jasné; obsah sdělení je tím neurčitější, čím více přihlížíme ke specifičnosti tohoto sdělení.

Rozhodneme-li se po způsobu Croceovy estetiky vidět v díle jedinečný výraz osobnosti, potom se záhy ukáže, jak omezené jsou naše možnosti kráčet ve stopách předpokládaných geniálních intuicí tvůrce, které jsou podle této koncepce důležitější než výtvar sám.⁵⁾ Diltheyova koncepce díla

⁵⁾ B. Croce, *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, 1907.

jako zážitku proměněného v tvar si počíná přece jen obezřetněji. Všechno, co je v zážitku obsaženo, až po hluboké bezprostřední porozumění životu, promítá se do ztvárnění, například do slovesné podoby díla. („Neboť ve slovech a v jejich sledu jsou obsaženy všechny prostředky básníka“).⁶⁾ Teprve tvar pozvedá událost k její významnosti, ve které Dilthey dokonce spatřuje *nezávislou* významnost (unabhängige Bedeutsamkeit), hodnotu existující jen ve „druhém světě“ díla.⁷⁾ Ten je povýšen nad jednostranné účely praktického života a koncentruje ve své bezúčelnosti vědomí života samého. Touto vlastní cestou se podle Diltheye stává poezie nástrojem porozumění životu.

Diltheyova koncepce připouští ovšem stále dvojí cestu: buď nazpět k osobním zážitkům básnickovým a k atmosféře doby, která je spoluutvářela, anebo do hloubky umělcem vytvořeného světa, který nám předává svou energii obrácenou do budoucnosti.

Ačkoliv bylo cítižadostí duchovědné metody překonat pozitivistické zkoumání předpokladů, okolností a vlivů, které podmiňovaly vznik díla, zůstal pro tuto metodu rozpor mezi zaměřením k dílu a k jeho zdrojům nedořešený. Tvůrčí osobnost, světový názor básníka (Weltanschauung), duch doby (Geist der Epoche), tyto základní pojmy stejně jako výchozí pojem zážitku (Erlebnis) orientovaly badatele stále především do minulosti díla. Ani výzkum tvaru (Gestalt) zde nepřekročil hranice v podstatě genetického zkoumání. Na jedné straně končil u obecné typologie stylů (v jejichž schématech měl být postižen ráz epochy nebo zvláštnosti národní povahy),⁸⁾ na druhé straně u typologie individuální, ve zjišťování jedinečných duchových předpokladů tvorby, k nimž měl vykladač pronikat médiem tvaru.⁹⁾

V polemikách s duchovědnou koncepcí dokazoval strukturalismus, že ve hře jsou ještě jiné síly, tkvící v povaze výrazového materiálu a v imantních předpokladech dané umělecké struktury, které nám zabraňují

⁶⁾ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1906. („Denn in Worten und ihrer Folge sind alle Mittel des Dichters beschlossen.“)

⁷⁾ W. Dilthey, cit. dílo, str. 154.

⁸⁾ Např. O. Walzel v poslední kapitole svého díla *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923. Na nebezpečí typologizujících schémat v duchovědném bádání upozorňuje kniha E. Lunding, *Strömungen und Stimmungen der modernen Literaturwissenschaft*, Aarhus 1952.

⁹⁾ Na individuální typologii klade větší důraz E. Ermatinger (*Das dichterische Kunstwerk*, 1921); v iracionalistickém pojetí „ideje“ se snaží postihnout jedinečný duchový a tvarový princip, který protupuje „organismus“ díla. Výsledky duchovědného bádání u nás shrnul J. V. Sedlák v publikaci *O díle básnickém*, 1935.

pojímat zážitek jako jediné východisko umělecké tvorby a poslední cíl uměnovědného bádání. Od jednostranného zdůraznění této opozice dospíval pak strukturalismus (mám zde již na mysli přímo český strukturalismus) k novému položení otázky osobnosti ve vývoji umění a zároveň k hlubšímu pohledu na umělecký tvar. Nejenže si musel připustit důsledněji problém sociálního kontextu, jímž je každá osobnost podmiňována. Hlavní přínos vidím v zásadním obratu od zaměření na minulost díla ke zdůraznění jeho potenciální aktivity obrácené do budoucnosti. Osobnost není posledním cílem rozboru umělecké struktury, není jím však ani tvar sám o sobě. Osobnost vydobývá novou možnost tvaru (výběru a uspořádání výrazových složek) aktivně působit, spoluutvářet lidskou skutečnost. Analýza uměleckého tvaru dostává zde novou funkci: zjišťovat, jak může umělecké dílo svým vlastním způsobem zasahovat široký okruh životních hodnot vnímajícího jednotlivce a jeho prostřednictvím vykonávat vliv i na sociální vědomí a jeho proměny.

Na tomto místě bude prospěšné ohlédnout se po situaci v marxistické literární vědě. Je to právě ona, která houževnatě hájí hledisko sociálního smyslu uměleckého díla, zdá se však, že často bez patřičné vnímavosti pro jeho specifičnost. Problematiku „smyslu“, o kterou nám půjde, bude nejprve třeba od takového pojetí odlišit.

Po dlouhou dobu platil pro marxisticky orientovaný přístup předpoklad, že jen genetické zkoumání umožňuje klást si otázku sociálních vazeb umění, poznávat a posuzovat jeho postavení v životě. Teprve když se sama marxistická filozofie zaměřila s větším důrazem k problematice praxe, lidské aktivity, ztratily „společenské poměry“ své z fetišizované výsadní postavení. K tomu se ještě vrátíme.

Později jsme mohli zaznamenat též pokusy o sloučení genetické a strukturální metody, a to přímo na půdě marxismu.¹⁰⁾ Chci k nim kriticky poznamenat: dokud ve zvláštěnostech jazyka, sémantiky, stylu, tvaru uměleckého díla, v jeho celkovém uspořádání budou shledávány jenom zjemňující prostředky pro analýzu nakonec zase jen všeobecně ideovou, vedoucí skrze specifickou formu jednosměrně k něčemu nespecifickému, co může existo-

¹⁰⁾ Vztah mezi genetickou a strukturální metodou sleduje M. Janion ve studiích *Tradycje i perspektywy metodologicznych badań genetycznych w historii literatury*, ve sborníku *Zjazd naukowy polonistów*, 1958; též *Sporné problémy literární vědy*, Česká literatura 1965, č. 1. Podobně se snaží o zhodnocení i využití výsledků strukturalistického bádání, jmenovitě českého, H. Markiewicz v knize *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965.

vat i mimo dílo, budeme vždy v nebezpečí, že se nám dílo vymkne z rukou v tom nejpodstatnějším.

Umělecké dílo, jako každý jiný sociální jev, je samozřejmě spouštěčovo svou dobou, její ideologií, sociálními vztahy atd. a zpětně k podmínkám svého vzniku poukazuje. Poukazuje k nim dokonce i tím nejspecifičtějším, svým tvarem. To věděla svým způsobem už dřívější duchověda. Své pojmy vypracovával pro řečené vztahy také marxismus. Nechceme zde výzkum vedený tímto směrem bagatelizovat. Je však namístě uvědomit si jeho meze. Do popředí jeho zájmu se dostávalo to, co má umělecká struktura s jinými projevy společné, respektive to obecné, k čemu skrze svou zvláštní formu poukazuje. Přitom nás nemusí příliš zajímat, proč zde vlastně ona zvláštní forma je, jakou nenahraditelnou možnost pro člověka představuje. Je pak už vlastně jedno, jestli se badatel takto orientovaný přidržuje důsledně metody genetické, nebo ji kombinuje s analýzou strukturní: jeho pohled zůstává pohledem zvenčí. Je projevem jisté důslednosti, jestliže se ztrátou specifických zřetelů nebo s jejich podstatnou redukcí přímo a vědomě počítá. To platí například o genetickém strukturalismu Luciena Goldmanna.¹¹⁾

Nedostatek vnímavosti pro uměleckou specifičnost má na půdě marxistické literární vědy své hlubší kořeny, než abychom jej mohli připsat na vrub samotné, ať už jakkoli modifikované sociologické metody. Podstatnou překážkou adekvátního přístupu k uměleckému dílu je dogmatizace jistých kritérií; mám na mysli zejména jednostrannou gnoseologizaci v pojetí umění. Jejím úskalí se nevyhnuly ani nejkultivovanější osobnosti novodobé marxistické estetiky. Dosvědčí nám to pohled na klíčové teze jejího předního teoretika Georga Lukáče.¹²⁾

Pro Lukáče je umění především historickospolečenským jevem, který obrazí sociální skladbu a rozpory své doby. Reprezentuje její třídní vědomí, je výrazem určitého světového názoru, pojatého ovšem již materialisticky, nikoli duchovědně. Lukáče přitom neuspokojuje primitivní sociologismus, který ve svém mechanickém vyvozování díla ze sociálních podmínek není schopen položit si otázku objektivní hodnoty. Lukács nalézá jistý objektivní základ pro ocenění díla v jeho hodnotě poznávací.

¹¹⁾ L. Goldmann, *Humanitní vědy a filozofie*, 1967. Své obecné zásady aplikuje autor na oblast literatury např. v díle *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964.

¹²⁾ G. Lukács, *Probleme des Realismus*, Berlin 1955. K analýze L. názorů jsem si vybral studii *Kunst und objektive Wahrheit*, v níž jsou zahrnuty zásadní autorovy názory na problematiku, která nás zajímá. Stať (z roku 1934) nepochybně ovlivnila vývoj marxistické estetiky.

U tohoto momentu se chceme na chvíli zastavit: právě při jeho zdůraznění došlo, jak se zdá, u Lukáče a v marxistické teorii umění vůbec, k deformaci celkového pohledu na uměleckou tvorbu. Její aktivita byla spoutána jednosměrným zřetelem poznávacím. To se markantně projevovalo v nepochopení takzvaných nerealistických směrů soudobého umění a v důsledku toho v zaostávání marxistické teorie umění za živými problémy umělecké praxe. Nechci tím říci, že by Lukács sám způsobil tento obrat. Dal jen systematický výraz určitým tendencím, které, stručně řečeno, nechaly v marxistické estetice dojít až k posledním důsledkům hegelovskému pochybování o možnostech umění jako „manifestace pravdy ve smyslové formě“.¹³⁾

Lukács, důkladně vzdělaný na klasické estetice, počítá ovšem se specifickým charakterem poznání v umění. Umělecký obraz se vyznačuje ne-umrtvenou dialektikou jevu a podstaty, jednotlivosti a zákona, bezprostřednosti a pojmu, životního obsahu a umělecké formy. V této teoretické rovině je pro Lukáče samozřejmostí zásada v kritické praxi marxistické uměnovědy tak často opomíjená: aby umění mohlo svým zvláštním způsobem obrazy skutečnosti, je zapotřebí ponechat mu možnost vytvářet svébytný svět estetické iluze, fiktivní celek, jehož jednotlivé stránky nelze přímočaře srovnávat s předlohou ve skutečnosti. Jde v něm totiž o víc než jen o odraz jednotlivostí, jde o celkové postižení života v jeho objektivním procesu. Umělecký obraz není, podle Lukáče, ani ilustrovanou abstrakcí, ani plochým zrcadlením povrchu skutečnosti. Je vždy původním průnikem do živoucí konkrétnosti skutečnosti, do pojmově nepostižitelné mnohotvárnosti a proměnlivosti života, a zároveň „nejkratší cestou k vrcholu“, adekvátním výrazem podstatného, novým poznáním obecného.

Všechna specifická práva umění jsou však v Lukáčsově koncepci podminěna nesmlouvavou povinností: vést k „objektivně správnému“ odrazu skutečnosti,¹⁴⁾ dosáhnout v jednotě obecného a jednotlivého maximální typičnosti. Takový je cíl „velkého realismu“, z něho se však de facto stává požadavek vznášený na umění vůbec. (O tom svědčí vlastní Lukáčsova kritická praxe více než výmluvně.) Právě odtud, domnívám se, vniká do Lukáčsovy estetické soustavy rozrušující prvek, který působí proti proklamované nerozrušitelné jednotě bezprostřednosti a pojmu v uměleckém

¹³⁾ G. F. Hegel, *Estetika I*, český překlad J. Patočky, 1966, str. 121.

¹⁴⁾ G. Lukács, cit. práce, str. 19.

obraze. Objektivní správnost poznání, o níž, jak se ukázalo, rozhodoval zase jen podle svých subjektivních představ kritik či dokonce politik, funkcionář, staví se jako regulativní příkaz proti spontánnosti uměleckého činu. Žádoucí cíl zužuje prostor hledání, norma vyvozená z dosaženého svazuje tvořivou svobodu. Při tom zůstává sporné, zda možnost umění přispívat k poznání, u některých uměleckých druhů zjevná a prokazatelná, má být vždy jeho hlavním nebo dokonce jediným a přikázaným určením.

Povšimněme si Lukácsova uvažování o umělecké formě.¹⁵⁾ Je příznačné rozporné: poučené a vědoucí o její vnitřní dynamice, a přece nakonec necitlivé k vlastním možnostem uměleckého tvaru.

Bylo už řečeno, že ve svébytném celku díla, jak jej vykládá Lukács, nedochází k prosté reprodukci skutečnosti, ale k umocnění jejích typických rysů, ke koncentraci její totality. Dílo znovu vyvolává proces vyvstání konkrétního. Konkrétní jev se nám ovšem představuje ve skutečnosti v nekonečných souvislostech. Umělecký obraz zachycuje, obsahově vzato, vždy jen určitý výsek skutečnosti. Umělecké ztvárnění je povoláno překonat tuto částečnost ve svébytném celku díla, nahradit v jeho vnitřních vztazích extenzivní nekonečnost jevu intenzivní nekonečností jeho zobrazení. V něm ovšem je intenzifikace konkrétního vždy zároveň vyhocením typického, cestou k zevšeobecnění jednotlivého. V tomto procesu je umělecká forma nepochybně pojata jako složka produktivní. Lukács výslovně odmítá představu, podle níž by získaná jednota konkrétního a obecného měla být sama obsahem, vzhledem k němuž je umělecká forma pouhým technickým prostředkem. Zdůrazňuje, že typický obraz skutečnosti je výsledkem součinnosti obou složek, obsahu a formy, a dovolává se právě na tomto místě Hegelovy formulace o přecházení formy v obsah a obsahu ve formu. Ví tedy Lukács dobře o vnitřním napětí obrazu, ve kterém i vztah mezi podobou a smyslem zůstává v neukončeném pohybu. Zde však vyvstává kardinální otázka: ruší se nakonec tento pohyb předáním určitého poznání, existuje jen pro ně, a je tedy přece jen pouhým prostředkem (i když v daném případě není za prostředek prohlášena sama forma, ale „přecházení“ formy v obsah a obsahu ve formu), anebo spočívá svébytná hodnota uměleckého díla právě v tom, že nám je schopno ve své výstavbě řečené napětí uchovávat a nabízet je vždy znovu našemu prožívání? K tomu se pojí hned další otázka: co při takovém prožívání díla vlastně získáváme?

¹⁵⁾ Cit. dílo, str. 23.

Lukácsova koncepce může snad čelit vysloveně ilustrativnímu pojetí formy. (V praxi polukácsovské marxistické kritiky se ovšem ilustrativní pojetí formy záhy prosadilo; „typičnost“ se stala postulovaným, apriorně normovaným obsahem, jemuž nakonec odpovídal stejně normativní, kanonizovaný soubor vyžadovaných prostředků „objektivně správného“ zobrazení.) Nepřekračuje však ani tam, kde se dostává nejbližší k povaze uměleckého díla, jednostranný gnoseologický model.

Bylo by zbytečné vést spor o to, zda Lukács dostatečně specifikuje umělecké poznání. Problém je v tom, zda převádí právem celou otázku umělecké specifičnosti na záležitost *specifického poznání*. To je ovšem širší a složitější problém estetický. Na tomto místě se snad můžeme omezit na evidentní zjištění. Lukács zesílil ve svém pojetí jednoúčelový tlak na specifikum estetického postoje přítomného v umění, na živoucí jednotu základních protikladů v něm: nutnosti a svobody, předmětu a subjektu, smyslovosti a pojmu, prostředku a účelu. Tato živoucí jednotu, o níž si uchovává klasická estetika od Kanta jasné povědomí, je ovšem přijata i Lukácsem za základ umělecké specifičnosti. Dochází však k jejímu viditelnému posunu směrem k „objektivní správnosti“ poznání. Vlastní významnost estetického postoje se z Lukácsova gnoseologického modelu umění vytrácí přímo úměrně s tím, jak je v něm znovu proti prostředku vyzvednut účel, proti subjektu objekt, proti otevřené dynamice obrazu (jako hodnotě *sui generis*) jeho výsledná poznávací hodnota, která prý teprve může jeho specifičnost oprávnit a která tudíž celý jeho vnitřní pohyb reguluje, vymezuje mu prostor a jednoznačně upravuje představu o jeho smyslu. Tato myšlenková operace má u Lukácse svou konsekventní strukturu, jež nepřipouští pochybnosti. Živoucí konkrétnost – ano, ale jen jako koncentrace obecného. Subjekt autora – ano, ale jen potud, pokud zmizí za objektivitou obrazu. Produktivita umělecké formy – ano, ale jen jako maximální kondenzace typického odrazu skutečnosti.

Důsledky těchto zásad v praxi jsou známy a není potřeba se o nich příliš šířit. Spíše je poučné uvědomit si, jak bezpečně dosahovala jednostrannost takto vystupňovaná opaku toho, oč usilovala. Postačí připomenout si, jaká faktická libovůle byla ponechána kritikovi, který rozhodoval o tom (maskován zdánlivou objektivitou kritérií, a tedy vlastně zbaven odpovědnosti za svůj kritický odhad a soud), co je a co není typické, který směr má brány k objektivnímu poznání otevřeny a kterému se uzavírají, která forma je či není produktivní. Ironií osudu anebo spíše dialektiky se namísto „velkého

realismu“ (kterým Lukács nepochybně myslel velké umění) podporovala malost a průměrnost. Tam, kde iniciativa umělce vyhmatavala svým nezadatelným způsobem nové dotyky mezi člověkem a skutečností, zůstávala marxistická kritika přechasto hluchá. A tam, kde se nepředvídatelné možnosti uměleckého činu zaměnily ilustrací známého, kde neregulovatelná aktivita tvorby (která může přispět a často velmi překvapivě přispívá k poznání, ale nedá se na ně redukovat) byla nahrazena prefabrikáty destilovaného realismu, sklízela umělecká činnost oficiální pocty a vavříny.

Za takové zbloudění nemůžeme ovšem učinit zodpovědným dílo Lukácsovo, které samo ve svých proměnách je symptomem jistého historického průběhu marxistického myšlení. Už v něm, byť na vysoké úrovni, byly specifické vlastnosti uměleckého obrazu domýšleny jen z jednoho hlediska. Vlastní problematika umění se v teorii i praxi socialistického realismu záhy posunula do nepůvodní a pro umění bezvýznamné roviny: uvažovalo se o ztělesnění apriorního estetického ideálu v díle, nikoli o autenticitě tvorby, objevující svůj smysl v bezprostřední tvárné akci.

Problém totalizujícího významu neoddělitelného od konkrétního způsobu výstavby světa díla ztrácí v gnoseologickém modelu umění svou šanci. Sám Lukács jako by zapomněl na svou minulost, kdy pro něho bylo specifikum estetické integrace světa v řeči uměleckých forem oblastí nepochybně odlišenou. Jistě, Lukács už ve svém předmarxistickém období zdůrazňoval především slučitelnost této oblasti s jinými formami lidského osvojení skutečnosti; zprostředkování umožňovala například kategorie totality míněná esteticky a zároveň dějinně filozoficky. Umělecká tvorba byla však pro Lukácsa zprvu samostatnou příležitostí lidského uplatnění vůči skutečnosti. Úkol totalizovat v původních návrzích vytvořeného světa díla skutečný, totiž lidský (historický) svět, nikterak nesplýval s poznáním vůbec. O tom výmluvně svědčí třeba Lukácsova analýza úlohy ironie ve struktuře novodobého románu, vypovídající o osudu epiky „ve světě opuštěném bohem“, nebo rozbor vzpomínky (kategorie času) jako integračního činitele ve zobrazení skutečnosti nesjednocované jinak žádným ideálem.¹⁶⁾ Musíme jen litovat, že autor řečených analýz nešel touto cestou dál a že se od syntetizujících, ale příliš všeobecných, dějinně filozofických kategorií nedostal blíže k problematice uměleckého tvaru, zejména pak k pochopení jeho výbojů v moderním umění. Lukács opouští soudobé umění ve chvíli, kdy se

¹⁶⁾ G. Lukács, *Teorie románu*, in: *Metafyzika tragédie*, 1967, str. 136, 166.

jeho integrační energie (která je vždy zároveň energií dezintegrační, nyní však tuto svou dialektiku obnažuje, ba možná činí přímo tématem) odvrací od klamně spolehlivého obrysu věcí, od fiktivně přehlédnutelného celku světa a smyslu díla; kdy se tvorba zkoumavě dostává pod povrch navyk-lých podob věci a kdy se s odstupem dívá především na sebe samu.¹⁷⁾ Ne proto, aby opustila své poslání, ale plnila je za nových podmínek, v době daleko radikálnější nedůvěry umělce ke každé předzjednané harmonii a ke každé samozřejmé jistotě o skutečnosti nebo o jejím lidském smyslu. Před-mětem kritické reflexe se proto stávají i vytvářené, umělé světy díla, do jejichž iluzorní, nezávazné smysluplnosti by se mohl člověk též pohodlně skrýt před skutečným světem. Umělecký čin dává nyní nahlédnout svou iluzivnost, ano i nezávaznost, a zároveň – v dobách nepřátelských umění stejně jako v důvěřivé době homérských eposů – chce a může prokazovat svou platnost. Vždy znovu je samostatným průnikem do chaosu jsoucího a objevováním řádu, na němž by bylo lze založit vědomím ozářený svět. Je to vždy nejprve svět díla, v němž způsob utváření exponuje nezvyklé světlo; to se šíří na univerzum nám známých věcí a vyvolává ze tmy i jevy a souvislosti dosud skryté. Dílo osnuje novou významovou síť, nové vzorce nazírání skutečnosti,¹⁸⁾ jsouc při tom zaujato vlastní tvořivostí; dává pocítit zrod, oživení, vyvstání významů ze světa věcí. Dílo usiluje o znovuvytvoření světa věcí jakoby nepředznamenanych účely a hodnotami,¹⁹⁾ činí to však již s účelem (třebaže paradoxně bezúčelovým) nového lidského setkání se skutečností. K řečenému setkání může dojít na sebenepatrnější zvolené ploše univerza. Nosnost této integrace nespočívá v extenzitě, nýbrž v intenzitě. Spočívá v intenzitě umělcova objevu jsoucnosti věcí nespoutaných žádným nárokem, ani nárokem typického poznání, ani ovšem požadavkem vnějšího estetického přizdobení „holé“ skutečnosti nebo preferování určitých, totiž za „estetické“ již uznaných jevů. Umělecká akce spočívá v objevování bytí jsoucího, které ve svém svobodném, nikterak ovšem samozřejmém, nýbrž člověkem dobývaném

¹⁷⁾ Viz D. Henrich, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*, in: *Poetik und Hermeneutik II*, München 1966.

¹⁸⁾ Tuto stránku umělecké aktivity pomáhá docenit fenomenologický pohled na problematiku významu a názoru, z druhé strany ji dosvědčují výpovědi samotných umělců. Viz např. J. Patočka, *Husserlův pojem názoru a prafenomen jazyka*, Slovo a slovesnost 1968, č. 1; R. Musil, *Pokusy o novou estetiku*, Revue světové literatury 1965, č. 3.

¹⁹⁾ Tato kantovská problematika je stále živá. Viz např. H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in: *Poetik und Hermeneutik I*, München 1964.

zjevování může nás původně oslovovat;²⁰⁾ oslovovat nás jako bytosti, jež se dožadují takového prvotního dorozumění, jako bytosti, které – stávajice se tak plněji tím, čím jsou – získávají v té akci nové smysly i nový „mysl“ pro svět, tentokrát ne již jenom pro „svět díla“.

Vůči takovému dynamickému pojetí díla se koncepce „objektivně správného“ uměleckého poznání v jisté chvíli uzavírá. Otevřený výhled k němu si uchovává spíše někdejší Marxův nárys činného uplatnění lidské přirozenosti, svobody jako sebeuskutečňování člověka v revoluční praxi i ve vytváření bohatství smyslů pro nekonečně rozmanitou a člověkem neustále, z mnoha stran a různými způsoby integrovanou skutečnost.²¹⁾

Na závěr našeho exkurzu musíme opakovat: ani kultivovaná marxistická kritika se nevyhnula dogmatizaci, zúžení pohledu na povahu umění a zůstala při pohledu zvenčí.

Je ovšem zapotřebí i takového pohledu. Jakýkoliv pohled dovnitř díla by postrádal oprávnění, kdyby neměl své zázemí v poznatku, že dílo působí v pohybu vyšších celků, může a má být nějak platné člověku vytvářejícímu své dějiny a sebe sama v dějích.

K dílu takto pojatému obrátily svou pozornost i některé marxistické filozofické práce. Patří k nim například Kosíkova kniha *Dialektika konkrétního*.²²⁾ Autor se v ní na několika místech věnuje i předmětu našeho zamyšlení, uměleckému dílu, které nechápe už jen jako výraz určitých společenských poměrů, ale především jako aktivitu, jako „element výstavby“ společensko-lidské skutečnosti. Kosík obrací svou polemiku dvěma směry. Proti sociologizujícímu odvozování díla z poměrů, při němž se dílo jako významová struktura svého druhu ztrácí a společenská skutečnost se proměňuje ve „všeobecnou sociální podmíněnost“. A dále se zaměřuje proti postupu, který přeměňuje dílo z „relativně autonomní významové struktury“ v „absolutně autonomní strukturu“, do jejíhož rozboru podstatně nepatří ohled na společenskou skutečnost. Řešení, které navrhuje Kosík, je takové: zkoumat dílo v jeho „časování“, v jeho konkretizacích, ve kterých získává

²⁰⁾ Vynikající charakteristiku estetického postoje, z níž zde vycházím, podal J. Patočka ve studii *Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst*, in: *Beispiele*, Haag 1965, str. 52.

²¹⁾ Filozofickou interpretaci zmiňovaných Marxových tezí podalo z hlediska, které nás zde může zajímat, hned několik autorů, totiž R. Kalivoda, M. Sobotka a J. Černý, všichni ve *Filozofickém časopise* 1967, č. 6. Z předchozích prací např. K. Chvatík v knize *B. Václavěk a vývoj marxistické estetiky*, 1962.

²²⁾ K. Kosík, *Dialektika konkrétního*, 1963; podrobněji jsem se zabýval podněty, které tato práce přináší teorii umění, v recenzi *Filozofické tázání a tázání po umění*, Česká literatura 1964, č. 5.

významy, jež nemusel zamýšlet autor, ale které přesto mohou ukazovat k pravému bytí díla, totiž k jeho vnitřní mohutnosti realizující se v čase. Život díla vyplývá ze „*vzájemné interakce díla a lidstva*“.²³⁾ Na Kosíkových názorech je sympatické radikální překonání otázky „co chtěl autor říci“ a samozřejmě i vědomí, že poezie není nějakou odvozeninou ekonomiky, jak by mohlo vyplývat ze zjednodušeného pochopení Marxova výkladu určující role výrobních poměrů, nýbrž že spolu s ostatními složkami sociální struktury utváří ve své rovině lidskou skutečnost, skutečnost praxe, lidské tvorby a lidských významů. Co však zůstává také u Kosíka dost nezřetelné, je představa té specifické roviny. V obavě před fetišizací výtvoru, ve snaze připomenout co nejdůrazněji lidskou praxi, aktivitu konkrétního subjektu v dějinách, poodsunul Kosík (vědomě či nevědomě) otázku, kterou by si jinak, kdyby byl důsledný, musel naléhavěji položit. Na jakých vnitřních předpokladech díla se zakládá možnost jeho ožívování, možnost interakce díla a lidstva? Postačí považovat za takový předpoklad „nasycenost díla skutečností a pravdou“?²⁴⁾ O druhé podmínce „života“ díla uváděné Kosíkem, totiž o aktivitě vnímajícího a produkujícího subjektu, nemůže být pochyb. K jaké specifikaci této aktivity dochází však na půdě díla? Jak se v něm jeví přítomnost „skutečnosti a pravdy“? Co znamená, že je jimi dílo „nasyceno“? V čem vlastně spočívá jeho „vnitřní mohutnost“? Otázky se hrnou jedna za druhou. Náznaky odpovědi jsou naproti tomu u Kosíka jen velmi skromné. Jednou se dovídáme, že dílo působí svou „uměleckou hodnotou“, jindy zase, že vytváří „skutečnost krásy a umění“.²⁵⁾ Prostě: dílo, jinak dozajista správně nazírané jako aktivní prvek ve formování vyšších, společenských a lidských struktur, zůstává v Kosíkově podání neosvětleno ve svém *vnitřním ustrojení*. A tak i kritika údajné strukturalistické fetišizace výtvoru, v níž Kosík přímo navazuje na Kurta Konrada,²⁶⁾ vyznívá vlastně do prázdna. Alespoň potud, že se zastavuje před výtvozem a jeho vlastní aktivitou.

Kritika fetišismu výtvoru byla sama podrobená kritice, na niž zde stačí co nejstručněji poukázat. Robert Kalivoda připomněl na vrub tohoto antifetišismu výstižně, že v jeho argumentaci schází především hlubší porozumění pro znakovou povahu uměleckého artefaktu, „jenž nejen ucho-

²³⁾ Cit. dílo, str. 97.

²⁴⁾ Cit. dílo, tamtéž.

²⁵⁾ Cit. dílo, str. 87.

²⁶⁾ Kurt Konrad, *Ztvárněte skutečnost*, 1963, zvláště stati *Svár obsahu a formy*, *Ještě jednou svár obsahu a formy*.

vává a dále signalizuje zpředmětnělou lidskou energii, nýbrž svou nutnou proměnou v *estetický objekt* (rozumí se: ve vědomí čtenáře, pozn. M. J.) umožňuje její *další a nové metamorfózy* v reálném životě lidí.²⁷⁾ Kalivoda též upozornil, že sama úvaha o fetišismu v této podobě nepostačuje „k analýze a hodnocení složitých cest, jimiž předmětné výsledky lidské činnosti žijí ve společnosti a opět se odpředměťují v lidském jednání a v pohybu společenského povědomí“. Domnívám se, že oběma formulacemi nastínil Kalivoda program konkrétnější, věcně pozitivní kritiky fetišismu na půdě umění; program, který čeká na své rozpracování.

Felix Vodička přispěl k polemice o „falešné totalitě“ výtvoru historickým rozborem názorů Jana Mukařovského, věnovaných imanenci umělecké struktury a úloze společensky určitého subjektu. Nemíním jeho výklad opakovat, je podán dostatečně instruktivně na svém místě.²⁸⁾ Zaujala mne v něm především argumentace dokazující přesun zájmu Mukařovského od pohledu na artefakt z hlediska vnímatele, jemuž se nutně jeví osobnost autora jako osobitost díla, k otázkám tvůrčí osobnosti samotné. Vodička spatřuje v tomto přesunu cestu k plnému docenění historického subjektu, a tím i k faktickému zrušení fetišizujícího pohledu na umělecký výtvor, o jakém se dá mluvit v dřívějších pracích Mukařovského. Tvůrčí individuum, pojaté ovšem ne ve smyslu croceovském, ale jako činný zprostředkovatel všech změn vstupujících do umělecké struktury zvenčí, stává se znovu tématem teorie umění, otvírá či provokuje na půdě strukturalismu problematiku historických a sociálních vazeb mezi uměleckou strukturou a ostatními strukturami. (Problematiku nazíranou ve strukturalismu i z jiných hledisek, například z hlediska funkcí umění, nyní však nepochybně precizovanou, pojatou historicky konkrétněji.)

Domnívám se, že se to, co Vodička ukazuje na obratu Mukařovského k problémům tvůrčí individuality, týká i problematiky díla viděného ze strany vnímatele: také v tomto směru uzrávají Mukařovského názory k pojetí dialektičtějšímu. Aspekt vnímatele v pracích Mukařovského neustupuje do pozadí, spíše se zdá, že sílí a vynucuje si řešení rozporů ponechávaných dříve stranou. (O tom svědčí například rozsáhlá studie ze čtyřicátých let *Záměrnost a nezáměrnost v umění*.)²⁹⁾ Mukařovský si uvě-

²⁷⁾ R. Kalivoda, *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*, in: *Struktura a smysl literárního díla*, 1966, str. 17.

²⁸⁾ F. Vodička, *Celistvost literárního procesu*, in: *Struktura a smysl literárního díla*.

²⁹⁾ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, 1966, str. 89–108.

domuje, že rovněž ze strany vnímatele se vůči artefaktu uplatňuje aktivní individuální a zároveň společenský subjekt. Také jeho prostřednictvím vniká do díla pohyb zvenčí: iniciativa očekávání a jistého výběru hodnot. Také tímto druhým aktem se ruší fetišismus výtvoru. Co je však zvláště pozoruhodné: teprve odtud, ze strany vnímatele jeví se nám i sám výtvor ve svém *vnitřním ustrojení* jako potenciálně živý, nikoli jako mrtvá, ukončená věc. Právě na tomto vztahu založil Mukařovský své úvahy o takzvané nezávislé hodnotě díla, kterou pojal netradičně, ne jako statickou vlastnost (nebo soubor vlastností) svědčící o neproměnné dokonalosti díla, nýbrž jako schopnost vnitřní výstavby díla působit energií svého utváření opakovaně a v měnících se situacích na vnímatelovy životní hodnoty, na jejich formování. Tak se může dílo podílet svým *vlastním ustrojením* na pohybu vyšších struktur společenského vědomí a života. Pro Jana Mukařovského vyvstával v průběhu třicátých let náročný úkol: postihnout v rekonstrukci obsahově nespecifikovaného gesta, jímž básník slučuje prvky svého díla ve významovou jednotu (tj. v rekonstrukci „sémantického gesta“) netoliko to, „co je na básnickové díle uměleckého“, ale i vliv, „jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života“.³⁰⁾

Takto navržený projekt nepochybně upoutává naši pozornost. Mukařovského estetice a teorii literárního díla chceme věnovat velkou část této úvahy. Dříve však ještě považujeme za nutné exponovat jistá východiska.

2

Výtvor není pouhým prostředníkem mezi vysílajícím a přijímajícím subjektem. Ve fázi své vlastní, „čekající“ existence představuje trvalé napětí všech složek zjevujících smysl. V tomto napětí je však zabudována i specifická informace, která se jeví jako neurčitý smysl a kterou ztrácíme mimo dotyk s dílem. Ve svém ustrojení prokazuje dílo schopnost vzdorovat účelovým automatismům života (respektive našeho chování v něm a našeho vědomí o něm), klást proti nim vždy znovu *počátek* jako záruku *dění* – první vstoupení do mnohosti a uspořádání věcí, nové vstoupení do možností jazyka daného uměleckého druhu, expozici smyslu jako tvorbu a nikoli jako samozřejmost. Při tom všem je dílo víc než pro-

³⁰⁾ J. Mukařovský, *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky K. Čapky*, in: *Kapitoly z české poetiky II*, 1948, str. 374.

středkem: je a zůstává součástí toho prostoru, který samo dobývá a o němž nás uvědomuje (jevíc se při tom „pravdivým“, „svobodným“ a „krásným“, jednou víc tím, podruhé oním, ale také tím vším dohromady) pouze svou vytvořenou, bezbrannou, snadno zranitelnou, ale i snadno přehlédnutelnou existencí. V ní nám zřejmě může dávat víc, než se na první pohled zdá: bezprostředně, svým způsobem „tělesně“ přítomné vědomí o tom, že pomyslný prostor, který vytváří a hájí, je zde a týká se podstatně každého z nás, je skutečný v tom smyslu, že je lidským dílem, projektovaným smyslem skutečnosti, i když tento projekt může mít různý osud, stát se platnou dimenzí skutečnosti i prostorem útěku před ní, může působit nebo být neviděn, být zmařen.

Bylo správně připomenuto, že bytí díla spočívá „v interakci díla a lidstva“ (K. Kosík). To však neznamená, že výtvar sám je mrtvý předmět. Je ve svém uspořádání konečnou věcí, avšak právě v něm je též „čekající“ věcí, daleko více než jiné k tomu neuzpůsobené věci: je zpředmětnelou, nikoli však ztuhlou aktivitou tvorby. I když nebudeme považovat dílo za pouhý otisk něčeho minulého ani za jednosměrně od autora k vnímáři putující ukončenou „zprávu“, nýbrž za půdu vzájemného setkání dvojí, vstřícné iniciativy, nejsme ještě s odpovědí hotovi. O pochopení své *potenciální aktivity* se hlásí sám výtvar, zvláštní povaha „sdělení“ v něm.

Literární umělecké dílo představuje soubor znaků a významů, jeho konstrukce se však nevyčerpává zcela, nebo alespoň ne přímočaře, funkcí být nositelem *určitého* smyslu. Přinejmenším můžeme mluvit o vytrácení významové určitosti v rozložení jednotlivých vrstev znaků. Lze ovšem uvažovat o významu rytmického uspořádání verše nebo zvoleného schématu metrického, strofického, jistého typu pojmenování atd., pokud použité prostředky poukazují dost zřetelně k nějakým stylistickým systémům, ať už individuálním, anebo patřícím celé škole, generaci, době. Lze také hovořit o zvýznamňování podobných (nebo ještě daleko minucióznějších) postupů v dané umělecké struktuře, v určitých jejích vazbách, ve kterých se takové postupy naplňují významem vzhledem k postupům jiným, významově určitějším, snáze se podvolujícím určité interpretaci ze strany vnímatele. Děje se to buď na základě analogie, anebo ještě složitějších vztahů: paralelismu, který může zároveň představovat kontrast, nečekané posunutí a zvrat významu, jeho nejružnější proměny v důsledku konfrontací a souvislostí, jejichž významotvorná energie, v běžné řeči nevyužitá, se v dané umělecké konstrukci oživuje. Také pohyb nových uměleckých struktur na tomto

vrstvicím se pozadí (tvorby, ale též jejích interpretací) můžeme považovat za zdroj významů.

Bohatým možností takto založené významové analýzy věnuje se již delší dobu systematický průzkum; nejde mi však teď o jeho ocenění, zvažení tradic nebo současného stavu. Připomněl jsem jej jenom proto, abych vyhroutil vlastní otázku. V celém tom významovém pohybu ukazuje dílo neustále mimo sebe a zároveň k sobě, nejen prostředkuje sdělení o něčem, ale vystavuje samoučelné pozornosti také své vlastní uspořádání, *sděluje* a zároveň *je* – a jeho připomínající se jsoucnost nejen zvrstvuje, intenzifikuje významy odkazující k něčemu určitému, ale stává se vždy znovu pokusem smyslu, totiž zdrojem smyslu nevztažitelného k žádné určité skutečnosti, ani ke skutečnosti tematicky přímo zobrazené, ani k osobnosti autora, ani k nadosobním stylovým a tudíž i kulturním a společenským systémům určité doby. Je zdrojem smyslu, s jehož pojmenováním si nevíme rady, který se nás nicméně dovolává – spíše něčím hledaným než po ruce jsoucím. Jeho přítomnost však bezpečně rozpoznáváme v tom, že vždy je zde jakási výrazová energie navíc, která se nedá spoutat žádným „označovaným“, prochází konečností každého sémantického určení; je to „smysl“, jehož skutečnost se hledá a nalézá přímo v tomto díle a v této aktivitě tvaru před našima očima.

Můžeme očekávat námitku, že podobným způsobem působí jen díla určitého druhu a že naproti tomu existují výtvoři, kde aktivitu ztvárnění takřka nevnímáme, jsouce zaujati tím, co se nám sděluje. Je to optický klam, i když připustíme existenci různého typu uměleckých literárních děl, vyzvedávajících i skrývajících své konstrukční momenty a jejich nepoddajnost, neredukovatelnost na funkci pouhého nositele významu. (Tato neredukovatelnost není nevýznamovost – pak by se postup stával pouhou technikou, přestal by se týkat smyslu; je to spíše maximální schopnost vytvořené strukturní vazby dát pocítit nesamozřejmost významu!) Budeme-li pozorní, potom i tam, kde se nás nejbezprostředněji dotýká „obsah“ sdělení, ba právě tam, kde jsme jím zasaženi nejcitelněji, kde pro nás vystupuje s nezvyklou intenzitou, ale i „hloubkou“ smyslu, rozpoznáme formující sílu tvaru, způsobu vyjádření. Dílo se pro nás stává smysluplným neodmyslitelně od způsobu své existence.

Významová energie zaměřená k cíli je v uměleckém díle zdržována v samotném prostředku, ne snad proto, aby byla od tohoto cíle, jímž je nový lidský dotyk se skutečností, odtržena, ale aby paradoxně, právě tím

zdržením a zadržením ke svému cíli překvapivě poukázala. Tak může být pochopen hlubší důsledek estetické „samoúčelnosti“ díla, přítomného v něm zaměření „na znak sám“.

Způsob vyjádření není v uměleckém díle tím, čím je, to jest jak funguje ve všech ostatních lidských projevech zacházejících se znaky jako s prostředky dorozumění. Výběr a uspořádání prvků neslouží zde pouze ke zprostředkování určitého sdělení, přičemž by mělo zásadně platit, že konvence sdělení se může změnit, aniž by se to nutně týkalo podstaty sdělení, nýbrž sdělení se zde prvotně děje přímo ve výběru a v uspořádání obvykle jen zprostředkujících prvků. Přitom platí, že způsob sdělení je zásadně nezaměnitelný. Novodobé exaktní metody a jejich terminologie přispěly v nejednom ohledu k přesnějšímu vidění pravého stavu věcí, což je třeba ocenit, i když jsme se nerozhodli jít jejich cestou. To platí například o názoru, že specifická informace uměleckého textu vzniká vyčerpáním entropie v uspořádání textu, která se nevyčerpává v běžném, tj. neuměleckém jazykovém projevu.³¹⁾ (Striktní rozdělení uměleckých a neuměleckých projevů je samozřejmě stěží možné; existuje spíše jako rozlišení funkční. V „ne-uměleckých“ projevech by bylo takové maximální vyčerpání entropie z hlediska daného účelu prostě zbytečné.) Podobné charakteristiky nás přibližují k jádru věci jen nepřímo, ukazují na důsledky něčeho, co samo o sobě zůstává skryté.

Obraťme se nyní ke zcela protilehlému, filozofickému výkladu podstaty díla. Vybrali jsme si jednu z koncepcí, která velmi důrazně rozlišuje mezi vnější, předmětnou, a vnitřní, podstatnou stránkou uměleckého díla, totiž jeho schopností *otvírat člověku skutečnost*. Pro Ladislava Hejdánka například je dílo příležitostí k vytržení člověka z danosti a k vykročení z ní k nové perspektivě skutečnosti.³²⁾ Umělecké ozvláštnění charakterizované jako schopnost „nově ukázat staré“ má umožnit, aby k takovému vytržení a vykročení za určující podmínky angažovanosti vnímajícího subjektu mohlo dojít. Dílo jako předmět, výtvar, má pro nás důležitost jen potud, že se stává „branou“, kterou můžeme projít (skrže dvojité zpředmětnění, autorovo a svoje, a dvojí návrat z něho k sobě) k nové perspektivě skutečnosti a k další akci. Dílo může, je-li oživeno naší účastí, takové vykročení opa-

³¹⁾ Názor A. N. Kolmogorova cituji podle publikace *Trudy po znakovym systémam II*, Tartu 1965, str. 67.

³²⁾ L. Hejdánek, *O pravdě v umění a ve filozofii*, Plamen 1965, č. 6; *Dielo a predmet*, Slovenské pohľady 1966, č. 10.

kovaně zprostředkovávat. „V tom je nejpozoruhodnější rys povahy uměleckého díla: ačkoliv, jednou vytvořeno, je již dále součástí dané skutečnosti, představuje otevřenou bránu, již můžeme vstoupit do nového světa, který už není součástí toho, co je dáno.“³³⁾

Uměleckým dílem je jistě možné projít jako branou na cestě za pravdou. A je-li tato pravda položena do budoucnosti, kterou si máme otevřít vlastním vykročením, tím lépe: je to cesta života, aktivity, z níž nemáme být vyloučeni. Zůstává však otázka: a co dílo? Necháváme je skutečně za sebou jako bránu, kterou jsme prošli?

Ruským formalistům šlo v pojmu ozvláštnění o účinnost „způsobu udělání“ díla. Rozuměli jim porušení automatizmu tvárných postupů, vyzdvížení určitých formujících složek na úkor jiných, jimž se umělecká konstrukce stává znovu „citelnou“.³⁴⁾ V přítomném filozofickém výkladu je „ozvláštnění“ nástrojem kritiky v širším slova smyslu, znamená, že „každé umělecké dílo se ve své tvořivosti může vymykat a skutečně vymyká kterékoliv dosavadní normě a jakémukoliv zobecnění, nejen estetickému a umělecko-kritickému, ale také sociologickému, filozofickému i politickému.“ Takové pojetí ozvláštnění je bezesporu plnější, zdá se však, že se v něm opět dostala do stínu, splynula s všeobecným pojmem kritiky dané skutečnosti zvláštní aktivita uměleckého ztvárnění. V každém případě zůstalo bližší neobjasněno, jak se týká nebo spíše může týkat právě to nejspecifičtější ve způsobu udělání díla toho nejvšeobecnějšího v jeho poslání: „události pravdy“, svobodného lidského vykročení atp.

Je namístě znovu připomenout, že například český strukturalista J. Mukařovský a svým způsobem už ruský formalista R. Jakobson (třeba ve své stati *Co je poezie?*)³⁵⁾ dovedli si svého času položit otázku ozvlášťují-

³³⁾ Cit. stat' L. Hejdánka v Plameni 1965.

³⁴⁾ Je ovšem třeba připomenout, že už v původních formulacích, např. V. Šklovského, má „ozvláštnění“ své hlubší filozofické zdůvodnění, na něž se v polemikách s formalismem často a rádo zapomínalo: „Tak se propadá život, méně se v nicotu. Automatizace požívá věci, šaty, nábytek, ženu i strach z války. Nuže, pro to, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, pro to, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním. Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ozvláštnění věci a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; *umění je způsob prožívání dělání věci, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.*“ (V. Šklovskij, *Teorie prózy*, 1948, str. 15.) Také tento závěrečný, dnes už takřka okřídlený „formalistický“ výrok Šklovského pochopíme hloub, uvědomíme-li si, že v onom na první pohled samoučelně intenzifikovaném vnímání věci získáváme jejich novou perspektivu a tedy i obsažnost.

³⁵⁾ R. Jakobson, *Co je poezie?*, Volně směry 30, 1933–1934, str. 229–239.

cího způsobu udělání pozoruhodným a docela neformalistickým způsobem. Ptali se totiž, jak je umělecké dílo schopno zasahovat celý systém životních hodnot vnímajícího jednotlivce i kolektivu způsobem, jímž zachází se znaky, jakým prosazuje svou významotvornou energii. Odtud, myslím, vede schůdná cesta k uměleckému dílu pochopenému v jeho (tradičně řečeno) obsahovosti, a zároveň v jeho vlastním, nenahraditelném určení.

Teprve tady můžeme učinit důsledný krok od pojetí díla jako stopy něčeho minulého k představě díla jako aktivity obrácené a obracející nás do budoucnosti. Vystavává přitom neodbytná otázka: jak nese dílo toto obrácení kupředu přímo v sobě, ve své výstavbě? Zdá se, že teprve touto otázkou se dostáváme dál, za pouhé zjištění pozoruhodné povahy díla: být věci, součástí daného, a přitom otvírat, dokonce opakovaně, v dalších a dalších setkáních třeba i s tímž vnímatelem, novou perspektivu skutečnosti; být zprostředkováním a zároveň počátkem.

Domnívám se, že cestu k této podstatné vlastnosti díla si zahrazujeme nejenom tehdy, když se rozhodneme vidět v něm toliko popsateľný předmět, ale i tehdy, když se ze svébytného světa díla příliš nedočkavě vracíme ke světu našemu, k představám a citům, reflexi nebo akci, k nimž nás může dílo podněcovat, ve kterých však už samo zůstává za námi. I takto ovšem zasahuje (na první pohled se zdá, že právě takto nebo dokonce jenom tak) do našich životů a je v nich spotřebováváno. Je však vybaveno ještě jinými předpoklady oslovovat nás a vést s námi rozhovor. Dílo se nás týká nejplněji ve chvíli, kdy jsme v něm, kdy zdánlivě samoúčelná „okouzlenost vnitřním světem uměleckého tvaru“ (Hejdánek)³⁶⁾ se náhle a bez přechodu zaplňuje smyslem, i když smyslem ještě nevyděleným na „pravdu“ a „krásu“, těžko postižitelným dosavadními pojmy, neregulovaným jimi, ale vystavajícím před každou určitostí pojmu, v synkretické plnosti (a též nedořečenosti či „němosti“),³⁷⁾ kdy je význam ještě blízký věci, respektive tvaru, z něhož vyvstává.

Tak nám dílo otvírá skutečnost (a nás samé vůči skutečnosti) z moci těch předpokladů, jimiž existuje a trvá jako výtvar, jako fakt tvorby. Smysl, který mu přikládáme, dotýká se nás tím hloub, čím autentičtější pro nás vystupuje z bytí díla o sobě a pro sebe jsoucího, z jeho *vytvořené skuteč-*

³⁶⁾ Cit. stat' L. Hejdánka, Plamen, 1965, č. 6, str. 33.

³⁷⁾ J. Patočka charakterizuje Hegelovo pojetí umění, podle něhož „umění je jako němohra, která vystupuje v roli prologu před vlastním dramatem, oživeným závažností slova – Logu“, viz úvod J. Patočky k Hegelově *Estetice*, 1966, str. 40.

nosti. Ta se pro nás stává nositelem smyslu, je však – v opozici ke každému cílovému poslání – ještě něčím jiným: tvarem v akci, původním rozvřením mnohosti a jejím uspořádáním v jednotu, novou aktualizací formujících sil, vyzvednutých tvůrcem z předpokladů nadosobní umělecké struktury, z tušené nutnosti jejích sociálně podmíněných proměn, ale též z objevované možnosti realizovat právě touto aktivitou tvaru své nejosobnější, totiž nové lidské vstoupení do skutečnosti.

Rekonstrukce minulosti díla ať ve směru obsahové, anebo tvarové analýzy ovšem tuto oblast aktivity tvaru nepostihuje. Neříká nám nic o pozoruhodné oblasti geneze smyslu, která představuje v díle jeho stále přítomnou (přesněji řečeno více nebo méně trvalou) budoucnost. Nepostihuje nadbytečné uplatnění jeho významotvorné energie; ta se v uměleckém díle nespotřebovává v lineární realizaci určitých významů, spíše pro ně vytváří silové pole, v němž mohou vyvstávat – a být v bohatosti strukturních vazeb k tomuto okamžiku vyvstání vždy znovu vraceny. Ve výstavbě díla je zabudována důležitá a snad vůbec nejdůležitější informace: výtvar aktualizuje tvárné momenty, v jejichž dosahu budou exponovány všechny námi konkretizované významy, aktualizuje napětí mezi svou jsoucností a naším „smyslem“. A toto napětí, *dění smyslu* exponované pokaždé znova a jinak z *bytí díla*, z významotvorných předpokladů jeho struktury, dění neukončené jediným aktem uchopení, ale navracené každou další konkretizací k dílu jako ke zdroji – to je vlastní, nutně unikající *obsah* uměleckého díla. Jeho neuchopitelnost není dána jenom tím, že se realizuje v čase, v množství konkretizací, ale spočívá v jeho vlastní povaze. Zatím si můžeme vysvětlit onu „nadbytečnost“ výrazu a „neurčitost“ smyslu díla, o nichž jsme mluvili na začátku, trvající opozici mezi navenek obráceným významovým pohybem, totiž ustavováním určitých, námi konkretizovaných významů, a mezi významovým pohybem vzdorujícím tomuto jednosměrnému určení, vracejícím nás k existenci díla jako k něčemu původnějšímu, zakládajícímu, odkud mohou konkretizované významy vždy znovu bezprostředně vystoupit, zrodit se, a co se tedy neztrácí jako pouhý nositel významu za zprostředkovaným významem. Tímto vnitřním napětím, které se z jedné strany jeví jako návrat smyslu k počátku, k okamžiku zrodu (při němž si vzpomeneme na Heideggerův „básnický návrh pravdy“),³⁸⁾ si však také můžeme vysvětlit příznačné obrácení díla do budoucnosti. Právě v té vzdor-

³⁸⁾ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, str. 86.

rující či „nadbytečné“ aktivitě ztvárnění se uskutečňuje totiž vlastní návrh lidského smyslu v uměleckém díle.

To, co v díle žije, není pravda (či platnost smyslu) jednou provždy v něm uložená. Daleko spíše je to v něm samém zjiitelná (nebo spíše v čase ověřovaná) schopnost provokovat dění vedoucí ke smyslu, schopnost navrhopvat jej přímo způsobem, jímž „forma“ vyjadřuje „obsah“. Zvolil jsem právě to nejnešťastnější, i když stále užívané označení daného vztahu. Nešťastné proto, že teprve nesamozřejmost, ba dokonce převrácení jejich obvyklého poměru se stává, přesněji může se stát umělecky významné. Lze říci, že na půdě umění se ocitáme, když forma *nevyjadřuje* (jako pasivní prostředek) obsah, ale *hledá* ho a vytváří ho stávajíc se jím. Takový výrok vyžaduje ovšem jisté vysvětlení. Pokusím se o jeho náznak s odvoláním k estetice Kantově. Zdá se, že tomuto otci „formalistické“ estetiky bylo ještě docela jasné, co se později takřka ztratilo v nekonečných sporech vedených mezi formální a obsahovou estetikou, že totiž obsahu zdánlivě zcela zbavená (ve skutečnosti jen z daných vazeb emancipovaná!) „formální účelnost“ esteticky nazíraného předmětu nalézá (či právě hledá si) obsah nový, oprávnující estetické vnímání a uměleckou činnost jako samostatnou oblast lidské aktivity.

Podle Kanta³⁹⁾ je krása smyslově zjevným projevem pomyslného základu lidské bytosti, jenž tkví ve svobodě, v možnosti svobodně uskutečňovat dobro a naplňovat tak „poslední“ či „nejvyšší“ účel, který nese člověk sám v sobě. Tomu je třeba rozumět tak: mezi realitou přírody a lidským principem svobody existuje důkazu se vymykající, tedy ne daná, přece však člověkem stále zkoušená oblast, v níž věci dávající se objektivně našim smyslům odpovídají náhle skryté podstatě našeho subjektu a vyvolávají bezprostředně (aniž můžeme nebo máme předpokládat, že existují pro tento účel) odezvu v harmonické, oživlé a oživující souhře našich duševních sil. Mohou se stávat, i když právě jen ve své formě, výrazem něčeho tak neuchopitelného jako je inteligibilní substrát lidské bytosti, její svoboda. Umění k ní ovšem směřuje zdola, samostatnými projekty „formální účelnosti“, nikoli ilustrací daných pojmů svobody nebo představ o člověku. Tak prokazuje svou platnost, svůj „obsah“, i když to není a nemůže být obsah verifikovatelný konečným poznáním a dostává se (v některých Kantových formulacích velmi nesmířitelně) do rozporu s tímto poznáním.

³⁹⁾ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, zde podle vyd. Reclam, Leipzig 1945.

Předestřená úvaha má v pozadí filozofický systém, který dnes nemůžeme přijmout bez kritiky, což se ostatně vztahuje i na vlastní estetické názory Kantovy. Zaujala mne však sama struktura Kantovy myšlenky: na jedné straně formální účelnost věci zbavovaná pojmu účelu, své reálné a konečné motivace, na druhé straně pomyslný a nekonečný obsah, totiž „poslední účel“, kterým je sám člověk ve svém sebeurčení a sebevytváření, obsah, k němuž se může osvobozená forma vždy znovu vztahovat. „Poslední účel“, který můžeme pochopit prostě jako historicky se realizující „smysl“ lidské existence (v níž dále můžeme spatřovat činný a vědomý střed skutečnosti vůbec), je zde přímo otvírán, zkoušen, navrhován estetickou aktivitou formy, totiž schopností člověka převrátit v estetickém vnímání a v jeho zdrojové oblasti, v umělecké tvorbě, obvyklý funkční poměr, v němž je forma následkem existujících zákonitostí a procesů nebo odpovídá (stejně jednostranně) jednotlivým účelům lidské praxe či poznání, v poměr produktivnější, v němž forma sama hledá, vyhmatavá a utváří (samozřejmě v konkrétních historických, společenských, kulturních relacích) svůj nutně vždy nehotový, neukončený, budoucí obsah: lidský smysl skutečnosti, který umění prověřuje a spoluvytváří po svém.

Pravda i krása, nová perspektiva skutečnosti povstávající v díle i nová možnost uměleckého tvaru (nebo podoby skutečnosti jím vyvolané) oslovovat v nás bezprostředně „to lidské“ přicházejí k nám v uměleckém díle z vydobývaného prostoru tvorby, stýkají se v něm, ač se neztotožňují. Pokud jsme v dotyku s výtvořem, jsou tyto momenty ještě živé, neuzavřené, ve vzájemném pohybu a přecházení; podněcují a prohlubují se navzájem. Koncepce pravdy, estetického názoru, mravního ideálu atd., k nimž případně dospějeme, když jsme nechali dílo za sebou, mohou být pojmově určitější, jsou však také schematictější. Tím nechci říci, že bychom měli proces takto obvykle probíhající zastavit v jakémsi čistém okamžiku kontemplanace a ten pak ohradit před jakýmkoliv užítkováním. Umělecké dílo působí mnoha způsoby a bylo by pošetilé chtít je regulovat. Přece však je potřeba uchovávat si povědomí o samotném díle jako zdroji, umět se k němu vracet, vstupovat do něho, aby mohlo samo ožít; naučit se respektovat jeho způsob existence.

Často hledáme pravdu v umění před jeho vlastními možnostmi nebo za nimi, například tehdy, když k názorové orientaci, k níž je prý literatura především povolána, přiřazujeme aktivitu tvaru jako něco druhotného,