



Milan Jankovič

**Cesty
za smyslem
literárního díla**

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 všudy přítomný 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 nepokažená ještě vnějšími zásahy, vedla zároveň na výhled, zprostředkovávala návaznosti 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 ztajen 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 ujišťování 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 jednota“ 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. Poukazuje 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 osobitě 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 nesdělitel-

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 přcházejícím“.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 nespécifických, například filozofických, šíře pak vůbec ideologických aspektů, nebo specifický druh jeho předmětnosti posouvá tyto obecné aspekty do nějaké určitější polohy, ve které už s přístupem shora, od nespécifického 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 básníkovým a k atmosféře doby, která je spoluutvářela, anebo do hloubky umělcem vytvořeného světa, který nám předává svou energii obrácenou do budoucnosti.

Ačkoliv bylo ctižádostí 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 imanentních 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 propustuje „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 zvláštlostech 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 nejspécifitčtějším, svým tvarem. To věděla svým způsobem už dřívější duchověda. Svě 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 přidružuje 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 specifitčnost 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. Jejímú 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 obrází 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. Svě obecně 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 projevilo 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 Lukáčově koncepci podмінěna 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 Lukáčova kritická praxe více než výmluvně.) Právě odtud, domnívám se, vniká do Lukáčovy 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.

obrazu. 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 přispívá 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 příznačně 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 vyhrocením 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.