

POKUS O KRITÉRIUM ESTETICKÉ

HODNOTY

Přemysl Blažíček

Považujeme-li za určující pro člověka to, že je bytostí svobodnou, pak podstatným momentem této jeho svobody, jeho schopnosti transcendovat dané, je racionalita, reflexe. Avšak reflexe se může stát i jakýmsi poutem člověka, není-li chápána právě ve své (transcendující) funkci a dochází-li k absolutizaci jejích předmětných výkonů; pak se z něčeho, co skutečnost projasňuje, stává zastření této skutečnosti. Poezie patří k činnosti člověka, která by bez významného uplatnění reflexe nebyla vůbec možná. Ani poezie nemůže a nechce zůstat neovlivněna pronikavým rozmachem racionality v našem století a ve stupňovaném sebeuvědomění využívá krajní abstrakce i komplikovaných či naopak stroze logických vazeb. Rostoucí uplatnění racionality v poezii má však paradoxní charakter, neboť se mimo jiné projevuje jako omezení sebe sama v nárocích, které poezii nepřísluší. Právě postupující absolutizací racionality ve vědeckotechnickém pojetí světa se plně odhaluje zásadní nepřátelství mezi tímto vševládoucím "světem" a poezií. Postupující racionalizace neznamená v poezii absolutizaci racionality, ale naopak plné sebeuvědomění poezie jakožto aktivity, v níž reflexe hraje pouze roli služebnou, ujasňující a právě - uvědomující. Tak dochází v novodobé poezii k jevu na prv-

ní pohled matoucím, že totiž nejlepší z autorů, v jejichž tvorbě se racionalita uplatnila zvláště výrazně, vyznávají a formulují poetiku ostře protiracionalistickou.¹

Plné odhalení služebné role racionality v poezii znamená potvrzení skutečnosti, že racionalita ujasňuje n e č o, znamená tedy odhalení, osvobození a ostřejší uchopení tohoto "něčeho". To se v protikladu proti samotné racionalitě jeví jako záležitost citu, jako určitý pocit. Při určení tohoto jádra je možno využít Heideggerova termínu nálad, v níž se odehrává náš prvotní styk se světem a v jejímž projasňování nabýváme své otevřenosti světu.² Z hlediska skutečnosti, že je tu cosi celistvého a ve své nerozlišenosti temného, co reflexivní činnost ujasňuje tak, že v této nerozlišenosti určuje, vymezuje a vyděluje části a vzájemné vztahy mezi nimi, lze racionalitu v jejím původním výkonu, a tím zároveň v její vlastní funkci, již má v poezii, charakterizovat jako analytickou. Pokud se v básni racionalita uplatňuje takto, pak případné její výsledné akty, výslovné myšlenky jsou zde zachyceny jakoby ve svém zrodu: jako vyjasňování, částečné určování jistého, v básni a básni přítomného celku, z něhož a uvnitř něhož se jednotlivé myšlenky ustalují jakožto jeden z elementů básně. Jestliže autor naopak pojme nějakou myšlenku v její hotové již, předmětné podobě, jestliže jako by zapomněl, že tato myšlenka vznikla ujasněním určité zkušenosti, a z ustalujícího výsledku učiní hotové, dané v ý c h o d i s k o (přičemž je nepodstatné, zda tuto myšlenku přejal jako hotovou od jiných či "od sebe" jako hotový výkon své dřívější tvůrčí aktivity), jestliže určitou koncepci, názor, tezi učiní

východiskem básně a sdělení tohoto názoru jejím cílem, pak můžeme říci, že uplatnění racionality zde má charakter syntetický. Neboť její zpředmětnělý akt je tím, co jednotlivé prvky básně spojuje v celek, přičemž v básni vystupuje nikoliv jakožto činnost transcendingící dané, ale jakožto spojení již hotové, jakožto součást danosti. Získává-li racionalita takového výchozí, vládnoucí postavení, nahrazuje smyslový akt poezie a vyřazuje daný výtvar z její oblasti.³

Rozhodující tedy není míra uplatnění racionality, ale způsob jejího uplatnění. A přece jsme tímto rozlišením nedospěli k něčemu, co lze označit za kritérium hodnoty uměleckého díla. Nesnáze je již v tom, že není snadné v konkrétních případech jednotlivých děl stanovit, kdy se racionalita uplatňuje oním způsobem poezii vlastním a kdy nikoliv. Tato obtíž prozrazuje, že určení o způsobu uplatnění racionality není primárním poznatkem, z něhož bychom mohli vycházet při hodnocení díla; že nemůže být východiskem, protože samo je důsledkem něčeho původnějšího v naší zkušenosti s dílem.

Lze snad namítnout, že toto určení za kritériem estetické hodnoty nikdo ani neuvádí, že se tu jen zaplétáme do svých vlastních konstrukcí. Ale jaké je tedy dnes nejrozšířenější kritérium hodnoty uměleckého díla či alespoň kritérium nejužší spjaté se současným uměním, neadekvátněji označující jeho aspirace? Je jím autenticita posuzovaného díla. Z hlediska autenticity je ovšem možno posuzovat nejen básně či jiné umělecké dílo, ale jakýkoliv jazykový projev člověka a nejen jazykový - jakýkoliv jeho čin. Míra autenticity může být kritériem hodnoty uměleckého díla jedině

tehdy, vycházíme-li z předpokladu, že skutečné autenticity v nejvlastnějším slova smyslu člověk dosahuje pouze v těch výtvorech, které jsou díly uměleckými. Pokusíme-li se termín autenticity vyložit v tomto smyslu, musíme (pokud by ovšem někdo nechťel "vystoupit" z díla a zjišťovat jeho autenticitu porovnáním s tím, koho a co vyjadřuje, tj. se svými znalostmi a pojetím jiných projevů autora a jeho doby) dojít jako k základu k nějakému obdobnému určení, k jakému jsme dospěli zde a které z hlediska díla literárního lze negativně formulovat jako užití jazyka, v němž je zatlačena do pozadí jeho praktická funkce sdělovací; neboť sdělit určitý prožitek, proměnit ho ve sdělitelný poznatek znamená včlenit ho do neosobní, logicistické oblasti jazykových významů, do roviny všeobecně srozumitelných, ale tím také zkonvencionalizovaných schematizujících objektivací, znamená to prostě učinit z autentického cosi více méně neautentického. Nejenže tedy soud o autenticitě je pouhým slovním označením něčeho, co je třeba teprve vyložit a dokázat. Ale i tento výklad, toto konkrétní určení samo je - jak jsme před chvílí konstatovali - důsledkem něčeho původnějšího v naší zkušenosti s dílem, co si samozřejmě ani literární badatel nemusí vůbec uvědomit, z čeho však každý čtenář při každém aktu skutečně původního hodnocení díla (ať už s jakýmkoliv výsledkem) musí vycházet.

- - -

"Hodnoty jsou pociťovány, jsou to poslední, jednoduché kvality, které přicházejí k danosti jen v intencionálním cítění, v 'hnutí citu'. Hodnota básnického díla nemůže být zjištěna přemýšlením a usuzováním, ale musí být emocio-

nálně prožita během 'konkretizace' díla. Neexistuje zásadně žádný jiný způsob evidence této hodnoty než evidence citu pro hodnotu. Tím je řečeno, že soud o hodnotě básně nedovoluje důkaz v běžném slova smyslu.⁴ Emocemi je ovšem nasycen celý estetický prožitek, avšak emocionální zkušenost hraje největší roli právě v hodnocení.

Konstatováním tohoto charakteru hodnocení není nijak znevážděna objektivní platnost hodnoty: objektivita se nekryje s dokazatelností. Naopak tímto konstatováním a uvědoměním si obtíží a omezených možností při výkladu a dokazování platnosti předracionální hodnotící zkušenosti si teprve otvíráme cestu k relativně racionálnímu hodnocení uměleckého díla.

Scientisticky zaměřená literární věda dosahuje své objektivitě a racionality pouze zatarasením cesty nejen k hodnocení díla, ale i k dílu samotnému. Domnívá se po způsobu přírodních věd, že její předmět leží prostě před ní v podstatě jako hotový text (s danými významy a s nimi spjatými představami), a popisuje tak něco, co je pouhým předpokladem estetického předmětu. Estetický předmět je konstituován v estetickém prožitku při konkretizaci díla.⁵ Předmět existující takto pouze v dovršeném estetickém prožitku a přístupný pouze v tomto prožitku se z hlediska racionálního badání ovšem jeví jako něco krajně nejistého a nespolehlivého, a přece je jediným jeho základem, z jehož unikavé celistvosti literární badání musí vycházet a k němuž se při každém jednotlivém kroku musí znovu vracet. Literárněvědný scientismus, jenž bazíruje na přísné dokazatelnosti svých soudů, zaměňuje výklad výsledků zkoumání se zkoumáním

samým. Nejen při výkladu, ale při samém zkoumání vychází z nejsnáze ověřitelných a dokazatelných, textem daných jazykových a významových jednotek a domnívá se, že tak získal pevný objektivní základ, od něhož postupně může pronikat k vrstvám stále komplikovanějším, stále méně "hmatatelným", až se nakonec octne tvář v tvář celku díla, který ve skutečnosti nechal nenávratně za sebou při svém výchozím kroku. Předválečné strukturalistické rozbory J. Mukařovského (stále nepřekonané svou cílevědomostí a propracovanou koncepcí) zůstaly naštěstí nedůsledné, neboť jejich autor vychází nepokrytě z estetického prožitku a v něm konstituovaného předmětu, i když v podstatě nereflektovaného, přecházeného autorovými aspiracemi, "zapíraného" pro svou exaktní neuchopitelnost. Avšak ti jeho následovníci, kteří chtějí - v souladu se soudobými scientistickými koncepcemi zahraničními - literární badání dále "zvědečtět" a zcela vymýt ze svých východisek neověřitelné "emoce", zbavují se tím jakékoliv možnosti navázat kontakt se samým předmětem estetického badání. I takový přístup k uměleckému dílu je ovšem možný a jeho výsledky mohou mít relativní cenu, nelze ho však vydávat za přístup k dílu jakožto dílu uměleckému.

Ačkoliv zásadní význam hodnocení při zkoumání uměleckého díla je všeobecně uznáván, přesto je problematika hodnocení v soudobém literárním badání nejzanedbanější. I pro ty metodické postupy, které si k ní falešnými předpoklady neztarasily přístup, je tato problematika nejobtížnější především proto, že se nejvíce vymyká racionálnímu zkoumání. V jakém smyslu je vůbec možno hovořit o racionálním hodnocení. Touto otázkou se vracíme k problematice kritéria takového

dělníky? Což z druhé strany vyžaduje, aby jeho obecné estetické názory byly každým rozbořením jednotlivého díla znovu prověřovány a nejen prověřovány, ale dotvářeny a nově přetvářeny. - V této své praktické zkušenosti dospívá badatel k poznatkům, které sice mají onu obecnou závaznost celkového pojetí smyslu umění, ale zároveň umožňují relativně bezprostřední, konkrétním rozbořením ověřitelné uplatnění při zkoumání jednotlivých děl. Takto získaná určení se ovšem zároveň z obou stran vystavují výtkám. Z jedné strany zcela nemají plně ověřitelnou a dokazatelnou objektivitu přímých určení, týkajících se "hmatatelných" vlastností děl, všeho toho, čím se zabývá stylistika. A naopak z hlediska filosofie umění jsou vždy příliš úzká, akcentují jen určitou stránku toho, co umění dělá uměním, jsou vždy v určitém smyslu programová. Ovšem literární badatel, který své hodnotící kritérium, své obecné požadavky, z jejichž hlediska přistupuje k jednotlivým dílům, neformuloval, nevychází z nějakého úplnějšího, komplexnějšího pojetí umění, ale spíše z takového, které jednoznačně formulovat nelze, protože je příliš mlhavé a rozporné. Z každého vnitřně jednoho literárně badatelského díla lze vydedukovat jeho obecné předpoklady. A pouze ony jsou skutečnou badatelskou estetikou. Nikoliv pojetí, které slovně vyznává a které může být sebevšestrannější, ale to, co z něho je schopen uplatnit ve své praxi a co nemůže ne být určitým způsobem vymezené, zaměřené: co se mu ukazuje jako směřovat v jeho situaci, v níž reaguje na určité literární - a ovšem nejen literární - souvislosti a možnosti.

- - -

Pokusme se formulovat kritérium hodnoty, chápáné ve zmíněném smyslu, které bylo nepřímě obsaženo už v našem úvodním rozlišení dvojího uplatnění racionality v poezii. - Umělecké literární dílo jakožto jazykový projev něčemu předává. V běžném jazykovém projevu jsou předávány, sdělovány určité poznatky, pozorování, soudy o nich, myšlenky, určité záměry atd. Toto praktické sdělovací poslání je nutně přítomno i v literárním díle, netvoří však jeho smysl, ale je naopak zcela podřízeno jinému smyslu, který rozhoduje o tom, že daný jazykový projev je uměleckým dílem. Umělecké literární dílo, v němž si praktické sdělovací funkce podržují svou převahu, přestává být samo sebou. Abychom však mohli hovořit o hodnotícím kritériu, je třeba toto hledisko formulovat pozitivně. Je třeba obrátit se k onomu skutečnému smyslu, jemuž je v daném případě sdělovací funkce podřízena.

Připomeňme si zde tento smysl, rámcově jakožto realizaci svobody člověka, jakožto transcendenci daného. Pozorujeme-li, co se děje při četbě literárního díla, vidíme, že už v tom, co tu lze přímo pozorovat a popsat, je možno hovořit o přijímání a transcendování daného. To neznámá, že by bylo možné tento proces ztotožňovat s transcendováním, v němž spočívá smysl umění, ale pouze fakt, že už ve způsobu, jakým je tohoto smyslu dosahováno, se proces transcendence projevuje. Tento relativně ověřitelný rys je pouze jakýmsi "prázdným" technickým předpokladem onoho vlastního smyslu umění, avšak předpokladem nutným, "usvědčujícím".

Na rozdíl od textu s převahou praktické sdělovací

funkce nestačí při četbě uměleckého textu označené prostě si zpřítomnit. K tomu, abychom z jednotlivých představ zafixovaných přímo textem uměleckého díla získali nějaký smysluplný celek, musíme je dále podstatným způsobem rozvíjet. Na základě zafixovaných, daných představ musíme vytvořit ucelený názorný "svět", svébytný "svět" básně s jeho vlastním takto teprve vytvořeným smyslem. - Poslání básně však nespočívá - jak bývá často vykládáno - ve vyjádření tohoto pojmově nevyčerpatelného, neformulovatelného smyslu. Vlastní poslání básně je založeno na tom, co se na první pohled zdá být pouhým prostředkem dosažení nově vytvořeného smyslu: na dvojčediném procesu obrazo- a smyslu-tvornosti, na tvůrčí aktivitě, která vychází z určitých daných významů a představ, aby v jediném soustředěném vzruchu tuto danost překonala. Neformulovatelnost výsledného smyslu básně přitom hraje podstatnou roli. Pochopení smyslu daného textu - takový je záměr, s kterým přistupujeme i k textu básně. Při jeho četbě si vybavujeme stále bohatší představy, uvádíme je do stále složitějších vztahů a vytváříme tím významový celek stále komplexnější a hlubší, aniž bychom však měli dojem, že jsme se plně a definitivně zmocnili smyslu textu; místo spočinutí v dosaženém cíli jsme tak udržováni v otevřenosti dalšímu možnému upřesňování a zároveň rozšiřování tohoto smyslu. Naopak tam, kde je názorně naznačen smysl, který je možno jednoznačně formulovat, tam, kde všechny představy směřují k určité tezi, která je schopna smysl těchto představ v sobě zahrnout, tam dojem dosaženého cíle získáme, tam myšlenka tímto cílem skutečně je a básně místo básně v plném slova smyslu se stává více nebo

méně sugestivním vyslovením více nebo méně zajímavého názoru (který by bylo možno formulovat také přímo: sice s menší sugestivitou, ale zato s větší přesností).

Jde tedy o ten fakt, že umělecké dílo není daným textem, který máme před sebou, ale že teprve vzniká vždy znovu při četbě textu na základě čtenářovy tvůrčí aktivity. Že právě v této aktivitě je třeba hledat poslání každého díla, přičemž míra jeho hodnoty, jeho estetického účinku závisí na míře napětí mezi předpoklady danými textem a oním vždy nově vytvořeným "světem", jímž je umělecké dílo. Básně nám dává jen to, co od nás žádá či spíše co od nás dostává. Právě proto, že nejde o napětí mezi jednotlivými složkami textu díla, ale o napětí mezi těmito danými složkami a tím, co na jejich základě vytváříme (a co tu tedy žádným způsobem není dáno), nelze toto napětí objektivně měřit a jeho míru dokazovat.⁷ - Zároveň toto napětí není totožné s takzvanou obtížností díla, s obtížnou pochopitelností, zašifrovaností jeho smyslu. Smysl pouze "šikovně" zašifrovaný není při četbě díla znovu vytvářen, protože je v něm ve své jednoznačnosti zcela dán, a je pouze zamlčen, právě zašifrován a při četbě dešifrován logickými dedukcemi. K tomu, abychom mohli hovořit o t v o r b ě smyslu, je třeba, abychom se ho dobrali jako smyslu námi při četbě vytvářeného "světa". Tento smysl může být velmi prostý, může ležet "jako na dlaní", jenomže je jakožto smysl čehosi konkrétního nevyčerpatelný, stále překračuje jednoznačnost pevně zafixovaných předpokladů.

Tímto zjištěním však nejenže ještě zůstáváme mimo vlastní oblast poslání uměleckého díla, smyslu umění

(a tím i mimo jeho hodnocení ve vlastním slova smyslu), ale nedospěli jsme jím ani k plnému osvětlení onoho technického vodítka, onoho hodnotícího kritéria dirigujícího rozbor tak, jak se v praxi uplatňuje. Je to spíše základ, z něhož vycházejí další určení, konkrétnější, a proto i bližší zmíněné programovosti.

- - -

Z hlediska tematicko-námětového se výsledek onoho tvůrčího procesu jeví jako zvýznamnění "zobrazené" skutečnosti, její včlenění do komplexnějších, hlubších významových vztahů, dovršujících ji do podoby organického, harmonického celku. Naopak v rysech, textem přímo prezentovaných, je v nejlepších dílech daný "obraz" spíše protikladem harmoničnosti: je "drsň", rozporný, bizarní. Je tu rozbito vžité zkonvencionalizované vidění věcí, na jehož základě věci pro nás mají už své pevné místo v daném celku "světa". Tento ustálený celek je "obrazem" rozmetán a my jsme nuceni z chaotické "tříště" nový celek teprve vytvořit, a to na základě jiného, nezvyklého vidění věcí; na základě jiného řádu, který tu sice sami vytváříme, ale tak, že jsme k němu donuceni: že je přednaznačen ve způsobu, jímž byl vžitý řád věcí rozbit, že je přednaznačen ve vzájemném skladu věcí, jenž je chaotický z hlediska rozrušené harmonie, ale organický z hlediska harmonie, jež dala tomuto skladu vzniknout a jež je tak v tomto skladu nepřímoby ztajena. - Autor, který nemá dost síly tento proces v dostatečné míře vyvolat, je sváděn k tomu, vpravit do díla výsledek procesu bez procesu samého. Vkládá potenciální výsledek přímo do textu, tj. už do daných předpokladů

případného významotvorného procesu: "zvýznamňuje", harmonizuje, "poetizuje" obraz skutečnosti v jeho přímo označených rysech. A toho může dosáhnout jedině prezentováním "obrazu" skutečnosti v takové podobě, která je pro naše chápání harmonická, dovršená už sama o sobě, která je konvenční.

Zjištění líbivosti, uhlazené harmoničnosti apod. bývají častým kritickým odsudkem. Přestože označení samo prozrazuje, že jde o "pouhý" dojem, bývá tento dojem často dosti jistý a zároveň i relativně snadno "dokazatelný". Svůj smysl a význam jakožto možná součást hodnotícího kritéria získává však teprve v souvislosti a z hlediska onoho významotvorného dění, jehož je - třebas i nevědomou - kamufláží. Líbivost sama o sobě nedokazuje nic, dojem líbivosti může provázet i četbu děl esteticky nejučinnějších, patří-li totiž tato díla minulosti. - "Poetičnost", "krásu" získávají umělecká díla teprve z časového odstupu, teprve když způsob a smysl umělcovavymaňení z danosti se stal součástí naší danosti: nám běžného pojetí poezie a světa. F.X.Šalda o tom píše: "Každý opravdový umělecký tvůrce zdá se na počátku své dráhy dobře vychovaným znalcem a amatérům syrovým a o jeho umění mluví se jen jako o čemsi zajímavém, o kuriozitě, ale výslovně necení se jeho dílo dobrého vkusu a krásy. N e b o ť k r á s u ... k r á s u d á v á t e p r v e p e r s p e k t i v a d á l k y : teprve když uplynula řada let a dílo umělcovo zvolna vychladlo a ztuhlo..."⁸ Moderní umění zvláště výrazně ukazuje, že prvotní estetické působení uměleckých děl lze charakterizovat spíše než krásným termínem právě opačným. Velké umělecké činy, které rozrušily dosavadní zkonvencionali-

zované estetické normy, se právě proto zdály z hranic umění (tj. z hranic toho, co bylo za umělecké považováno) vybočit: jejich charakteristickým rysem byla právě "nepoetičnost".

Před chvílí jsme použili termínu "organičnost". Požadavek organičnosti uměleckého díla, to je vlastně základní tradiční kritérium estetické hodnoty. Odhalení vnitřní nesooudnosti a rozpornosti díla je běžným a oprávněným postupem kritických odsudků. O organičnost čeho tu však jde? Rozhodujícím zůstává, že to je organičnost "světa" námi teprve vytvořeného; tam, kde text díla nevyžaduje tuto spolupráci, tam je organičnost málo platná, protože je to konec konců zmiňovaná organičnost konvenční, ústící v krajním případě do kýče.

S termínem organičnosti (co vlastně tato organičnost znamená a jak by bylo možno ji doložit?) se však už dostáváme za hranice, které jsme si zde vymezili, když jsme se pokusili stanovit hodnotící kritérium. Z více méně vágní představy o podstatě a smyslu umění, kterou se řídíme při hodnocení jednotlivých děl, jsme jako kritérium hodnocení vymezili jen tu část, ten aspekt, který je v bezprostředním vztahu k "takovosti" díla, který lze v jeho obecnosti jednoznačně určit a v konkrétních případech ověřovat vlastnostmi textu. Vlastní poslání básně, a tím i skutečné (více méně temné) východisko jejího hodnocení podstatně přesahuje tento aspekt technického rázu. A přesto je možné tento aspekt vydělit jako hodnotící kritérium, protože se s vlastním posláním básně navzájem podmiňuje. Napětí mezi daností textu a tím, co je na tomto základě vždy znovu utvářeno

- v němž jsme hledali hodnotící kritérium -, je v bezprostřední závislosti na napětí "mezi" daností, situovaností člověka a jejím transcendováním - v němž je třeba hledat smysl umění, poslání každé jednotlivé básně.

Podmínkou pozitivního hodnocení literárního uměleckého díla (tj. uznání textu za text díla skutečně uměleckého) je vznik čehosi obecně závazného a přitom nedaného: názorného "světa" (se svým vlastním smyslem), který se nijak nekryje s významy a představami přímo označenými textem, ale který je jimi pouze podnícen. Jestliže nebylo možno uvést důkazy v pravém slova smyslu pro negativní hodnocení určitého díla, tím méně je možné najít takové důkazy pro hodnocení pozitivní. Nejprůkaznějším nepřímým "důkazem" je sama možnost interpretace smyslu zkoumaného díla, tj. takového smyslu, který není prostě obsažen v textu, smyslu, který významové komplexy dané textem podstatně a nevymezitelným způsobem přesahuje a jehož možným výkladem přesto nepřekračujeme nic, co by neexistovalo v díle, v onom nedaném sice, ale závazném (a tudíž v jistém směru kontrolovatelném) výsledném celku "světa", jímž je umělecké dílo.

-
- 1 Tento text využívá obecných pasáží studie Noc s Hamletem a kritérium estetické hodnoty, Česká literatura 1969, č. 6.
 - 2 Viz Věčnost Holanových Rudoarmějců, Česká literatura 1969, č.5, zvl.str. 565 a 579-580.
 - 3 V obdobném hodnotícím smyslu užíval rozlišení mezi analytičností a syntetičností J.Grossman ve svých pováleč-

ných studiích a kritikách (například Optimismus a skepse, Generace 1946, č. 4-5).

- 4 Herbert Wutz, Zur Theorie der literarischen Wertung, 1957, str. 66.
- 5 O konkretizaci literárního díla, estetickém prožitku, estetickém předmětu a o poznávání estetického předmětu viz Roman Ingarden, O poznávání literárního díla, český překlad 1967, kap.IV.
- 6 The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933, str.16.
- 7 V napětí mezi shodami a rozpory, podmíněnými výstavbou materiálního uměleckého artefaktu, nachází estetickou hodnotu J.Mukařovský v knize Estetické funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936, str. 71-72. Zabývá se (jak potvrzují i jeho konkrétní rozbor) pouze oblastí stylistickou, tj. oblastí prvního z obou pólů onoho napětí mezi daným a nedaným. Problematiku smyslu díla nahrazuje poukazy sociologickými; především však ve snaze o zvědečtění estetiky, o její vymanění z relativizujícího subjektivismu a psychologismu, vidí hodnotící kritérium v objektivních pozorováních a soudech, v onom plném, zaručujícím smyslu, na jehož základě by bylo možno - i když to Mukařovský přímo neříká - náš estetický soud, jeho objektivní platnost neméně objektivně dokázat.
- 8 Nová krása i její genese a charakter, Boje o zítřek, Spisy 1, 1948, str. 88-89.

TĚLESNÉ PERSPEKTIVY

Milan Pávek

Chtěl bych obrátit pozornost k fundamentální otázce tělesných intencí, k jejich výkyvům uvnitř spontánního hodnocení, jež má své určité místo nejen při vnímání uměleckého (literárního) díla, ale i v ontologickém projektu jeho struktury jako potenciální smyslovosti, intendující hodnotově svým "smyslem" některé významové okruhy. Mám přitom na mysli Merleau-Pontyovskou charakteristiku, že dílo samo otvírá pole, z něhož se jeví v jiném světle, takže dílo samo prochází metamorfózou a stává se svým pokračováním. Není uzavřené. Tělesné perspektivy, jichž se při tom zmocňuje, stojí jak proti lhostejné, "patické" konvenčnosti jejich obvyklého pohybu, tak proti jejich možnému skluzu do patologického solipsismu samého.

První příklad, na němž se snažím postihnout tyto vztahy, je vyinterpretován z jedné linie Gidovy "fugy" Penězků. Jako jediné téma v kontrapunktu k ostatním se podívně ve skladbě románu vytrácí, proto je třeba příběh Liliain a Vincencův připomenout. Druhý příklad, vyhovující našemu záměru, je vybrán ze čtvrté knihy Rabelaisovy (Gargantua a Pantagruel), povídka o kaktusáři z Čapkových Povídek z druhé kapsy a poslední ukázka z prvního dílu Holečkových Našich. Interpretované texty se vždy nějak dotýkají tématu smrti, ale každý jiným způsobem. Budeme si všímat pře-