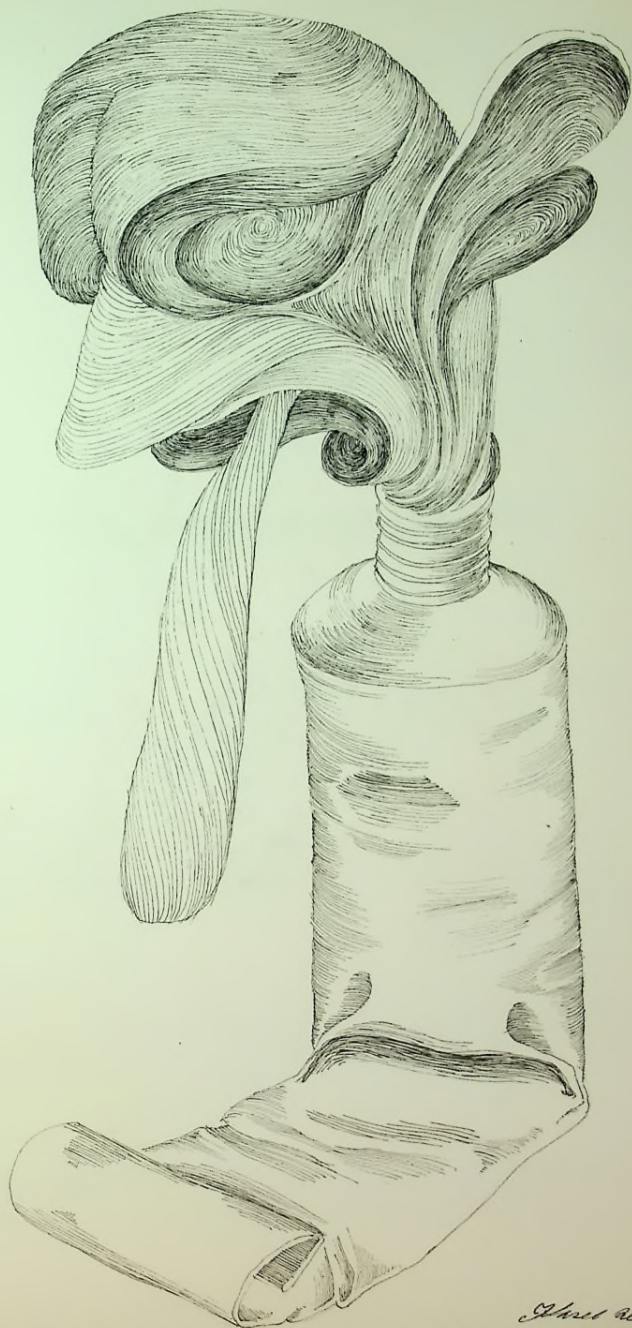


IN MEMORIAM
(OLEG SUS 1924-1982)

Brno 1984



Alfred Leprieux 1884.
Vénice au musée, l'été de la!

IN MEMORIAM

(O l e g S u s 1 9 2 4 - 1 9 8 2)

K nedožitým šedesátinám Olega Suse

(9. září 1984)

přátelé, kolegové, žáci

Redigoval Ladislav Soldán

Brno 1984

Tento strojopisný sborník vyšel v jediném exempláři
a je zakázáno ho rozmnožovat

Obsah

	str.
Úvodem	I
Antonín Přidal: -gs -	1
Oleg Sus: Životopis (9. listopadu 1963)	2
Dušan Slosar: Slovník Olega Suse	9
Miroslav Červenka: Sémantika verše v Sovově Zlomené duši	12
Jan Skácel: Elegie	20
Lubomír Nový: Olexus	21
Josef Válka: Sociální funkce barokní kultury	23
Miroslav Červenka: Pohřeb Olega Suse	32
Milan Kopecký: Filozof a ten druhý	34
Mojmír Otruba: Přednes poezie jako fenomén historický	37
Pavel Řezníček: Přelety kladkostroje (Olegu Susovi)	50
Miroslav Procházka: Semiotická problematika v pracích Olega Suse (Součást větší výbě- rové bibliografie)	52
Bohuslav Beneš: K problematice polyfunkčnosti slo- vesného folklóru	57
Jaroslav Kolár: Julius Feifalik - kapitola z dějin české literární historie	67
Dušan Jeřábek: Koncepce národní literatury u H. G. Schauera	82
Bronislava Gabrielová: Výtvarné umění na stránkách Indexu	95
Jaroslav Bílek: Cesta Ivana Sekaniny ke komunistické straně	114
Rudolf Pečman: K problémům školy Otakara Hostinského a jejímu vyústění	131

Před titulní list a jako poslední strana jsou
zařazeny kresby Karla Nepraše Variace na kresbu
Velké dílo a ěadrovka Jana Steklíka

Poznámka: Vzhledem k svému rozsahu třiceti stran
nejdou připojeny statí Roberta Kalivody O Otakaru
Hostinském, estetické teorii a estetickém programu
a Milana Jelínka Syntaktickostylistické rysy textů
Olega Suse, které jsou součástí originálu sborníku,
předaného dne 9., září 1984 PhDr. Miladě Susové

Úvodem

Příspěvky, které tento sborník obsahuje, napsali přátelé, kolegové - v širším slova smyslu, ne tedy jen fakultní - i žáci (respektive položáci a čtvrtěáci, jak říkal Oleg Sus šertem - tato označení však mají také hlubší význam) doc. PhDr. Olega Suse, CSc. Téměř všechny příspěvky vznikaly po Susově smrti (22. listopadu 1982) s cílem vyjít aspoň strojopisně pohromadě u příležitosti jeho nedožitých šedesátin. Původně jich mělo být víc; i tak se však sešlo poměrně dost statí, studií, vzpomínkových črt, verzů atd., jejichž autoři, převážně brněnští a pražští, až na některé výjimky publikují v Československu i po roce 1970. Leč není cílem tohoto krátkého úvodu podat vyčerpávající historii, případně charakteristiku sborníku, který chce být jedním z prvních kroků k uctění Susovy památky a připomenutí významu jeho myšlenkového odkazu. A to v návaznosti na nekrology, eseje i další články, jež dosud vyšly v zahraničí, konkrétně v Polsku, Jugoslávii, Rakousku, Německé spolkové republice, Itálii, Spojených státech amerických, případně i jinde.

Několik věcí však dlužno uvést. Především skutečnost, že nebylo prozatím v silách editora ani příspěvatele sborníku shromáždit Susovu rozsáhlou bibliografii (a to i z let 1971-1982, kdy publikoval jedině v zahraničí). Tato bibliografie se v pozůstalosti - i jinak značně neuspořádané, neboť smrt doslova vyrazila Olegu Susovi pero z ruky - dosud nepodařilo najít. Nepatřilo také k záměrům žádného z autorů až na lingvisty zabývat se do větší hloubky přímo Susovým dílem anebo jeho osobností. Na druhé straně některé studie

na Suse svým způsobem navazují, případně využívají impulsů
vzešlých z jeho díla estetického, filozofického, obecně umě-
novědného, kriticko-teoretického i literárně-historického.
Tj. jak patrně z pouhého výčtu Susových sfér zájmu, z díla
značně mnohostranného, zároveň však sahajícího do hloubky
a přesahujícího svým významem hranice Československa. Jiné
příspěvky prezentují badatelskou anebo publicistickou pro-
fesi svých autorů, tak či onak poznamenaných Susovým "učitel-
ským" anebo partnerským vlivem. A to ať již z doby jeho pů-
sobení na filozofické fakultě Univerzity J. B. Purkyně v Brně
(do roku 1971; byl tehdy rovněž jedním z hlavních přispěva-
telů především brněnského časopisu Host do domu), případně
z období následujícího, kdy publikoval jenom v zahraničí a
nebyl nikde zaměstnán. Nechybějí ovšem ani příspěvky autorů,
kteří se s Olegem Susem - a nejen v detailech - názorově
anebo metodologicky rozcházejí. Což jim však nebrání nevidět
v Susovi jednu z významných osobností české vědy, jak o tom
svědčí jeho stati, studie, články, recenze, glosy, polemické
výpady publikované od poloviny padesátých let ve sbornících,
odborném tisku, kulturně-politických a uměleckých periodi-
kách i v denících. A později ^(hlavně) ve druhé polovině šedesátých
let ~~ne~~ nechyběly ani práce vydané knižně; třebaže další zůsta-
ly jenom v korekturách ...

Autor tohoto víceméně informativního úvodního slova
patřil k Susovým žákům na filozofické fakultě v letech 1956-
1961 a poté 1963-1970, jakož i k těm, kdož se v období 1975-
1982 až do samé jeho smrti vídali s Olegem Susem nejčastěji
- většinou denně - a je mu vděčný za mnohé. Osobnímu svědec-
tví o Susovi z druhé poloviny sedmdesátých let ~~a~~ začátku

následujícího desetiletí se však na tomto místě vyhnul již vzhledem k tomu, že se stal iniciátorem a pořadatelem sborníku. Ten je ve své první části koncipován jako pásmo věnované Susovu životu i dílu. Svě místo zde přitom mají také vzpomínky zvláště přátel a kolegů, tedy osob Susovi bližších z jiné strany než je "Žákovská", třebaže i tu existují přesahy.

L.S.

Antonín Přidal

- KS -

Plnicím perem nakreslil si město
a vydláždil je psacím strojem
až na mezery vyhrazené pojmu
svislého kmene pod korunou stromu.
Háčky nad slovy ~ ~ ~ ~ ~
tam byly ptactvem, čárky rybami
: : : : : vzepjatými z vody.
A také lidé táhli jeho obcí,
sloupce a sloupce, stále nové sloupce
křičící divě po opravách tisku,
po vsuvkách víc než po výpustkách. Sic!
Nemalý podivín, řekli by geometři,
ale kdo z velkých kreslířů jím nebyl?
Kreslit svá města do vzduchu je úmornější
než vymazávat jiná z tvrdých map.
Uvnitř té kresby stojí, neklidný a zkřehlý,
jak tenký línec vlaje mu, kam chce,
čte řilky písma na rubu svých víček
a klepe špičkou, čeká nedočkavě
kohosi zpožděného na začátku České,
přes dvěstě metrů nad nejbližším mořem,
pár kroků za rohem náměstí Svobody.

Oleg Sus

Zivotopis

(5. listopadu 1963)

Narodil jsem se 9. září 1924 v Brně jako syn Michaila Jakovleviče Susa (nar. 3.XI.1902 ve vesnici Jekatěrinovskaja, SSSR, ruské národnosti) a Emilie Susové, roz. Burešové (nar. 24.X.1896 v Brně, české národnosti). Můj otec přijel koncem r. 1921 jako gymnasista z Istanbulu (Turecko), kam bylo gymnasium z Kubáně evakuováno. Po příjezdu do republiky dokončil otec studia a složil maturitu na tehdejším ruském gymnasiu v Moravské Třebové a začal pak studovat Vysokou školu technickou v Brně (elektrotechnický obor). Otec pochází z rolnické rodiny kubánských kozáků; jeho rodiče v SSSR jsou již mrtví. Moje matka (rodiče jí také již zemřeli) pochází z rodiny tkalcovského mistra Františka Bureše, svého otce, a vyučila se modistkou (od dob svého sňatku je v domácnosti). Protože můj otec byl bez státní příslušnosti, pozbyla také matka svým sňatkem (1924) původní československou státní příslušnost a já sám jsem byl automaticky bez státní příslušnosti, jsa české národnosti, až do roku 1947.

Pro úplnou nemajetnost a těžkou finanční situaci opustil můj otec techniku (jako IngC) a po roce 1927 prošel několika příležitostnými zaměstnáními, i nezaměstnaností, pokoušeje se uživit rodinu. Pracoval ve studentském spolku, dělal pomocného dělníka na různých stavbách a od roku 1934 byl zaměstnán jako dělník, později jako montér u tehdejší Běnské a hutní spol., odd. ISOL, hlavně na montážních pracích tepelně-isolačních (tepelné plány, parní rozvody, kotelny a turbíny). Matka zaměstnána nebyla a dodnes žije v domácnosti.

Do školy jsem začal chodit v roce 1931. Navštěvoval jsem 5 tříd obecné chlapecké školy v Brně-Husovicích, Vranovská ulice. V roce 1936 jsem vstoupil na reálné gymnasium v Brně-Husovicích, kde jsem svá studia zakončil maturitou s vyznamenáním dne 15. května 1944.

Můj otec byl stále zaměstnán jako montér, později jako mistr-izolátor u tehdejší Báňské a hutní společnosti na různých montážích v Čechách, na Moravě a po kratší dobu (1940) též v Polsku. Od roku 1944 pracoval otec v Ostravě, v ostravsko-karvinském revíru.

Po maturitě jsem nebyl nasazen; věnoval jsem se soukromému studiu a stal jsem se již v roce 1943 členem Sociologické společnosti v Praze, pro níž jsem zpracovával německou a anglickou literaturu o čínské revoluci. Již tehdy jsem se začal seznamovat s marxistickými pracemi, pokud jsem k nim měl přístup.

Co se týká členství v politických organizacích před rokem 1939, v letech 1939-45 a po roce 1945 až do dnešní doby, nebyl jsem a nejsem organizován; totéž platí o otci a o matce. Sourozence nemám.

Po osvobození v květnu 1945 jsem krátkou dobu pracoval dobrovolně v Autodepotu Čs. armády (bývalá firma Mercedes-Benz) v Brně na Vřetavišti a koncem května jsem přešel jako dobrovolný pracovník a funkcionář do SVS (Svazu vysokoškolského studenstva, Brno, Údolní ulice), kde jsem pracoval jako člen tiskové komise a krátce také jako zástupce bytového referenta až do října roku 1945.

V říjnu 1945 jsem se zapsal na filosofickou fakultu v Brně. Zde jsem začal studovat filosofii, literární vědu a estetiku. Postupem doby jsem se soustředil a specializoval na marxistickou

estetiku a na učení moderních světových estetik 19. a 20. století, zvláště pak moderní estetiky české a německé. Pracoval jsem hlavně v estetickém semináři u prof. dr. Mirka Nováka. Zároveň se svou praxí ve filmu (viz níže) jsem se zabýval estetikou filmu a sociologií i ekonomikou filmové výroby, speciálně pak problémy filmového "zboží" v kapitalistické společnosti. Ještě jsem původně nemohl skládat státní zkoušky jsa bez státní příslušnosti, složil jsem později pouze I. státnici z filosofie v únoru 1948 (po nabytí státního občanství) a věnoval jsem se studiu k doktorátu. Po schválení disertační práce "Film v kapitalistické společnosti a některé otázky filmové teorie" jsem složil s výborným prospěchem rigoróza u prof. dr. Mirka Nováka, prof. dr. Gustava Riedla a prof. dr. Alberta Kutala, načež jsem byl 13.IV.1950 prohlášen doktorem filosofie.

Již v roce 1945 hned po osvobození jsem podal, zároveň s rodiči, žádost o čs. státní občanství, které mi bylo uděleno 23.9.1947, a rodičům pak v únoru roku 1948. Roku 1945 jsem se také seznámil na fakultě se svou budoucí manželkou, Miladou Vaverkovou, s kterou jsem později společně studoval, pracoval a promoval.

V letech 1949-1951 jsem externě spolupracoval s čs. státním filmem, tj. s Krátkým filmem v Brně, byl jsem členem jeho tzv. tvářčeho kolektivu, byl jsem autorem a spoluautorem filmových námětů i scénářů spolu s režisérem Františkem Vlášilem, a to např. u populárně vědeckých filmů Tepelná revoluce a Hospodaření s elektřinou.

Od r. 1945 jsem byl členem Masgrykovy společnosti sociologické v Brně, z níž jsem byl vyškrtnut v r. 1947.

Můj otec byl po roce 1945 dále zaměstnán u Báňské a hutní,

nár. podnik, v Ostravě. Po rozčlenění BaH přešel jako mistr-izolátér do Cs. stavebních závodů, n.p., odd. izolací, pak do Teplotechny, n.p., závod ISOXYL, a další reorganizací podniků do Stavoizolací, nár. podnik, zákl. závod Isoxyl, kde pracoval v ostravské montážní správě. Po dlouholeté montérské práci v terénu, která vážně narušila otcovo zdraví, přešel otec na místo technika a stal se vedoucím provozu v montážní správě Stavoizolací v Ostravě.

Dne 10.III.1951 jsem nastoupil místo řádného vědeckého aspiranta na filosofické fakultě v Brně. (Předtím jsem byl r. 1950 navržen na přednášky z estetiky a ve školním roce 1950/51 jsem jako externista přednášel po oba semestry Obecnou estetiku 3 hodiny týdně.) Při své aspiranturě jsem se specializoval na moderní světovou estetiku, zvláště pak československou. Mým školitelem byl prof. dr. Mirko Novák, tehdy vedoucí Katedry dějin filosofie a ředitel Estetického semináře na brněnské filosofické fakultě. Zároveň s aspiranturou jsem konal v Estetickém semináři rozsáhlou pedagogickou práci hned od roku 1951 a vykonával jsem tak prakticky funkce odborného asistenta. Po absolvování aspirantury jsem byl 1.II.1954 jmenován do funkce odborného asistenta v Estetickém semináři při tehdejší Katedře dějin umění. Předtím již odešel profesor Novák na Karlovu universitu a já jsem převzal agendu celého semináře; v oboru estetiky a literární vědy vedu semináře a přednáším až do dnešního dne.

Co se týká přednášek a seminářů, které jsem konal od r. 1950, dotýkaly se širokého okruhu témat z obecné estetiky, uměnovědy a kritiky; přednášek jsem obecnou estetiku, úvod do marxistické estetiky, dějiny marxistické estetiky, kapitoly z dějin novověké estetiky, dějiny moderní české estetiky a

kritiky, dále o výstavbě uměleckého díla, o teorii odrazu v umění, o socialistickém realismu, a uměleckém mistrovství, o české levé avantgardě, o mladém F.X. Šaldovi, o estetické výchově, o sémantice a teorii informace, vedl jsem a vedu estetické semináře, výběrové semináře literární atd. Některé z těchto přednášek se realizují v učebním plánu dějin umění případně hudební vědy a výchovy. Přednášek a cvičení jsem na začátku 50. let mívával i jako aspirant až 12-14 hodin týdně, neboť tehdy byla estetika vedlejším oborem s třemi ročníky a převažující většinu výuky, cvičení, konzultací a zkoušek jsem musil obstarat sám. Prakticky stejný počet hodin mám i nyní.

Dne 28.5.1952 jsem se oženil. Moje manželka, PhDr. Milada Sasová (roz. Vaverková), se narodila v Brně 7.2.1921; její matka byla dělnice a zemřela v roce 1939. Moje manželka pracovala po maturitě (1941) od roku 1941 do roku 1945 (1946 ještě brigádnicky) v Gottwaldových závodech-Královopolské strojírně (ve strojírní mzdové dílně). Od roku 1945 studovala na brněnské filosofické fakultě filosofii, češtinu a estetiku. Složila I. a II. státní zkoušku z filosofie, I. státnici z češtiny a byla pak promována na doktora filosofie v roce 1950 zároveň se mnou. Od roku 1949 do konce roku 1950 byla moje manželka, členka KSČ od května 1945, zaměstnána na Okresním sekretariátu KSČ v Brně-Králově Poli jako kulturně-propagační tajemnice, vedla tamní Okresní poradnu marxismu-leninismu a Okresní školu stranickou. O prázdninách 1949 a 1950 absolvovala kurzy v tehdejší Ústřední škole KSČ v Praze.

Dne 19.9.1952 se máma narodila dcera Lenka. Moje manželka se zároveň se mnou stala vědeckou aspirantkou dějin filosofie (se zvláštním zaměřením k české filosofii) na zdejší filosofické fakultě u školitele prof. dr. Mirka Nováka. Přednáhela

nj. dějiny české filosofie ve šk.roce 1951/52. Pro těžké bytové a sociální poměry musila má manželka aspiranturu napřed na půl roku přerušit a pak březnem 1954 zrušit úplně. Musila opatrovat dítě (žili jsme provizorně v bytě u svých rodičů) a zároveň se starat o starou svou babičku, Antonii Müllerovou (důchodkyni, předtím dělnici v Královopolských strojárnách; zemřela ve věku 86 let na jaře 1956). Začátkem ledna 1955 jsme konečně obdrželi byt v Králově Poli. Přestěhovali jsme se s manželkou a s dítětem do nového bytu, Purkyňova 81, kde bydlíme dosud. Od května 1955 byla má manželka zaměstnána jako tajemnice sekce společenských věd v brněnské pobočce Čs. společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí. V srpnu 1956 nastoupila místo učitelky na Osvětové škole v Brně (bývalá Střední knihovnické škola), kde působí dodnes (vyučuje češtinu, literaturu a ideologické předměty) a kde je předsedkyní stranické organizace na škole.

V březnu 1957 jsem se stal externím spolupracovníkem literárního měsíčníku Svazu čs. spisovatelů Host do domu, kde působím dodnes jako externí redaktor (od prosince 1958 také v redakční radě Hosta). Zároveň spolupracuji s populárně vědeckým měsíčníkem Čs. společnosti pro šíření polit. a vědec. znalostí Věda a život, kde řídím rubriky "Slovníček VaŽ" a "Obzor časopisů" (od ledna 1958) a s Čs. společností, pro niž přednáším. Publikuji v časopisech a sbornících odborných, literárních, filosofických a populárně vědeckých, i v denním tisku. Od listopadu 1960 jsem kandidátem Svazu čs. spisovatelů, nyní jsem byl navržen za člena. V únoru 1959 jsem odevzdal kandidátskou disertační práci (Příspěvky ke genezi teorie významu v české strukturalistické estetice), kterou jsem obhájil; kandidatura

filozofických věd mi byla udělena 5.5.1961 vědeckou radou University J.E. Purkyně v Brně.

Od roku 1960 působím na Katedře české a slovenské literatury a teorie literatury (dříve Katedra české a slovenské literatury a jazyka). V roce 1963 mi vyšla kniha "Metamorfózy smíchu a vzteku" (Krajské nakladatelství v Brně); do tisku připravuji pro Spisy filosofické fakulty UJEP práci o estetice české levé avantgardy. Má studie o Václavkově dualismu čistého umění a účelné tvorby vyjde ještě tento rok ve sborníku o B. Václavkovi (Krajské nakladatelství). Zredigoval jsem a odevzdal do tisku sborník "Literatura mezi včerejškem a dneškem" (pro Krajské nakladatelství v Brně), v němž jsou zastoupeni pracovníci mladší generace brněnských literárněvědných pracovníků a kritiků. Na Katedře české a slovenské literatury jsem vypracoval habilitační práci "Studie k problémům integrace a systematické v moderní estetice" (strojopis), která bude předložena k obhajobě.

V roce 1957 se nám narodila druhá dcera, Olga. Můj otec začátkem roku 1960 v Ostravě těžce onemocněl a po nemocničním léčení v Brně byl dán v březnu 1961 do invalidního důchodu. Starší dcera, Lenka, chodí do páté třídy devítiletky, mladší chodí do školky v Brně-Táboře.

Cesty do zahraničí jsem nepodnikl žádný; je možné, že někteří otcovi příbuzní ještě žijí v SSSR, ale nic bližšího mi není známo a také žádné styky s nimi nemám ani já, ani můj otec.

Dušan Slesar

Slovník Olega Suse

Čím to je, že text Olega Suse poznáme mezi mnoha jinými ?
V čem vězí nenapodobitelná osobitost jeho stylu ?

Jeho jazykové vzory byly dva: velký F. X. Šalda, a i když to zní překvapivě, velký František Trávníček. Až každý zcela jiný, přece se oba podíleli svým vlivem - ať zprostředkovaně, či přímo - na konstituování stylu svého velkého "žáka" Olega Suse. Od prvního zřejmě má výrazovou neotřelost, druhý - v redakci Hosta do domu - ho nad redakčními rukopisy zase naučil stylizační kázní. Syntéza, k níž Oleg Sus dospěl, je pozoruhodná. Zcela se obejde bez šaldovských individuálních neologismů jako dějstvující, výsypný, slamnatý a tím spíše bez marot typu aktivný, pasivný, meditativný, individuální, jichž ostatně ani Šalda neužíval důsledně. A přece specifická Susova stylu je především v jeho slovníku. Totiž v jeho říkání, v jeho kontrastnosti.

Vedle odborné terminologie (samozřejmě), v níž jsou nápadnější pouze osobitá abstrakta (estetično, komično, směšno) najdeme u něho dnes už vzácná latinská citátová slova: ars poetica, modus vivendi, in theoria, in forma a také příležitostně in politicis, in eroticis, in scatologia atd. Řidčeji francouzská, třeba carte blanche. Ale takovými slovy jeho text neoplývá. Jejich "stopový" výskyt je však důležitý: představuje jeden krajní pól Susova výraziva, jen poněkud přibarvující jeho odbornou slovní zásobu.

Jeho protiváha - na stylové ose někdy značně vzdálenou - tvoří slova a jejich spojení z běžně mluveného jazyka, nezabarvená lokálně, zato však humorně. Představují je hybridní syntagmata jako: trotl specializace, denatureovaná fantazijnost,

studenokrevní poučovatelé, jukavé obliny, zkamenělina schematismu, makavé souvislosti, logické blázniviny, šaškoviny logické, dadaistické brimborium, vyčtěniškování kresba, vypulérovaná typizace, slopověstný formalismus, senilní realismus, zvlčilé estétství, mechanická hojblata ... Jak je vidět z příkladů, kterých by se daly nashromáždit tisíce, jde téměř vždy o "nerovné" spřežení slova odborného nebo aspoň knižního s výrazem přinejmenším hovorovým, často přitom expresivně zabarveným. Navíc je třeba připomenout, že je nacházíme v odborném a publicistickém textu!

Jeden slovetvorný typ je arci mezi expresivními výrazy nápadně často zastoupen; jsou to odvozeniny se sufikem -ina: zkamenělina, pokřivenina, posunčina, bláznivina a také vyko-lejenina, jedovatina, syrovatina, drobnočlovččina ... Takové "soukromé" neologismy jsou však mezi nimi početné.

Ale inherentní expresivita slov přesto není Susovou doménou. Jeho záměrem je vždy kontrast. Svědčí o tom jejich každý, i jen minimální kontext: po jejich pokřiveninách, zkamenělinách, konvencích, antinomích ... (Tři z "nové vlny" satyrů); panoptikální vyčtěniškovanosť in scatologia (Traktát o poetice nadávek).

Předposlední z našich ilustrací upozorňuje na další charakteristický způsob práce s lexikem. Je jím konstruování synonymních řad. Ale de facto nejde Susovi o hromadění synonym, spíše o shluky jemně diferencovaných hyperonym, jejichž cílem je precizovat pojmový obsah. Například: ... od domény nadávání, jež představuje cosi nehezkého, negativního, prostě neestetického a protiestetického (Traktát o poetice nadávek); střílí si z nich všemi možnými způsoby, ironicky, parodicky, sarkasticky, šertem i jáslivě (Osvobozující smích nad trato-

lišti krve); přestávají se pouze smát, vtípkovat, zlobit,
"odvádět satiru" (Velké flegma, či objektivizace?); ...
právě tam, kde kritik posílá k čertu jakoukoli indiferentnost,
lhostejnictví, spoléhání na soud jiných (tamtéž); podlehnutí
právě tomu, co se odsuzuje, totiž onomu skrývanému vnitřnímu
komplexu, nedostatku, úrazu, hanbě, černé skvrně (Tři z "nové
vlny" satyrů). Častější než tyto tříčlenné až čtyřčlenné řady
jsou samozřejmě dvojice: mrtví a nehybní protivníci; pohnuté
či rozkřácené nitro; ošuntělá a zvětralá situační komika, ne-
chává své věty vyskakovat a střechkovat; činitelíček a vyšírka;
žertěřování a zhumornování ...

Synonymní řady v textu jsou v češtině vynálezem humanis-
mu, kontrastní lexikon zas věcí bareka. Ale Oleg Sus byl člo-
věkem veskrze současným. Vlastně ony epochy ani nijak neuctí-
val - jejich dědictví také využíval současně a funkčně. Funkčně
- to znamená, že mu nebyly samoučelem. Lze snad vyjádřit umě-
lecký vzestup J. R. Picka plastičtěji než větou: "... kráčel
po cestě z humoristické pivnice plné řehotu do vyšších poscho-
dí slovesné komiky" (Tři z "nové vlny" satyrů)? A bylo lze vy-
stihnout povahu Skácelovy poezie ze začátku šedesátých let
pregnantněji než Susovým závěrečným odstavcem studie Od mou-
drosti k ironickému humoru: "Tady zatím končí cesta Skácela-
-ironika. Bylo o ní řečeno, že se rozvinula nenásilně, ale i
nutně z dialektiky životní moudrosti. A v tom je myslím také
její skácelovské specifikum; v tom je její novum pro současnou
poezii. Je v ní již dosti vážně stažených tváří; mezi nimi se
však moudře, jemně a stoicky lstivě usmívá Janek Skácel, mlo-
mluvný, slova lámající, horní chlapec a muž."

Miroslav Červenka

Sémantika verše v Sovově Zlomené duši

Jako estetik a badatel nesrovnatelné šíře zájmů mohl Oleg Sus připojit k práci kohokoli z nás své otazníky a vykřičníky, a vždycky přitom směřoval k jádru a prohloubení věci. Nikdy nepřestanu vděčně pomýšlet na to, že to udělal i v mém případě. Jeho zájem cítím jako vyznamenání. Mně ovšem byl přisouzen daleko užší obor vědecké zkušenosti a vykročení za jeho hranice znamená pro mne vždy velké trápení. Snad jednou budu s to splatit svůj dluh aspoň tak, že odpovím na Olegovu studii nazvanou citátem: Významem díla jakožto celkového znaku je osobnost Ale v posledních letech jsem se zcela omezil - měl-li jsem vůbec pokračovat v práci - na témata pro mne snadněji dostupná.

Následující text je převzat z právě dokončované knížky Polymetrie v epice s podtitulem Sémantika metra od Máje po Zlomenou duši.

+ + +

3. Zlomená duše

Sedmidílná skladba, která se nijak zvlášť nesnaží dodržet autorovu šánrovou charakteristiku ("kapitoly vytržené z deníku předčasně zemřelého přítele"), je lyrickým Intermezsem IV Smetanovo kvartetu Z mého života symetricky rozčleněna na dvě značně odlišné části. První tři kapitoly jsou psány z časového odstupu a týkají se rodinných a erotických vztahů. Se svými více méně rozvinutými syžety vcelku zapadají do tradice dosavadní povídky veršem, překonávající ovšem předchozí díla drsností deziluzivního vidění všednosti a subtilností nekonvenční psychologické analýzy. Kapitoly pátá až sedmá jsou naproti tomu především reflexivními básněmi, v nichž se syžetu zbývají jen místní přesuny hrdinovy a ničivý postup jeho choroby. Jejich vlastní náplní jsou stále ostřejší souhrnné charakteristiky soudobé společnosti, až po závěr básně, který je cele upřený k budoucnosti. Přímou v průběhu básně se tak uskutečňuje rovněž přechod od realistických důlezpytných studií, nepostrádajících ovšem dobové typičnosti, k sociálně zjitřenému symbolismu jeho vrcholného období: druhá půle Zlomené duše je už ve znamení stylu bezprostředně následujících Vybouřených smutků.

Rozlišení a směna veršových útvarů zprvu sotva odráží tento vývoj; až v poslední, 7. kapitole se verš stává jeho aktivním činitelem. Shora vyznačené kompoziční schéma 3 kapitoly + intermezzo + 3 kapitoly je až po 6. kapitolu metrikou spíše zastíráno.

Rozhodující váhu ve Zlomené duši má její základní rozměr, nerýmovaný pětistopý jamb, který určuje rytmickou povahu čtyř částí ze sedmi. Objevuje se v 1. a 3. kapitole první poloviny básně, v intermezzu a v prostřední kapitole poloviny druhé.

(Každá z kapitol, třebaže jsou členěny na řadu krátkých číslovaných oddílů, je po metrické stránce jednotná.) Nehledíme-li na intermezzo, střídá se tedy v průběhu celé básně blankvers pravidelně s nějakým rozměrem jiným; přitom každý z těchto odlišných rozměrů vystupuje jen v jediné kapitole.

Nejpříznačnější užití blankversu v předchozí generaci a zároveň pozadí, na němž v této době musel být vnímán každý epický text psaný tímto rozměrem, představuje epika Zeyerova. Verš Zlomené duše se od Zeyerova co nejostřeji odlišuje, a to nejen stylistickým charakterem své jazykové výplně, ale i svým rytmem: proti záměrně monotónním desetislabičným řadám s převahou daktylských ukončení, jež spjata s příznačnou melodickou kadencí sugerují pohroužení do hlubin dávné minulosti, stojí u Sovy nepravidelné střídání veršů deseti a jedenáctislabičných, nebo dokonce užití jen druhých z nich. Melodická klauzule je tak potlačena a otvírá se příležitost k výběru klauzule verše, resp. k rozložení klauzulí v celých skupinách veršů ve shodě se spádem a členěním přirozené řeči. Veršový útvar bez rýmů a strof, s minimem příznaků rytmičké organizace, se tak stává, ne bez obdoby s nerýmovanou Magdalénou, jedním z činitelů programové prozaizace básnického textu. Oproti krátkému trochejskému verši Magdalény nemá však rozlehlejší Sovův jamb příznaky duchaplné satirické útočnosti, je spíše šrpký než výsměšný; zejména v ženských zakončeních (a snad i v ženských zakončeních větných celků končících uprostřed verše, tedy v převaze "trochejských" cézur nad "jambickými") sugeruje na pozadí vznošnějšího blankversu Zeyerova pocit nepřekonatelné tíže, s níž doléhá všednost, trapnost, banalita. Ale také s tímto veršem je spjat "antipoetický" a tedy polenický význam, pracuje v něm s nulovými příznaky, s nepřítomností poetických rysů,

jež byly ve veršovaném textu tehdy běžně očekávány. Není třeba rozvádět, jak se to shoduje s tematickou stránkou básně.

Ženská zakončení, projev nezájmu o jambickou vzestupnost verše (vzestupnost lze interpretovat jako příznak básnického překonávání tíživé životní látky), jsou jedinými klauzulemi blankversů v první kapitole. V následujících kapitolách se už, jak jsme řekli, volně a nepravidelně střídají s mužsky zakončenými verši. K prostředkům prozaizace zde přibývá náhodné, bezprostředními významovými efekty nemotivované zečleňování šestistopých jambů (bez césure) mezi korektní řádky pětistopé. Spolu s drobnými prohrěšky proti rozložení přízvuků, jaké předpisuje jambická norma, je to - můžeme tak soudit jen podle výsledku, ne podle tvaru samého - náznak rozkladu pravidelného metrického verše. Jestliže Machar užíval verše jako něčeho, co se vytváří snadno, skoro mimochodem, jde Sova cestou jeho nenáhlého uvolňování.

Přecházíme k metráům odlišným od blankversu, jejichž užití v kapitole 2., 5. a 7. řadí Zlomenou duši mezi skladby polymetrické. V druhé kapitole se v kontrastu se všemi ostatními objevují verše rýmované a strofické. Je to třířádkový (zejména zpočátku ve 3. verši strofy také čtyřřádkový) daktylotrochej v čtyřverších s přerývaným rýmem (zprvu jen mužským, pak nepravidelně mužským nebo ženským). V kapitole nazvané První láska byl tento lyrický, zároveň však rytmicky rozplývavý tvar zvolen ve zřetelném souladu s tematikou, Nesmělé názvuky písňovosti jaksi naznačují naději na vytvoření nelomeného, důvěrného, spontánního citového vztahu; rytmická tčkovost, neurčitost od počátku spoluvytvářejí pocit jeho zranitelnosti, bezbrannosti, přechodnosti. Počínající kantilénka se nikdy nerozvine v píseň, z tušení možné životní plnosti nedospějí hrdi-

nové básně k jejímu uskutečnění - taková je asi sémantika rozechvělé metrické formy, včetně chudičského rýmu, která naznačuje všechno jiné než suverénní zvládnutí básnické techniky. Jak vidět, je to - v porovnání s ostatními kapitolami skladby - sémantika poměrně značně vyhraněná. Při jejím ustavení se Sova opírá o tradice své vlastní dosavadní tvorby - podobné daktylotrocheje se mnohokrát objevily v jeho impresionistické přírodní a erotické lyrice, zejména ve sbírce Soucit i vzdor. (Blankvers se naopak současně se Zlomenou duší vynoří v básnické črtě vyhraceně realistického zaměření s důrazem na trapnou a trpně přijímanou banalitou života - mám na mysli básně Studie, později zařazenou do sbírky Ještě jednou se vrátíme.)

Další odchýlné metrum nacházíme v 5. kapitole nazvané Smutky peripatetika a líšící s krajním odporem ovzduší soudobé Prahy. Je to čtyřstopý nerýmovaný jamb (s ženským zakončením - první a druhá polovina básně jsou tedy shodně zahájeny výlučně žensky klauzulovanými verši), tvarem i výslovností prostě jen těkavější, chvatnější, nervóznější varianta základního rozměru. Ohlašuje se v něm vhodně druhá část básně s větším důrazem na subjekt a s odvratem od předmětného zobrazení souvisejících událostí, mnohostranněji charakterizovaných postav.

V sedmé, závěrečné části Zlomené duše, nazvané In urna perperum ver, vystupuje konečně veršový typ v podstatě zcela dosud neznámý a nový, volný verš. Je to jeden z nejpodstatnějších příznaků, že skladba "bez zvláštních dějů; spíš vnitřní psychologické postupy" (Sova v předmluvě z r. 1895) se odtrhla od žánru veršované povídky a svým závěrem spoluzakládá - zároveň s řadou těch textů Březinových Tajemných dalek, které byly psány v závěrečném období práce na této sbírce - "syntetický"

žánru symbolistické básně.

Proti shora uvedeným rysům umírněného uvolanění v předchozím blankversu i proti nepravidelnosti daktylotrocheje v 2. kapitole představuje volný verš radikální krok ke zcela novému rytmickému citění. Polymetrie tak dostává funkci, s jakou jsme se v celé poezii 19. století nesetkali: stává se indikátorem básnickova přechodu k jinému pojetí poezie, k jinému básnickému programu. Přechodu, který se odehrává, a v tom je dráždivá přitačlivost Zlomené duše, na půdě jediné básnické skladby.

Významy nesené touto proměnou básnického tvaru se tedy začleňují přímo do významového komplexu básnického subjektu, a to nikoli jako nositele zkušeností a prožitků mimoliterárních, ale jako slovesného tvůrce. Tím, že učil volného verše, charakterizuje básnický subjekt sám sebe jako odpárce konvence a řemeslnosti, tlumočníka poselství, jehož obsah je příliš nespoutaný, aby snesl standardizované tvary. Tak to Sova interpretuje v bizarním verslibristickém sonetu později zařazeném do Vybouřených smutků:

Nemají prý rádi rozkvetlou nádhernou sloku
/přeče jen nejvyšší drobný květ v pralesích umění!/.

Ta řemeslnická rota, podkouřená kadidlem doby,
blýskáním planým unavila zraky diváků,

Já, nespokojený buřič, slyším již umírat poezii,
vztekle rozbíjím ještě kadluby, v nichž cítím zvetšelé formy,
ať volně vyteče kov můj šhavý na lebky hlupáků;
má-li umřít a má-li umřít navždy zhnusená,
ať vztekle ještě smích svůj vychrlí a vzkrék svůj blasfemický
a bláznů si ztropí z krasocitných filistrů.

Volný verš závěru Zlomené duše má rysy, které ho ostře odlišují od kanonické podoby symbolistického verslibristu, jak se ustavila u Březiny a později byla adaptována i samým Sovou

především v řadě symbolických výjevů v Údolí Nového království: není tu charakteristický daktylský spád ani herojská klauzule (xxx xx). Volný verš Zlomené duše se zrodil z rozkladu blankversu; řada veršů tu odpovídá normě jambu (nejen pětistopého) a v celém textu se projevuje sklon k členění na sudoslabičné slovní celky. Místo reminiscencí na antický hexametr s jeho epickou šíří a monumentalitou, s jeho mýtickými tématy se tu tedy opětovně připomíná rytmický útvar spjatý v předchozích kapitolách skladby s reflexí o zkušenosti po vítězi moderní a disharmonické, s kritickým hodnocením soudobé skutečnosti: spolu s tematikou a výběrem slov a frazeologií se tu volný verš od svého vzniku podílí na konstituci specifické Sovovy verze symbolistického básnictví, která čerpá v první řadě ze současné látky a z žurnalistického a polemického jazyka.

Poznamenejme mimochodem, že jsme tu u prvotních a základajících projevů - sit venia verbo - "vedlejší" linie českého verslibrismu, která proti "hlavní", románsky orientované variantě (hexametr a později intonačně plynulý apolínairovský verš odvozený z alexandrinu) se blíží anglosaskému volnému verši, který povstal z liberalizace blankversu (Whitman, Eliot); tento směr, projevující se po celá desetiletí jen latentně (např. v některých básních předválečného civilismu), vystoupí konečně s plnou vahou a ujme se iniciativy v tvorbě básníků skupiny 42 v čele s Jiřím Kolářem (kde anglosaské souvislosti jsou zcela zřetelné) a některých jejích starších, v tomto směru však skupinou pravděpodobně ovlivněných současníků (epika V. Holana a F. Hrubína).

Jeden základní rys má však geneze volného verše O. Březiny a A. Sovy společný: tento verš se rodí ve chvíli, kdy jsou

opuštěny běžné epické nebo lyrické stylizace plynoucího času a poezie - i v tematické rovině - dochází k souhrnnému pohledu na bytí v jeho dynamice, a tedy i k radikálnímu rozchodu se zobrazováním předem dané skutečnosti v jejích bezprostředně se jevících formách. V posledním oddílu závěrečné kapitoly *Zlomené duše* přecházíme s meditujiícím mluvčím volně mezi přítomností, minulostí a budoucností. Využití fiktivního zprostředkujícího mluvčího ukazuje, že básník ani zde se nevzdal reálné, v tomto případě psychologické motivace těchto přechodů, což ho odlišuje od radikálnějšího Březiny. Pro významnou výstavbu *Zlomené duše* a její kompozici to konkrétně znamená, že volný verš se stává nositelem kladného patosu, který je umožněn hrdinovým vytržením z dosavadních neuroticky podrážděných reakcí na současné rozpory a na prožitky minulosti; upíná se k budoucímu světu, stojícímu mimo dosah jeho běžné fyzické existence, překračuje mluvčí hranice hmotné danosti vůbec. Že se tak neděje bez výpomoci představ mýtických nebo aspoň k mýtu snáhujících, ukazuje už titul kapitoly, který v antické reminiscenci spíná smrt s návratem věčného jara.

Na počátku české polymetrické epiky, v Máchově *Máji*, jsme také byli svědky sepětí určitého - v české poezii také dotud zcela neznámého - veršového typu s výraznou transformací pohledu na dimenzi času. Ve 4. zpěvu alexandrín se spíná s tématem bezohledného uplývání všeho bytí k budoucnosti, v Máchově případě ovšem krutě vyprázdněné. Budoucnost pro hrdinu i autora *Zlomené duše* vyplňují přísavky naděje.

Vyjadřovat se o platnosti těchto postojů, to ovšem není záležitostí versologie.

Jan Skácel

Elegie

Olegu, není tomu ani tolik dávno,
co jsme se do krvava přeli
o čtyři řádky básně.
Na kruté váze verše vážili.

Dodnes si pamatuji všechna závaží.

A nebylo to včera,
co dopili jsme spolu rybízové víno
z předloňských ještě zahrad?

Ach ano,
na Kotlářské letos vykáceli hlohy
a jak to povědět tak tiše,
abys uslyšel.

Lubomír Nový

Olexus

S Olegem jsem se seznámil brzy po svém vstupu na filosofickou fakultu na podzim 1949. Když jeho přítel Jiří Cetl pronesl "To je Oleg Sus", domníval jsem se, že je to přezdívkou "Olexus". Nevím proč, ale od té doby mi to nějak utkvělo v paměti. Kombinace jeho jména a příjmení navozuje mi myšlenku o dvou stránkách jeho osobnosti.

SUS - připomíná mi stránku nápadnou, a to velmi pádnou: jeho živý a nervní projev, překotnou mluvu, břitkou dikcí, zničující smích, nemilosrdné dádaismy, agresivní a prohlivé výbuchy. Tak třeba předčítal úryvky z mizerného textu, držel se okraje stolu a řval směchy. A přímo řičel, když jeho "orismus" pro "Učko" ("S lidmi je možno dělat všechno, bohužel") upravil cenzor "ateistickým" škrtem pera do podoby: "S lidmi je možno dělat všechno". Anebo si - kráčeje davem studentů - polohlasně mrmal: "Hlavně mravně! Hlavně mravně!" Anebo před vchodem na fakultu, za plného provozu, pochválil studentce její ratolest v kočárku slovy: "To je krása! Už teď vypadá senilně jako univerzitní profesorka!" Sus, enfant terrible, si tak vysloužil řadu nepřátel - nahodilých, přechodných i zapřísáhlých, kteří, zaslepeni vlastní ješitností a vnějším dojmem, viděli v něm anarchistického, destruktivního individualistu, nenapravitelného posměváčka, bořitele hodnot a nevychovence.

OLEG - připomíná mi stránku méně nápadnou, a to nenápadnou. Léta nepublikoval, vstřebával ve svém kutlochu nepřehledné množství literatury, vržící se na hromádách na stole, ve skříních a na podlaze. Nabýt rozsáhlými vědomostmi, nehonil tituly (k tomu ho museli dotlačit ti druzí), ale studenty. Z Brna paty skoro

nevytáhl, do zahraničí nejezdil, na konferencích se nepředváděl; přednášel celým tělem, plně soustředěn na svůj svět estetiky, literatury, umění, filozofie, tradice českého myšlení; proto mluvil jakoby přes hlavy posluchačů a téměř se zavřenýma očima. Byl to vlastně člověk nesmírně ostýchavý, nepraktický, nezištný, mimořádně pracovitý, se smyslem pro úmornou černou práci bez ohledu na čas - na fakultě, v redakci Hosta či Vědy a života. Jestliže stíhal své studenty (tvrdá a drsná škola!) anebo autory rozmanitých literárních výplodů, pak vědy to bylo pro obhajobu hodnot vědecké a kritické práce, nikoli pro sebeafirmaci, pro samolibé vyzdvížení své vlastní osoby. Proto vědy ctil svého věcného učitele Mirko Nováka i své věcné žáky. Proto také dokázal - navzdory módním vlnám - odmítnout tezi, že by Sartre přinášel proměnu svého existencialismu směrem k marxismu. A proto také dokázal pozitivně ocenit autora, o němž se podle kavárenského bontonu mělo mluvit jen s úsměškem.

Byl Sus takto Olegem sobě navzdory? Anebo byl Susem proto, že byl Olegem? Nikdo - snad s výjimkou vychytralých budovatelů vlastní kariéry - není nikdy zcela prokomponovanou osobou. I Oleg Sus měl uprostřed svého jména a příjmení nejen šifru -GS--, ale také určité neznámé X. Přesto se však domnívám, že tu najdeme vnitřní souvislost: jeho úžasné vypětí a přepětí sil, vynakládaných na postižení historických i aktuálních problémů vědy a kritiky a na druhé straně naprostý nedostatek smyslu pro marnivé sebeuspokojení vedl k tomu, že napětí občas vybuchovalo jako sopka. Byla to sopka žhavá, obsažná, a dodnes i po vychladnutí, zůstává monumentální horou, kterou si z historické krajiny českého myšlení, estetiky a kritiky nelze odmyslit.

Oleg Sus byl OLEXUS.

Josef Válka

Sociální funkce barokní kultury

Jakmile jsem se začal zabývat kulturní historií a fenoménem baroka, vedla mě cesta pochopitelně za Olegem Susem, jehož genialita, jasnost myšlení, erudice a autoritativnost soudu byly mimo jakoukoliv pochybnost. Diskuse, které jsme o různých aspektech barokní kultury vedli, zůstaly šel nedokončeny, ale Oleg Sus se do myšlení každého z nás, kteří jsme měli štěstí ho znát, stále vrací.

+ + +

1 - Racionalita a iracionálně

Podle K. Poppa zde používám pojmu "racionalismus" jako určitého myšlenkového zaměření, které se snaží řešit co nejvíce problémy apelem na rozum, to jest na jasné myšlení a zkušenost, namísto vyvolávání citů a vášní. Je zřejmé, že v 17. století existuje v evropském myšlení konflikt takto chápaného racionalismu, který je v této době reprezentován vědou, a antiracionální vlnou, za jejíž projev může být považován komplex barokní kultury. Barokní kultura s dominantní složkou umění na jedné straně a vědecké revoluce a racionální filosofie na straně druhé představují v evropském myšlení 17. století dvě protikladné duchovní tendence, které se však nejen střetávají, ale zároveň i vzájemně prolínají. Je příznačné, že kvantitativní rozvoj výtvarného umění a hudby nastává právě v těch zemích, které v 17. století ve vědě zastávají. Itálie, Španělsko a střední Evropa jsou bezesporu oblastmi baroka, Nizozemí a Anglie zeměmi nové vědy a ve Francii je vědecká a umělecká, ovšem silně klasicistní aktivita v určité rovnováze. České země jsou po Bílé hoře příkladem silného ústupu ra-

cionality a city a vášně je plně ovládnou. Bělohorským vítězům racionální úvaha zcela chyběla a plně se nechali ovládnout vášněmi, opojností snadného vítězství a touhou strašlivě se pomstít za "ohavnou rebelii". Tradice rudolfínské manýristické vědy, lépe řečeno jejího racionalistického proudu, který vrcholil Keplerem a který najde svůj výraz i v realistické (popisné) tendenci výtvarného umění, je přerušena. Racionalita se prosadí v logistických operacích mistrů druhé scholastiky jako byli Arriaga nebo Caramuel z Lobkovic, v jezuitské mocenské politice a kariéristických kalkulech Lichtenštejnů, Valdštejnů a jiných konjunkturalistů, ale jinak z myšlení racionalita téměř vymizí. Nejpatrnější je tento posun v oblasti náboženství, kde víra nabývá všeobecně charakteru pověry se zcela fantastickými rysy. Potridentský katolicismus postavil víru na základ senzibility, imaginace a absolutizace citů. Do centra náboženského života se opět vrací mystérium zázraku, ale zázrak se stává každodenní událostí. Pečlivě vedené seznamy zázraků u různých poutních kostelů nebo hagiografická literatura baroka ukazují, jak v ovzduší ústupu rozumu a všeobecné pověřčivosti povahy zázraku nabývají nejvšednější události a banální nahodilosti. Vedle zázraků a nadpřirozených úkazů, kterých je plný svět a o jejichž racionální výklad se nikdo nepokouší, se do chaotického a nereflektovaného života pevně usadí jako demiurg osudu spíše Fortuna než Bůh. Snaha ovládnout nadpřirozené síly pomocí magických a alchymistických praktik je to jediné, co u nás v 17. století zůstalo jako dědictví manýristické vědy.

Pro u m ě n í je ovšem svým způsobem toto prostředí plodné. Může se rozvinout umění plné fantazie, citů, zázraků, a emocí. Ale především je sám rozmach umění přirozenou r e -

a k c í lidského ducha na ústup racionality a na převahu citů a vášní. Umění apeluje na city a vášně přímo, bez filtru rozumu. Vyvolává city a vášně, koresponduje s nimi, umocňuje je. Otevírá se mu obrovské pole působnosti. Velká vlna barokního umění má být považována za přirozenou reakci na společenskou a duchovní situaci, na náhodnost, pověru, labilitu a obnaženost citů. Společnost ovládaná city a vášněmi se do barokního umění uchyluje.

2 - Bytí a zdání - divadlo

V 17. století vede reflexe katastrofického světa nejen k růstu iracionality, fantastické senzibility a pověry, ale i k rozkolísání představy o podstatě existence světa a člověka. Důležitost světa a jeho realnost již ovšem nebylo možno popřít středověkým únikem do transcendentna; svět byl již v myšlení a vědění příliš skutečný, konkrétní, smyslový, měřený a počítaný - ale otázka, co vlastně tento svět a v něm se pohybující člověk je, se právě proto nesmírně zaktualizovala. Jsme v době zrodu moderní kosmologie, psychologie a antropologie. V 16. a 17. století se nachází žetření velmi často v tenzi divadla a hry. Svět je divadlo a člověk hercem na jeho scéně, to učil již Cervantes. V baroku však princip divadla, hry a herectví proniká vším. Je to doba velkého rozmachu divadla a zrodu opery, a to divadla teatrálního, iluzivního, alegorického, fantastického a syntetického. Divadelnost však není v této době omezena pouze na vlastní divadelní prostor, ale proniká celým životem. Ohniskem divadelní koncepce života a světa jsou dvory panovníků a aristokracie a katolická bohoslužba: dvory se svými neustálými slavnostmi bohoslužba jako obřad s divadelní koncepcí. Dvořan musí ovládat herecké umění. Nejen proto, že sám vystupuje jako herec a tanečník na divadle a při slavnostech,

ale musí být hercem i v životě, musí umět zastírat svou podstatu, brát na sebe masku, jež se líbí jeho pánu a působí na jiné. Návod k této hře a její zřetelnosti najdeme jak u stále čteného Castigliona, tak u Graciána, jehož psychologie učarovala Schopenhauerovi. Život je představením, ale i dějiny jsou velkým divadlem, "Theatrum Europaeum", bohužel válečným. Bytí, podstata, ale také p r a v d a se zastírá a nemá smysl, ani pro život, ani - jak dokázali jezuité - pro Boha. Skutečné, a tedy i pravdivé je to, co se zdá, "paraître", nikoliv Běre, tedy to, co skutečně jest.

3 - Dekor

V divadelním konceptu života a ve zproblematizovaném vztahu bytí a zdání se dostává významného místa d e k o r u . Zdání je posuzováno nejen do polohy pravdy a krásna, ale stává se výsostnou hodnotou i v životě. Stačí se jevit jako katolík, vykonávat předepsané skutky, chodit do božího domova, aby bylo možno vejít do statistiky katolíků a žít v míru s důřky. Bůh již nemusí být uctíván skutečným zlatem a drahým kamením, jak učil opat Suger v době gotiky, ale stačí pozlátka a bižuterie. Sloupy oltáře už nemusí být z barevného mramoru, ale z pomalovaného dřeva. Chrám již nemusí působit prostou monumentalitou prostoru a konstrukce, ale musí mít působivou fasádu a uvnitř hýřit dekorem. Menší již třeba, aby žena měla přirozený půvab, aby byla považována za krásnou, ale musí být dokonale naličena. Nejen ženy, i muži skrývají své pleše pod parukami z vlasů děvček a dávají se portrétovat v pózách plných elegance a důstojnosti, zakrývající jejich otylost a podagra. Dekor ovládne umění i život. Nikdy v dějinách už nebudou stavby tak naplněny dekorem jako v baroku a nyní již ani divadelní dekorace nebudou tak velkolepě iluzivní jako při barokních hrách, operách a slavnostech.

4 - Slavnosti

Nejvýznamnějším prostorem pro smyslovou orientaci barokní mentality je však *s l a v n o s t*. Neexistuje ani civilizace ani čas, který by neznal slavností. Slavnost je zřejmě biopsychickou potřebou člověka od počátku lidského života, nutným odpočinkem a uvolněním, překonávajícím napětí a stresy každodennosti. Slavnost je také zřejmě prvním způsobem konkretizování, měření a zmocňování se času. Původně je záležitostí celého lidského organizovaného společenství a provádí významné události života jedince i kolektivu, provádí změny přírodních cyklů a ritualizuje výrobní proces. Význam slavností pro život člověka od počátku své existence pochopila moc a církve a ritualizovaly jimi svou existenci. Ještě v našich raně středověkých dějinách je patrné, jak přechod od pohanství ke křesťanství a vznik knížecí moci jsou provázeny bojem pohanských a křesťanských slavností. V baroku jak biopsychická, tak společenská funkce slavností vrcholí. Moc je pojata jako přesvědčivá slavnostní demonstrace sebe sama. Absolutně vládnoucí panovník a po něm všichni jeho satelité vystupují před lidem v slavnostním hávu vjezdů do měst, dvorských slavností, oslav a zejména slavností všech slavností, korunovaci. U nás je však baroko féérií slavností církevních. Pobělohorská církev pochopila psychologickou účinnost slavností a spojila ji v duchu své teologie v účinné představení, které mělo usnadnit zapomenutí kacířské minulosti, ulehčit tíži pozemského života a vytvořit krásnou iluzi posmrtného života, k němuž byla celá teologie, obraznost kultu, bohoslužeb a slavností zaměřena. Jestliže vrcholem světské slavnosti je korunovace, jsou vrcholem církevního a náboženského života slavnosti funerální. Sartí končí hra života a vstupuje se do pravého bytí slavobránou pohřbu.

Pro české baroko je příznačná nejen slavnost církevní, ale slavnost dokonale organizovaná. Průvodů na Boží tělo se zúčastňuje celé město, stejně tak jako slavnostních vjezdů panovníků a biskupů, podle čtvrtí, cechů a náboženských bratrstev, pro které je organizování slavností jedním z hlavních úkolů. Největší organizované slavnosti se pořádaly při kanonizaci Jana Nepomuckého a moravských mariánských obrazů ve třicátých letech 18. století. Při těchto příležitostech byly do velkolepě komponovaných slavností v Praze, Brně a Olomouci za pomoci státních i církevních institucí začleněny podle krajského principu celé země.

5 - barokní kultura a ideologie

Ideologický ráz barokní kultury je mimo pochybnost. Náboženství zde plní poslání ideologie tak jednoznačně a klasicky jako málodky jindy v dějinách. To není třeba zvlášť zdůvodňovat a dokládat. Zajímavá je však v této situaci úloha umělce. Jestliže je barokní kultura jako celek organizovaná a obligátní a jestliže jako celek slouží jasně mocenským a zájmům konfesionálního absolutismu a církve, není tím řečeno, že právě umělec je oním služebníkem, který iniciativně vytváří ideologický program a smysl baroka. Umělec je sice v této době v naprostém služebném postavení vůči dvorům, aristokracii a církvi, ale ikonografické programy, hlavní nástroje ideologického působení, jsou mu zadávány a jsou přesně kontrolovány. Do jaké míry požadovaná ideologie odpovídá vnitřnímu přesvědčení umělců, to je otázka, kterou lze stěží zodpovědět při naprostém nedostatku písemných pramenů vycházejících od umělců samých. Pochopitelně, členové uměleckých cechů v českých zemích museli být katolíci a sami se zúčastňovat všech předepsaných náboženských rituálů. V hluboké víře? Nebo pod maskou náboženské horlivosti a ucti-

vosti vůči aristokracii a dvoru ? Nevíme, ale umění poskytovalo v rámci pevných ikonografických programů značnou svobodu f o r m y , ve které je sni nutno hledat umělecký význam jejich práce a která u geniálních jedinců vedla k vytvoření velkých uměleckých děl a u méně nadaných k napodobování stylu. A pak, zdá se, že umělci si ve vlně sentimentu, citovosti a vášni, které zobrazovali a pomáhali vyvolávat a kterým se společnost oddávala, zachovalá kromě vědců snad jako jediní nejvíce r o z u m u . Umělecké dílo, zejména architektonické, muselo být přesně propočítáno a spojeno s vědou. I když baroko opouští experimentální pole fyziologie, přesunuje se na pole psychologie. Na technické dovednosti jsou kladeny stále větší nároky, prohlubuje se š k o l e n í a vzdělání umělců, a to vše je citovosti a vášnivosti vzdaluje. Zdá se také, že již nepropadají manýristické melancholií. Umělci jsou zřejmě již v baroku jedněmi z nejosvěcenějších lidí, i když plní úkoly rozum potírající.

6 - Sociální funkce baroka

Je možno mluvit o sociálním smyslu celé kultury? Zdá se, že stupeň abstrakce by byl v tomto případě příliš vysoký. Barokní kultura má pochopitelně úkol apologizovat vládnoucí společenský, politický a náboženský systém, jako každá kultura před prosazením kritického myšlení, které se v 18. století kultury zmocní. Ale i apologie baroka má zvláštní ráz, který jasně souvisí s oněmi rysy, které jsme se zde pokoušeli vymezit: se smyslovostí, teatralitou, dekorem, zastíráním, slavnostností, okázalostí: jestliže je barokní kultura těmito rysy proniknuta a determinována, je také její celkový význam ve vztahu ke společenské realitě v podstatě d e k o r a t i v n í a z a s t í r a c í . Tak jako hýřivý dekor kryje prostotu a

chudobu struktury a materiálu, tak je celé divadlo barokní kultury dekorem společenské reality a zastíráním její skutečnosti, která je bídná, zastalá a chudá. Neplatí to jen pro sociální realitu venkovského lidu v rámci robotně nevolnického systému, ale i o realitu vládnoucí vrstvy, to jest aristokracie a státu. I aristokraté s největšími majetky se topí v dluhích a jejich reprezentativní zámky jsou jen iluzí bohatství, kterého chtějí dosáhnout, když alchymie zklamala utopicky pojatou manufakturní činností. Absolutistickému státu utahujícímu daňový šroub se stále nedostává peněz a hrozí mu bankrot. Explóze barokní kultury není výrazem bohatství společnosti, ale výrazem ideologicko-náboženských potřeb a teatrální a pokrytecké mentality. A nakonec je zde církev sama. Ta je skutečně v 17. - 18. století bohatá - ale jaký má smysl? Jakkmile splnila s p o l e č e n - s k ý a politický úkol protireformace, v němž naposledy sehrála velkou historickou roli, zůstává jí pouze úloha dekorátora a vnitřně degeneruje. Již žádné, nejen velké, činy - i když jsou misionářské do kolonií - a žádné velké myšlenky. V 18. století poslední velké teologické systémy druhé scholastiky vyklízejí zcela pole vědy, život církve se zasvěťštuje a vše již jde m i m o církev, i když se některé osvícené hlavy v církvi pokoušely zabránit katastrofě. Většina církevníků však pouze ubíjela čas, promarněvala velké bohatství - a organizovala slavnosti.

7 - Trest boží

na sebe nenechal dlouho čekat, i když jej zbožná Marie Terézie na čas oddálila. Pak na sebe vzal podobu josefínských reforem a zasáhl tím větší silou. Od počátku 18. století již bylo některým rozumným lidem zřejmé, že baroko je součástí nerozumného světa, který je nutno změnit, nikoliv dekorovat a konzervovat. Polovina 18. století přinesla katastrofami slezských válek pro-

zření a vynutila si zřetel k r e a l i t ě . Stavební horečka končí, také proto, že staveb je již všude plno. Ale kulisa ještě trvá. Vzhledem k politické a sociální struktuře zemí monarchie bylo nutné, aby trest za přehnanou iracionální zpupnost baroka vykonala světská moc. A tak zde změna kulturní situace, která jinde probíhá jako přirozená změna stylu a mentality, nabývá rázu katastrofy. Kostely a kláštery se mění v úřady, skladiště, továrny a konírny.

Miroslav Cervenka

Pohřeb Olega Suse

Brněnský hřbitov z tváry a kamene,
podivné semeno do tebe sejeme,

znavené, zčernalé, zjívžené.

Co si tu přečnává, rakví se tlačí ven.
Osina drsnosti ? Na vlas ztenčený sten ?

Tupý kůl, na nějž byl narážen ?

se mi zanítil ukazováček na pra
psacím stroji přestala až
dním prstem toto vyřukal mažu
potvoru hněsavou máčím obváž
poslat Ti konečných stran 1-25
ad geneze jsem zamastil pár
stran a vzdal
sakra a to porto !
i finančně chápej co mne odvá
od práce docíť s manželem do Nakou
dva tzv. správní poplatky bral
ždou blbost ke korektuře a
zadlužil jsem se až po krk
abys nakouk za kuli Sussyfos

Od rodných pahorků snesení do ssuti,

jen co štěrk beze jmen budeme zvednuti

pod paty neznámých klenutí.

Milan Kopecký

Filozof a ten druhý

Oleg Sus se zapsal do našich myslí především jako břitký kritik současné literatury, ale málokdo asi ví, že měl neobyčejný zájem o starší literaturu. Tento zájem obvyklá celé jeho působení: výrazně se projevil na začátku jeho literárněvědné práce (tenkrát jsme se setkali jako recenzenti spisů o Husovi a husitské revoluční tradici), dokonce předtím už za studií, kdy z našich učitelů obdivoval vynikajícího medievalistu Jana Vilikovského, a na jejím předčasném závěru, kdy se překotně zabýval o staročeské edice, zvláště o edici sebraných spisů J. A. Komenského, rozčiloval se nad jejím hlemýždím tempem a radoval se z každého nového svazku. Proto na Olega vzpomínám komeniologicky v jedné z jeho oblíbených forem :

Vladař: Zdar tobě, dobrý muži !

Filozof: Zdar i tobě, jsi-li hoden zdaru, ať jsi kdekoli !

Vladař: Nevyjdeš ke mně ?

Filozof: Nemám kdy.

Vladař: Ani nevyhlédneš ?

Filozof: Mám něco na práci. Hledá-li diváky své okázalosti,
hledej jinde.

Vladař? Což se mě bojíš ?

Filozof: Jsi bytost dobrá, či zlá ?

Vladař: Dobrá.

Filozof: Kdo by se tedy bál někoho dobrého ?

Vladař: Já jsem onen veliký vladař.

Filozof: Já onen malý filozof.

Vladař: Proč se ke mně nelichotíš jako ostatní ?

Filozof: Protože od tebe nic nepotřebuji.

Vladař: Přesto ode mne něco žádej !

Filozof: Zádám, abys mi nebral, čeho nemůžeš dát.

Vladař: Co je to ?

Filozof: Sluneční světlo. Odstup, jdi ze světla!

Vladař: (obrácenk svým lidem): Vy mě považujete za boháče, ale tento člověk mě přece usvědčuje z chudoby, když dokazuje, že nemám, co bych mu dal. (K filozofovi): Naposledy tě žádám: Pojď ke mně ! Budu se k tobě chovat štedře; všechno, co je mé, budeš mít se mnou společné.

Filozof: Vůbec nepotřebuji tvých věcí.

Vladař: Budeš jich užívat, jak mnoho budeš chtít.

Filozof: To činím už nyní; všeho užívám tím, že toho nepoužívám.

Vladař: Aspoň u mne poobědváš !

Filozof: Raději chci doma hrysat kárku než u tebe užívat bohatého stolu.

Vladař: Proč to ?

Filozof: Tak lacině svou svobodu neprodávám !

Vladař: Otroky chci za sluhy, ne za pány.

Filozof: Nechtěl bys však raději, aby ti svobodní sloužili svobodně než otroci otrocky ?

Vladař: Je třeba, aby se zachovával rozdíl mezi otrokem a pánem.

Filozof: Mezi otrokem a špatným pánem není jiný rozdíl než v názvech.

Vladař: Zdá se mi, že tvůj osudný den není už daleko vzdálen.

Filozof: Očekávám jej.

Vladař: Jak chceš být pohřben ?

Filozof: Pohřben ? Proč se o to starat ? Pohoďte mě nepohřbeného.

Vladař: Ptákům a šelmám na pospas ?

Filozof: Jestliže se toho bojíte, položte vedle mne hůl, abych je odehnal.

Vladař: Jak budeš moci ? Vždyť budeš bez citu !

Filozof: Co mi tedy uškodí drásání šelem, nebudu-li nic cítit ?

Vladař: Jistě se tedy nelekáš rozsápání ?

Filozof: Jestliže mou mrtvolu roztrhají psi, bude to pohřeb

hyrkanský, jestliže supi, iberský. Avšak jestliže ne-

přijde žádná zvěř, sám čas mi zjedná pohřeb nejkrásnější.

Vladař: My tě bez pohřbu nenecháme. Povalený strom ztrouchniví.

Filozof: Když dub padne, ledaskdo si dříví odnáší.

Vladař: Řekni tedy: jak chceš být pohřben ?

Filozof: Tváří dolů.

Vladař: Ale proč tak, kdy ostatní jsou pohřbíváni naznak ?

Filozof: Protože co je naspodu, bývá posléze nahoře.

Mojmír Otruba

Přednes poezie jako fenomén historický

Umělecký přednes poezie se dnes těší značnému zájmu, je přijímán jako zvláštní složka umělecké kultury, čemuž napomáhá i jeho časté provozovací osamostatnění (divadla poezie), a vytváří si také své teoretické základy. Zkoumáním jeho dějinného vývoje u nás se zabývá především teatrologie a již z toho vyplývá, že ho pozoruje uvnitř dějin divadla, popřípadě v souvislosti s činností jednotlivých divadelních umělců. Má to i oprávněnou věcnou, protože v obvodu divadla a jeho tvůrců se v nové době nejčastěji realizoval zájem o to, aby vnímatelský styk s poezií prostředkovalo mluvené slovo. Nevýhoda tohoto divadelněvědního přístupu spočívá v tom, že se jím ztrácí ze zřetelů to, co činí umělecký přednes zvláštním jevem, v své podstatě na divadle nezávislým, a že pak není viditelná ani vnitřní návaznost této umělecké činnosti v čase, její vlastní dějinná procedura.

Obhlédnout takto českou historii uměleckého přednesu je úkol takřkajíc na spadnutí. Mezi jeho prolegomena patří ovšem prvotní zamyšlení nad tím, jak ve věcné i časové dimenzi vymezit pojem dějiny přednesu poezie, tj. zda ho lze vůbec ve věci samé uchopit a ohraničit vzhledem k jiným, jemu blízkým uměleckým činnostem a výtvorům, a tedy zda je také obecně možné nalézt historické místo, s nímž se počínají dějiny přednesu poezie jako zvláštní umělecké tvorby. Úkol následujících poznámek je pouze hledat přístup k tomuto problému; z toho pak vyplývají četná věcná zjednodušení. Jsme si však vědomi toho, že hovoříme-li o recitaci poezie jako o tvorbě u m ě l e c k é , operujeme s pojmem umění v jeho novověkém obsahovém vymezení,

a pokud je to možné, chceme se vyhnout tomu, abychom tuto představu vnášeli do starších kultur, které pojem umění v této podobě neznaly, protože kvalifikační hledisko dominujícího estetického fungování jim bylo cizí, a příslušný soubor lidské činnosti a výtvorů takto neseperovaly.

Vyjděme od skutečností vesměs známých. Víme, že poezie prvotně existovala jako projev orální, a pohlédneme-li na dějiny básnictví z nejbližšího hlediska lidské kultury, můžeme oprávněně tvrdit, že větší časový úsek v těchto dějinách zaujímá poezie mluvně sdělovaná než poezie šířená písmem. Víme dále, že středověké zápisy poezie spíše sloužily fixování básnického textu než tichému čtení, že hlavně byly pamětí poezie; mluvní projev byl tedy i tehdy převažujícím nositelem básnického sdělení. Teprve s vynálezem knihtisku se ve větší míře prosazuje četba poezie, vizuální vnímání básnického textu, a jak se rozšiřuje okruh gramotnosti a dostupnosti tištěných textů, nabývá postupně psané slovo poezie početní převahy nad slovem mluveným. V této situaci působí mluvní realizace poetického textu tam, kam slovo psané neproniká nebo kde nemá možnost uplatnění nebo kde mluvené slovo nabývá zvláštních funkcí. I když se tedy v této kulturní situaci, jejíž charakter vůbec určuje slovo psané, dostává poezie-zvuk do frekvenčního postavení menšinového oproti poezii-písmu, orální komunikace básní nejen nadále a souvisle existuje, ale má i své zřetelné specifické oprávnění jak společenské, tak umělecké, ježhož motivace je zčásti neměnná, zčásti v čase proměnlivá. O to, aby poezie jakožto mluvní projev mohla vyhovět novým požadavkům, zasluhují se také disciplíny, které ji v této podobě vtahují do své teorie i praxe; jmenujme především rétoriku a jevištní deklamaci.

Z tohoto přehledu známých skutečností se na první pohled zdá, že s nedohledným začátkem dějin poezie počínají i dějiny jejího přednesu a že tyto dva systémy i nadále postupují souběžně, i když jejich vzájemný vztah není trvale jednotejný. Protože nejradikálnější změnu do tohoto vztahu vnáší písemný záznam básně a její vnímání čtenářské, podívejme se nejprve na to, co se děje s poezií a v poezii, když je psána a určena k nehláskovému čtení.

Jakmile vstoupí do dějin básnictví slovo psané, vstoupí do poezie i zvláštní druh písemných znaků, které bezprostředně nelze mluvně realizovat. V této souvislosti nás napadne třeba akrostichon nebo kryptogram, avšak musíme si uvědomit, že kategorie výraziva psané řeči, která nemá korespondující protějšek v řeči mluvené, začíná už například v užívání velkých a malých písmen a hierarchicky sahá značně vysoko (viz studie prof. Josefa Vachky). Jestliže budeme humanistickou poezií považovat - již vzhledem k ideální představě komunikace mezi humanisty - za onu situaci přelomu, kdy básník záměrně sděluje své slovo prostřednictvím tištěného textu a předpokládá hlavně čtenářské, vizuální vnímání poezie, všimneme si zároveň i toho, jak je v této poezii akcentován významový prvek grafiky a s ní i všeho ostatního, co s sebou jedinečně nese jazykový projev psaný a co nelze transponovat (nebo nelze bezprostředně transponovat) do projevu mluvního. Odtud pak v podstatě není daleko k takovým úkazům moderního básnictví, jako jsou například Apollinairovy Kaligrany; ikonické znaky jejich textu nejsou ostatně až vynálezem moderní poezie, mají své předchůdce již v antice. Nejde nám ovšem o takovéto extrémní případy, pouze jsme chtěli také s jejich pomocí připomenout, že jakmile se poezie sděluje slovem psaným, je vtažena do obvodu psané řeči

a vizuálního vnímání. Důsledkem toho pak není jen to, že komunikace poetického sdělení je formou psaného projevu plně realizovatelná, ale i jakési uzurpátorství slova psaného, které se projevuje v tom, že básně v svém písemném záznamu obsahuje i to, co se vzpírá přímému převodu do projevu mluvního.

Zmíněné oddalování textu básně od možnosti mluvní realizace není však - tj. zpravidla nebývá - absolutní. Řekli jsme, že poezie vzniká a po dlouhou dobu své historie existuje v mluvní podobě. S mluveným slovem ji však nespojuje pouze tato dávná tradice. Básně je výtvar jazykový a jako takový má svůj primární existenční status v podobě mluvní, podoba písemná je sekundární. To je ovšem velice zjednodušená (a tedy věcně nepřesná) formulace a užil jsem ji zde mimo jiné proto, abych mohl stručně připomenout další obecně známý fakt, že mezi významotvornými prvky básně je velká skupina těch, jejichž výrazovou substancí je zvuk, skutečnost akustické, nikoli vizuální povahy. Takové významotvorné prvky, jako je rytmus, intonace, tónbr, tempo, dynamika, rým aj., mohou sice být psaným textem zpřítomněny či signalizovány přímo nebo nepřímo, jednoznačně nebo víceznačně, avšak veškerá takováto jejich grafická vyjádření odkazují do sféry zvuku, z oblasti viděného do oblasti slyšeného. Porovnáno s předem zmíněnými znaky, které se vzpírají mluvní realizaci, jde tu o jevy protikladně opačné: jako by si vyžadovaly mluvní realizaci, ať již představovanou, nebo reálně lidským hlasem uskutečňovanou.

Nemůžeme ovšem z toho, že v rytmu, intonaci atd. vidíme přímo základní stavební kameny poezie, hned dedukovat, že se poezie neobejde bez takovýchto prvků, jejichž vlastní výrazovou substancí je zvuk, a nemůžeme ani pro toto tvrzení nacházet oporu v tom, že poezie mohla být poezií, i když byla sdělována jen mluvně a neměla k dispozici ono specifické vyjádření

vo, které jí poskytuje psaná podoba textu. Takovéto tvrzení by se dostalo do rozporu s historickou skutečností, s faktem, že existuje již dosti objemný korpus moderního básnictví, který je venkoncem koncipován tak, abychom se ho vnímatelsky zmocňovali pouze očima, a který ničím nechce odkazovat k slyšenému. Nemohu také (protože nejsem natolik obeznán s novodobou poezií) vyřknout tady efektní teorema, že v době poezie psané jde o dvě protikladné tendence, jednu, která uzavírá poetický text do obvodu psané řeči, a druhou, která s psaným textem permanentně odkazuje k jeho zvukové podobě, a že rozmanitě se projevující svár těchto dvou rozličně uskutečňovaných tendencí je jedním závažným dynamizátorem vývoje evropské poezie v nové době. Spokojme se s konstatováním mnohem prostějším, že se i při převažujícím vizuálním vnímání poezie a při zmíněném uzurpátorství slova psaného opakovaně vracejí v literárním vývoji údobí, kdy poezie zřetelně akcentuje svou spojitost se zvukem. Jednou např. tím způsobem, že významová výstavba básně podstatně spočívá na fenoménech, jako je intonace, zvukosled atd. (např. romantismus, symbolismus), jindy třeba tím, že poezie přímo předkládá některými svými žánrovými formami texty pro mluvní prezentování nebo že alespoň k němu odkazuje deklamačním charakterem apod.

Na začátku jsme poukazovali hlavně na činitele zvňjžku vlastního obvodu poezie, kteří v naší kulturní formaci působí ve prospěch mluvního prezentování básně; nyní se ukazuje, že i přímo ze struktury novodobé, psané poezie opakovaně vycházejí stimuly pro hlasitý přednes. A to jsme ponechali stranou to, co se v historickém procesu literatury rovněž permanentně vrací a co jako explicitně formulovaný projev nebo jako úkaz literárního života tuto tendenci mnohem zjevněji prezentuje. Namátkou

jako příklad uvádím recitační večery poezie, které k svému pro-
sazení a k získání čtenářského publika organizuje nastupující
básnická škola, nebo různé teoretické požadavky na bezprostřed-
ní, tj. mluvní realizaci textu uskutečňovaný styk mezi básnic-
kým tvořením a jeho vnímání (např. na počátku 20. stol. v tea-
tri tzv. nového patosu - viz F. X. Šalda, Kritické projevy 7,
str. 418 n.).

Co tu bylo řečeno o novodobé poezii, odkazovalo myslím
dost zřetelně také na samu recitaci poezie, zejména na to,
jaké je v době převažujícího vizuálního vnímání básnického
textu její umístění v procesu komunikace básnické výpovědi.
Jsou tu případy krajní, jeden, kdy poezie jako by odmítala
mluvní sdělování, kdy je přednes básně z jejího hlediska nežá-
doucí, a druhá krajní situace, kdy poezie provokuje mluvní rea-
lizaci nebo kdy z jakéhokoli jiného důvodu je tato realizace
potřebná, žádoucí, chtěná. Protože se však v naší kulturní for-
maci v převažujícím počtu případů postačitelně realizuje komu-
nikace poetického sdělení psaným textem a jeho vizuálním vnímá-
ním, recitace poezie se v tomto komunikačním procesu většinou
jeví jako jev nikoli nutný. Bezpříznakový status recitátora ve
vztahu ke komunikaci poezie je status č i n i t e l e n e -
n u t n é h o . I když se odtud někdy překlání k pozici čini-
tele nežádoucího, jindy žádoucího až potřebného nebo nutného
pro zvláštní případy, proces sdělování poezie ho většinou
a principiálně zařazuje do kategorie nenutného.

Ve chvíli, kdy jsme dospěli k tomuto závěru, dospíváme také
- domnívám se - ke zjištění výchozí situace, na niž jsme se pta-
li. Vlastní dějiny přednesu poezie jakožto zvláštní orální čin-
nosti, která je vymezitelná svým předmětem, formou i funkcí a
která se uskutečňuje na bázi nadindividuálního systému, mají

svůj možný výchozí bod za situace, kdy se recitátor dostává do pozice činitele nenutného pro komunikování básnického díla. Abychom to, co snad na první poslech zní paradoxně, učinili zřetelnějším, pokusme se modelovat obraz recitátorovy činnosti, jak ji známe v dnešní situaci.

Recitátorův projev je předem jednoznačně určen pouze slovním zněním básnického textu. Naprostá a apriorně určená shoda jeho mluvního projevu s písemným záznamem básně existuje jen co do slovních jednotek v daných gramatických tvarech a v jejich posloupnosti.^{x)} Jenom pokud jde o slovní znění, neprovádí recitátor žádnou volbu, zatímco se jeho veškerá ostatní činnost přednášičská realizuje na podkladě složitého a průběžně uskutečňovaného souboru voleb. Subjektem rozhodování při těchto volbách je recitátorova osobnost - a nám teď pro naše potřeby nemusí záležet na tom, zda a v jakém poměru jde o volby vědomé X neuvědomované, záměrné X bezděčné apod. Recitátor je sice subjektem rozhodování, avšak nikoli subjektem suverénním, jeho volby jsou - ať přímo, ať nepřímo - ze dvou stran podmíněny, tak jak se uskutečňují mezi dvěma určujícími systémy. Z jedné strany podmínuje recitátorovo rozhodování básně sama, z druhé strany takto působí funkčně strukturovaný celek příslušného výraziva a vůbec vyjadřovacích znaků (hlavně paralingvních) recitačního umění.

x) Pokud recitátor sám slovní znění mění oproti autentickému znění básníkovu, vykonává už funkci dramaturga, v jedné fyzické osobě se tedy slučují dvě rozdílné funkce - a na našem konstatování o určenosti recitátorova projevu slovním textu se tím nic nemění.

Tento celek má nadindividuální, intersubjektivní charakter, jeho strukturace se s časem a s národní kulturou proměňuje, a je tedy i nositelem historických norem. Můžeme ho ad hoc nazvat systémem přednesu poezie nebo recitačního umění a jeho podobu, místo existence a funkci připodobnit k jiným obdobně vybaveným, umístěným a fungujícím umělecky komunikačním znakovým systémům, třeba k systému hereckého divadelního projevu (hereckého divadelního umění).

Je pravda, že nadindividuální systém přednesu poezie musíme předpokládat i v době před kulturou písma a že tehdy nesporně měl mnohem určitější, méně labilní vymezení, než jaké má dnes. Je také pravda, že ohraničenost tohoto systému vzhledem k systémům jiným (již pro shodné prvky těchto systémů) ani tehdy nebyla a ani dnes není absolutní; v době pouze mluvní poezie se způsob přednášení básně sblížoval s jinými orálními projevy, např. se zpěvem, a také v nové době může být ovlivňován nebo blízce souviset nebo přímo splývat s jinými systémy, např. s hereckou jevištní deklamací, s řečnictvím apod. Co se podstatně změnilo, je umístění tohoto systému vzhledem k poezii. V době poezie orální jsou systém poezie a systém jejího přednesu zaklesnuty do sebe, jeden bez druhého je nevymezitelný a neseparovatelný, změny v jednom mají bezprostřední působivost na druhý. Až teprve v okamžiku, kdy komunikace poezie činí z recitátora činitele nenutného, poezie a její přednes se jakožto systémy od sebe vzdalují, jedno i druhé je samo o sobě vymezitelné a samo o sobě v svém věcném obsahu uchopitelné.

Již ex definitione je sice dána existenční závislost přednesu poezie na poezii samé, avšak tato existenční závislost je pouze jedním faktorem určujícím jeho podobu a funkci. Tím, že

systém přednesu poezie přestal být zaklesnut do poetického systému a že se i jinak jeho sepětí s bytím poezie uvolnilo, působí na jeho podobu a funkci mnohem intenzivněji a především méně prostředkovane celé historicky dané uspořádání umělecké kultury; přitom jednotlivé složky této umělecké kultury nabývají tu s dějinnými proměnami většího nebo menšího významu - jednou se např. systém přednesu poezie přímo formuje na bázi jevištní deklamace, jindy usiluje o to, aby se co nejvíce od ní distancoval, apod. Jestliže se přednes poezie - přinýkaje se k básnictví, avšak nejso již pro jeho hmotnou existenci primárně nutný - formuje jako systém za výrazného a poezii neprospěšného působení dalších složek umělecké kultury, je potom i jeho funkční uplatnění obráceno nikoli pouze k poezii samé, nýbrž také ke kultuře jako celku.

A tak zatímco jsme až dosud na recitaci pohlíželi z hlediska jejího uplatnění v komunikaci poetické výpovědi, dospíváme tímto konstatováním ke zřeteli jinému, totiž k hledisku funkčního uplatnění. Předpokládáme, že i to se nám zřetelněji vyjeví, budeme-li pokračovat v našem dosud nedokončeném modelovém zobrazení recitátora.

Viděli jsme recitátora jako subjekt dvoustranně určených rozhodování. Každým z těchto mnoha nutných rozhodování volí recitátor jednu z více možností, jednu přijímá, realizuje, ostatní ponechává stranou, takže v souhrnu vlastně diriguje či vede básně jedním z více možných směrů. V tom se podobá příjemci poezie, čtenáři: tak jako je čtené vnímání básně jednou z více možných významových konkretizací, tak je i recitační projev jednou určitou konkretizací básně, přesněji řečeno symptomem této konkretizace. Souběžně se však uskutečňuje ještě

druhý proces, a to již zcela nepodobný čtenářskému vnímání básně. Zmíněný soubor voleb má jednoznačnou primární teleologii, je v prvé řadě prováděn s cílem, aby se psaný text básně proměnil v mluvený, aby se z optického fenoménu stal zvukový, a protože se tím radikálně (a za přispění dalšího systému) mění substance výrazové stránky znaků, zjinačí se také globální znak (básně). Poetické dílo recitované jistě je jednou z více možných výzhamových konkretizací básně, avšak není jenom tím, je souběžně také již něčím jiným, než může být dílo graficky prostředkované. Je relativně novým výtvozem a tento výtvor vzniká na průsečíku sil, které vycházejí z obou uvedených systémů (básně - recitační umění) a o jejichž koordinaci rozhodl recitátor. Předtím jsme recitátora připodobnili k čtenářivnímateli, nyní se ukazuje, že recitátora lze připodobnit také k autorovi poezie, k básníkovi - je totiž funkčním činitelem, který vedle básníka má také autorsky tvůrčí podíl na takto vzniklém poetickém výtvoru.^{x)}

Tím, že jsme recitovanou básně nazvali relativně novým poetickým výtvozem, nechtěli jsme genetickou proceduru této kvality ztotožnit s tím, co se děje s uměleckým dílem při pře-

x) Připomeňme jen okrajově, že uvedeným modelem není z recitátorovy osobnosti eliminována její umělecká jedinečnost (která ovšem teď není předmětem našeho zájmu). Byť dvoustranně determinována, zůstává recitátorova osobnost jedinečně disponovaným subjektem rozhodování a jeho výsledků: významové konkretizace - relativně nového poetického výtvoru. Abstraktní podoba recitátorova počínání zůstává stejná, avšak konkrétní průběh a výsledek tohoto počínání se i při totožné básni, času a prostředí recitace od jedné osobnosti k druhé nutně odlišují.

chodu z jednoho umění do druhého, např. když se povídka převede do filmového scénáře. Jeden podstatný prvek je tu však shodný. Přechází-li umělecké dílo z jednoho druhu umění do jiného, tedy přechází-li z jednoho systému do druhého, je tento přechod vždy spojen s tím, že je dílo vzhledem k novému, přijímajícímu systému a na jeho bázi nově zhodnoceno, a toto zhodnocení je nutným procesem, aby k přechodu vůbec mohlo dojít. Dílo musí být zhodnoceno vzhledem k odlišným artikulačním schopnostem přijímajícího systému (uvedený příklad: literatura - film), musí však být také zhodnoceno vzhledem k celkové momentální situovanosti přijímajícího systému uvnitř dobové kultury a vzhledem k jeho aktuálním uměleckým normám (uvedený příklad: povídka Babička z r. 1855 - film Babička z našich dnů), dále vzhledem k daným zvláštním podmínkám společenským, vzhledem k určitému publiku atd. Důsledkem toho je pak mimo jiné i to, že nové dílo (geneticky spjaté s dílem jiného druhu umění) vstupuje nově, jinak do souvislostí kulturního života, navazuje jinak nebo jiné vazby s potřebami kultury. To se týká i případů, kdy si jsou výchozí umělecké dílo a jeho adaptace v jiném uměleckém druhu velmi blízké.

Když se s recitací uskutečňuje přechod textu básně z řeči psané do mluvené, prochází básně rovněž procesem zhodnocování, protože se realizace její recitované podoby také děje uvnitř dalšího, přijímajícího systému, který je místem nutného nového hodnocení. Systém přednesu poezie není dnes - jak jsme již připomněli - funkčně disponován jen ze strany básnictví, s celkem kultury nesouvisí pouze prostřednictvím poetického systému, nýbrž také neprostředkovně. Stejně jako obdobné umělecky komunikační systémy je jednou součástí dobové kultury, a vpjat do její struktury i spoluvytvářeje ji, reflektuje také příslušné

aktuální kulturní a dále i společenské potřeby. A protože je hodnota vědy v důsledkovém vztahu k potřebě, jsou tyto kulturní potřeby konečným arbitrem nového hodnocení básně. Jejich role vystupuje tím spíše do popředí, že nejde o absolutní změnu systému, nýbrž o posun pouze ve výrazovém plánu básně za účasti nového systému a že je s významovými důsledky toho značně zúžena oblast přehodnocovaného. Prostřednictvím systému, v němž se recitované poetické dílo realizuje, je báseň - báseň pradávně vzniklá, stejně jako báseň nová - jakoby postavena před tribunál momentálně živých kulturních potřeb (tj. těch, na něž je s to odpovídat). Před tímto tribunálem je báseň nucena znovu se orientovat v kulturních souvislostech, vazbách, silách, tendencích - přičemž znovu se orientovat může i nemusí znamenat orientaci novou a jinou. Nejpodstatnější zůstává hodnotící akt sám, nejpodstatnější zůstává nutné střetnutí básně s daným stavem kulturních potřeb. Ať je již výsledek tohoto střetnutí jakýkoli, vědy se s ním aktualizuje hodnotové pole kultury (a dále i společnosti), protože v tomto procesu už nejde nebo nejde pouze o efekty významotvorné, nýbrž v konečném dopadu o možné kulturní hodnoty.

Nutné nové zhodnocení básně, jež se s recitací uskutečňuje, a jeho projevy a důsledky základně vymezují funkci recitačního umění jakžto jedné složky novodobé kultury. Co jsme předtím uváděli - recitovaná poezie působí tam, kam slovo psané neproniká, popřípadě kde nemá možnost uplatnění, nebo vyhovuje požadavkům literárního života nebo je v souladu s postuláty kritiky atd. -, jsou už určité konkrétní podoby této funkce, resp. úkoly, které se na centrální funkci váží.

Situace, kdy se v komunikaci poetického sdělení stává recitátor článkem nenutným, signalizuje historicky se vytvářející

podmínky, za nichž máše umělecký přednes poezie působit k tomu, aby se s recitační kreací básně uskutečňovala zhodnocovací konfrontace básnického díla s aktuálními potřebami kultury. V době před existencí psané literatury, v době orálního básnictví, nemohl přednes poezie tuto funkci s sebou nést. To nás především vedlo k tomu, abychom s touto situací spojovali také dějiny přednesu poezie jakožto zvláštně vymezitelného a zvláštně fungujícího fenoménu umělecké kultury. V obvyklém pojmu historického postupu nebo dějinného přelomu není ovšem obsažena představa ani nulového bodu, ani vzniku absolutně nové kvality, a s ohledem na to je nutné brát i naše vymazení, jak pojmáme dějiny uměleckého přednesu poezie.

Pavel Řezníček

Přelety kladkostroje

(Olegu Susovi)

Někdy přeletí jen pták
a ušklíbne se
záplavy vodstvo jako podkasané kalhoty Maldorora
počkej leguáne olověné čepice
miřte přesně na cigaretu
pak přišel doktor Faustroll a namočil do kádě kůži z Laponce
fialový leguán bruslí na hnědém leguánovi
co myslíš přistane to letadlo na modré břitvě nasycené sodou
na konci čajové plantáže ?
pohrdavé máchnutí rukou
v kaolinových dolech se pitvořil neznámý učitel
byly to veliké vzdálenosti
od jedné jámy k druhé
v jedné byl byl neandrtálec v druhé řezačka rákosu
oba dva mилоvali doutníky
ale neandrtálec dával přednost s t í n u doutníku
rozváděli vodu v rourách jen zapáleným koncům cigaret
pak už nezbyvalo než jít vzít mačetu a rozpoltit anděla
na jednu půlku hevězí a na druhou skopovou
opravdové pokrčení ramen
psací stroj z cibule
filmová představení při kumánských nájezdech
když Kumáni uviděli filmové plátno
seskákali ze zpěněných koní
a ukázněně se podle čísel lístků usadili v řadách

ouknutí v koutku úst

když korouhve však děšě ta kulhavá tyč

rabiátský obličej slunce přikryl někdo milosrdně

modelem katastrofy

vyřezávaným z papundeklu

občas přeletí nad plochou kladkostroj a odplivne si

proč

když ví

že doktor Faustroll má oba prsty v transformátoru

a zkřiveným obličejem

napodobuje podzim

i lehké módní šaty kartáček

.....

Miroslav Procházka

Semiotická problematika v pracích Olega Susa

(Součást větší výběrové bibliografie)

- Sus, Oleg: Sémantický problém "významové představy" u O. Zicha a J. Volkelta: K počátkům sémantiky v moderní české estetice. (The Semantic Problem of "Significatory Image" in O.Z. and J.V.: On the Beginnings of the Semantics of Art in the Modern Czech Esthetics) In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 7 (F 2). Brno: UJEP 1958. 99-116.
- / - / "Sémantické problémy umění u Josefa Burdika: Z dějin české estetiky - formalismus a sémantika." (Semantic Problems of Art in. J. Burdík: From the History of the Czech Esthetics - Formalism and Semantics) In: Filosofický časopis 8 (1960) 776-809.
- / - / Zárodky sémantiky básnického jazyka v Burdíkově poetice. (The Rudimentary Semantics of the Poetic Language in Burdík's Poetics) In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 9 (O 7) Brno: UJEP 1960. 5-14.
- / - / K hodnocení strukturalistické sémantiky umění. (On the Valuation of the Czech Structuralist Semantics of Art) In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 9 (F 4) Brno: UJEP 1960. 75-85.
- / - / "Sémantika umění v českém strukturalismu a problémy jejího hodnocení". (Semantics of Art in the Czech Structuralism and the Problems of Its Valuation) In: Slovenský filosofický časopis 15 (1968) 416-430.

- Sus, Oleg: K počátkům sémantiky umění v české estetice. Zichova teorie významové představy a sémantická typologie. (On the Beginnings of the Semantics of Art the Czech Esthetics. Zich's Theory of Significatory Image and Semantic Typology) In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 13 (F) S. Brno: UJEP 1964. 275-290.
- / - / "K předpokladům vzniku české strukturalistické estetiky a sémiologie. Linie duchovědná". (On Preconditions of Origin of the Czech Structuralist Esthetics and Semiology. The Line of "the Humanities".) In: Estetika 1 (1964) 152-169.
- / - / "Anfänge der semantischen Analyse in der tschechischen Poetik Josef Durdík und seine Theorie der dichterischen Sprache." In: Zagadnienie Rodzajów Literackich 7, No. 1 (12), 1964, 42-56.
- / - / Genese sémantiky umění v české tvarové estetice. (Genesis of Semantics of Art in the Czech Form of "Gestalt" Esthetics) In: Literaria IX (O litera rnej avantgarde) Bratislava: SAV 1966. 196-224.
- / - / "Příspěvek ke strukturní teorii estetické normy." (A Contribution to the Structural Theory of Esthetic Norm) In: Estetika 3:4 (1966) 300-318.
- / - / "Ke vzniku sémantické typologie v estetice Otakara Zicha." (On the Origin of the Semantic Typology in the Esthetics of O. Zich). In: Česká literatura 14:4 (1966) 393-415.
- / - / "Nová koncepce psychologie literárního tvoření a "psychopoetika". (The New Conception of Psychology of Literary Creative Activity and "Psychopoetics") In: Slovenská literatúra 13 (1966) 32-53.
- / - / "O strukturním rozboru estetické normy a o dynamice jejího vzniku a aplikace." (On the Structural Analysis of

- 548, 0285: Esthetic Norm and the Dynamics of The Origin and Appli-
cation) In: Česká literatura 15 (1967) 220-231.
- / - / "Prehistorie Šaldovy symbolické estetiky a její kontext."
(Prehistory of Šalda's Symbolic Esthetics and Its Context)
In: Estetika 4:4 (1967) 321-334..
- / - / "Predistorija češskogo strukturalizma i ruskaja formal'-
naja škola." (The Prehistory of the Czech Structuralism
and the Russian Formalist School) In: Československá mu-
sistika 12 (1967) 229-235.
- / - / "O struktúre estetickej normy." (On the Structures of the
Esthetic Norm) In: Mladá tvorba 12.1 (1967) 24-26.
- / - / "Problémy 'pravdivosti' a 'lživosti' literárního díla."
(Problems of "Vority" and "Falsity" in a Literary Work)
In: Mladá tvorba 12:4 (1967) 26-31.
- / - / Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přecho-
du od formálních škol ke strukturalismu. (Typology of
the so called Slavonic Formalism and Problems of Transi-
tion from Formalist Schools to Structuralism) In: Česko-
slovenské přednášky pro 6. mezinárodní sjezd slavistů
v Praze. Praha 1968. 292-300.
- / - / Založení Šaldova symbolismu ve vztahu k německým ducho-
vědným teoriím. Z prehistorie strukturalismu. (The Con-
ception of Šalda's Symbolism and Its Relation to the Ger-
man Theories of "the Humanities": A Chapter of the Pre-
history of Structuralism). In: F. X. Šalda 1867-1937-1967.
Praha: Academia 1968. 33-66.
- / - / "O struktúře. K pojmosloví českého strukturalismu v díle
Jana Mukařovského." (On Structure. To the Terminology of
Czech Structuralism in J. Mukařovský's Work). In: Česká
literatura 16:4 (1968) 657-666.

sus, Oleg:

- / - / "Český formalismus a český prestrukturismus. Pokus o typologii." (Czech Formalism and Czech Prestructuralism. An Attempt at Typology) In: Orientace 3:5 (1968) 21-27.
- / - / Poetry and Music in the Psychological Semantic of Otakar Zich: From the History of the Czech Formal Method and Pre-structuralism. In: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 16 (H4) Brno: UJEP 1969. 77-96.
- / - / "O jednej z výrazových hodnot literárneho diela. Tzv. názornosť a funkcia umeleckého textu." On an Expressive Value of a Work of Literature: The so called Immediate Perceptibility and Function of a Literary Work) In: Slovenské pohľady 86:12 (1978) 90-99.
- / - / "Les traditions de l'esthétique tchèque moderne et du structuralisme de Jan Mukařovský." Du 'formisme' au structuralisme." In: Revue d'esthétique 24:1 (1971) 29-38.
- / - / "O novej teorii estetickéj normy a jej fungovanie." (On a New Theory of the Esthetic Norm and Its Functioning) In: Romboid 10:3 (1971) 41-48.
- / - / "On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semiology and Semantics. An Essay on Czech and German Thought." In: Poetics 4 (1972) 28-54.
- / - / "Die Wege der tschechischen wissenschaftlichen Ästhetik Jan Mukařovský." In: Die Welt der Slaven 17:1 (1972) 155-174.
- / - / "Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der modernen tschechischen Ästhetik." In: Die Welt der Slaven 17:1 (1972) 281-324.
- / - / "La formalisme et la préstructuralisme tchéques." In: Change No. 18 (1972) 190-198.
- / - / "On the Origin of the Czech Semantics of Art. The Theory of Music and Poetry in the Psychological Semantics of Otakar Zich." In: Semiotics 9:2 (1973) 117-139.

Sus, Oleg: A Contribution to the Prehistory of Relations between Formalism and Semantics. The Czech Semantics in statu nascendi: A Historical Retrospect. Working Papers and pre-publications: Numero 42, marzo 1975, Serie A. Urbino: Università di Urbino 1975.

- / - / "On Some Structural-Semantic Problems in Mukařevský's Theory of Aesthetic Norm." In: Zagadnienia Rodzajów Literackich 19:1 (36), (1976) 35-52.
- / - / "Ein Strukturmodell des Fungierens und der Applikation der ästhetischen Norm. Äsiolögie und Semiologie." In: Die Welt der Slaven 29:1 (1977) 135-172.
- / - / "Zwischen 'Formalismus' und Strukturalismus. Zur Kritik am sog. slavischen Normalismus und zu den Problemen des Übergangs von der 'Prager ästhetischen Schule' zur strukturalistischen Literatur und Kunsttheorie." In: Die Welt der Slaven 22:2 (1977).
- / - / Předmluva. Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy. (Psychosémantika a divadelní umění). (Preface. The Pioneer of the Czech Structural Semantic Theory of Theatre. Psychosemantics and the of Theatre). In: Zich, Otakar: Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie. Mit einem Vorwort von Oleg Sus. Analecta Slavica, Vol.14. Wursburg 1977. v-xix.
- / - / Die Kunst als strukturelles und nicht-strukturelles Phänomen. (des Strukturalismus und des Metastrukturalismus). In: Actes du VII Congrès international d'esthétique (Bucharest 1972). Bucharest: Editura Academici 1977, Vol. II.

K problematice polyfunkčnosti slovesného folklóru

Pojem funkce, funkčnost lidové umělecké tradice, zejména folklórní, lze v české folkloristice najít již ve výsledcích výzkumů V. Tilleho a B. Václavka. Specifickou pozornost těmto otázkám věnovali představitelé meziválečného národopisu, mezi nimiž k nejpřesnějším výsledkům došel Petr Grigorjevič Bogatyrev. V poválečném období byly funkcionalistické a strukturní analýzy podrobeny jednostranné kritice, která sice vycházela z oprávněné ideologické pozice, ale byla lineárně negativistická a zejména nebrala v úvahu, že československý funkční strukturalismus nelze ztotožňovat s anglickým a americkým, zejména pak nikoliv s jeho ideologicko-politickými složkami.

Záci a bývalí spolupracovníci P. Bogatyreva se ne náhodou začali již za dva roky po jeho odchodu znova zabývat funkcemi a funkčností folklóru, o níž Bogatyrev mnohokrát z různých hledisek hovořil a psal. V jeho pracovním odkazu se s pojmem funkce a funkčnost setkáváme v několika významových rovinách, jež na sebe vývojově navazují a někdy se i překrývají. Kolem r. 1930 poprvé užívá termínů "estetické a mimoestetické funkce" k označení "působení, platnosti, významu" složek lidové kultury a dochází také k představě o vzájemném vztahu a podmíněnosti funkcí a o úloze "dominantní" funkce ve struktuře jevů. Pohyb funkcí vysvětluje Bogatyrev v r. 1932 společenským a historickým vývojem společenství nositelů, čímž se zásadně odlišil od soudobého amerického pojetí. Koncem 30. let se objevuje další význam termínu funkce, a to "forma, existence, hierarchizující význam". Ve 40. letech pak nacházíme další pojetí, a to "označení složky" nebo složek folklórních či pololidových

skladeb. Do tohoto pojetí prolínají základní prvky teorie znaku, kterou Bogatyrev aplikoval v prostředí PLK z jazykovědy a kterou společně s R. Jakobsonem rozvinul ve svých poválečných pracích. Funkce jevů lidové kultury tvoří v Bogatyrevových pracích jistou soustavu, i když sám nedospěl k ucelenému systému. To bylo na jedné straně výhodné proto, že Bogatyrevovu typologii bylo možno neustále doplňovat, na druhé straně však přílišná otevřenost struktury neposkytovala možnost sestavení posloupností, hierarchizace či "modelu".

Tento nedostatek se snaží odstranit V. Gusev ve studii "Polifunkcional'nost' fol'klora", kde dospívá k představě, že "funkčnost folklóru je složitý systém dynamických, vzájemně působících vnitřních a vnějších obrazových, syžetových, žánrových, zvyklostních, společenských a historických souvislostí," v nichž se projevuje jak sama tvůrčí činnost lidových mas, tak také vliv folklóru jako celku na společenské vědomí. Četnost funkcí folklóru nelze vyjádřit pouze numericky $/FF = \sum f_i$, kde $\mathcal{L} = f_1, f_2, f_3, \dots f_n$, nýbrž také kvalitativně $/FF = \sum f_\alpha$, kde $\alpha = f_a, f_{ae}, f_b, \dots f_x$, přičemž f_a = funkce zábavná, f_{ae} = funkce estetická, f_b = funkce etiketová atd. / a konečně sociálně $/FF = \sum f$, kde $\alpha = f_a^s, f_{ae}^s, f_b^s, \dots f_x^s$. Tím je zachycena společenská podmíněnost všech funkcí včetně estetických a Bogatyrevova představa dovedena do uceleného systému. Pro označení dalších potřebných skupin jevů navrhuje Gusev zavedení termínů "úroveň funkčních souvislostí" (pro klasifikaci funkcí jednotlivých skladeb, žánrů, funkcí jako celku ...), "areál souvislostí" (pro vyjádření teritoriálně, demograficky a společensky determinované funkčnosti, a konečně "funkční pole") což je prostorově časové vymezení funkčních souvislostí. K této systematizaci přispívá svým dílem i B. Putilov, který říká: "Funkce,

to nejsou jen "role", nýbrž jisté typy vztahů a závislostí, jsou to souvislosti struktur folklórních s mimofolklórními, jež dokonce samy pro sebe získávají strukturní charakter. Funkční souvislosti folklóru, to jsou především souvislosti s různými oblastmi stabilních praktik lidového způsobu života, s tradičními lidovými společenskými institucemi, se světem tradičních představ."

V české nematematické terminologii se jen obtížně může vydedukovat takové pojetí, které na základě ruských výkladových slovníků uvádí V. Gusev, že totiž "funkce" je označení jevu závislého na jiném a s ním proměnného, že tedy jde o označení pohybu, procesu, což je pro výklad funkčnosti folklóru neobyčejně přijatelné. Naše pojetí funkce jako platnosti, významu, aktivity (která zahrnuje zaměřenost, poslání, úlohu, fungování) a pouze v jednom případě i pohyb jevů, bude tedy třeba rozšířit právě o možnost označení tímto termínem průběhu, chodu jevů a procesů, které se odehrávají ve folklóru samotném a jimiž současně působí, funguje v národní a mezinárodní kultuře ať již jako jev tradice (minulé či současné) nebo jako jev folklorismu. Avšak nejen to. K uvedeným definicím a řadám bude navíc nutné přidat možnost explicitně vyjádřit přínos samotného folklórního tvůrce nebo interpreta, případně jeho negativní zásah či porušení folklórního tvaru, a přirozeně také vyjádřit jeho vlastní názor o skutečnosti ztvárněné skladbou i o skladbě samotné, tedy podmětové a předmětové vztahy. Tím se v podstatě uzavírá okruh funkcí folklóru a pro jednotlivé zkoumané entity a procesy se tak umožní vytvoření jisté hierarchie funkčních zákonitostí, které vychází jak ze samy funkcí folklóru a jejich vazeb na mnohotvárné aspekty a složky tradice, tak také z jeho vztahu k širším a nadřazeným kulturním strukturám.

V rámci příspěvku se omezím jen na slovesný folklór, konkrétně na vyprávění ze života, vycházející z prožitků příslušné autersko-nositelské skupiny. Podmínky, jež ji vytvářejí, lze s R. Baumanem označit jako etnicitu, náboženství, regionálnost, zaměstnání, věk a příbuzenské vztahy, a mohli bychom ještě dodat společenské aktivity. Sociální základna je rozhodujícím momentem pro vznik folklórní skladby a repertoáru. Každý životní jev člověk nějakým způsobem vnímá, analyzuje, poznává, zařazuje nakonec zobrazuje. Slovesné ztvárnění se děje s poznávacím a často výchovným záměrem, doprovázeným záměrnou nebo méně záměrnou, avšak vždy přítomnou estetickou intencí. Tak vzniká sémiotickoekologická řada skutečnost - situace (vypravěčská příležitost) - tradice - vypravěč (mluvčí) - vyprávění - repertoár - posluchači.

Aby se výpověď mohla funkčně realizovat, tj. aby mohla nabývat nějakých funkcí a plnit je, musí existovat její

1. nositel, jímž je člověk jako produkt ekonomickospolečenských vztahů, autor nebo (reprodukcující) interpret jevů nebo souboru vztahů;
2. předmět nebo jev, o němž se něco sděluje;
3. záměr, tj. projev příslušné orientace psychiky individuálního nebo kolektivního autora nebo interpreta a vyjádření stavu převládajících společenských a estetických norem skupiny, jímž je autor (interpret) členem;
4. prostředí, jímž je kolektiv nositelů, potenciálních spoluautorů a původců zpětné vazby, případně přírodní prostředí nebo prostředí vytvořené člověkem.

Bereme-li v úvahu současně všechny uvedené komponenty, jež se samozřejmě vyskytují v různé intenzitě, odpovíme dostatečně na otázky kdo-co-proč-jak-kde-komu-kdy sděluje. Funkčnost

tak nebude ^{me} chápat jako samodělnou, nýbrž jako dialekticky a historicky podmíněnou složku syntagmatické dvojice "jev - funkce", což je na rozdíl od funkcionalistického nevývojového pojetí marxistická interpretace.

Systémově funkční přístup k folklóru považuje V. Gusev za nezbytný: "Ani formální, ani strukturalistická, ani funkcionalistická (tradičně chápaná) metoda nás dnes nemůže uspokojit. Je třeba rozpracovat systémově funkční metodu, která bude na jedné straně sloužit ke studiu složitého a pohyblivého systému funkcí folklóru, na druhé straně pak pomůže studovat folklór jako jistý systém, fungující ve společnosti." Tento systém považuje autor za dílčí případ sociologického - a mohli bychom dodat sociopsychologického a ekologického - studia folklóru. Jestliže tedy z tohoto hlediska projdeme funkce folklóru od Bogatyrevova pojetí do současnosti, zjišťujeme, že v textech a komunikačních procesech soudobého prozaického projevu v prostředí se zřetelným vlivem tradice se různým způsobem realizuje nejméně 28 základních, obecně platných funkcí, které se v jednotlivých případech mohou vyskytovat i ve dvou či třech oblastech současně, např. v oblasti nositele, předmětu nebo záměru. Protože jde o první pokus o takové seřazení, volil jsem mezinárodní názvy a seřadil je pro informaci podle abecedy. Funkce se mohou vyskytovat takto:

1. Funkce nositele: 1.1. apelativní, 1.2. autorealizační, 1.3. desintegrační, 1.4. etická, 1.5. expresivní, 1.6. ideologická, 1.7. integrační, 1.8. konfesijní, 1.9. nacionální, 1.10. organizační, 1.11. regionální, 1.12. rituální, 1.13. sociálně diferenciací.

V 1. fázi vyprávění o skutečné události se z hlediska autora závažně projevují funkce seberealizační (1.2.), sociálně dife-

renciační (1.13.) a expresivní (1.5.). V další fázi, tj. po vyvolání zpětné vazby, je autor nebo interpret nositelem funkce etické (1.4.), ideologické (1.6.), regionální (1.11.) a apelativní (1.1.). Z jazykových komunikačních funkcí se v 1. fázi vyskytuje funkce expresivní, tj. výrazová (1.5.), ve druhé fázi pak apelativní (1.1) v nejobecnějším smyslu. V pozdějších fázích stabilizace vyprávění se mohou realizovat další funkce v závislosti na předmětu, záměru a prostředí vypravování, a to především funkce integrační (1.7.) nebo naopak desintegrační (1.3.).

2. Funkce předmětu ztvárnění: 2.1. celebrativní, 2.2. etnická, ideologická (= 1.6.), 2.3. kontakto-
vá, regionální (= 1.11), 2.4. reprezentativní, 2.5. sociální.

Skutečná událost je pro autora podnětem k vyprávění, realizuje se tedy funkce kontakto-
vá (ve významu "vliv skutečnosti na autora" - 2.3.) a reprezentativní (výběr pro zobrazení - 2.4.). V další fázi vyprávění se může postupně připojit funkce ideologická (1.6.), sociální (2.5.) a regionální (1.11.); podle příslušných podmínek, souvisejících s makrostrukturou vyprávění navíc např. funkce etnická (2.2.). Ve skladbách na oslavu určité události, výročí, životního jubilea apod. obsahuje předmět ztvárnění od samého počátku funkcí oslavnou (2.1.).

3. Funkce záměru: 3.1. afektivní (emocionální), 3.2. zábavná, apelativní (1.1.), celebrativní (2.1.), 3.3. didaktická, 3.4. estetická, expresivní (1.5.), 3.5. historickodiferenciační, ideologická (1.6.), 3.6. informativní, kontakto-
vá (2.3.), 3.7. magická, organizační (1.10.), 3.8. poetická, a konečně rituální (1.12.).

Záměr, s nímž autor (interpret) vytváří svou skladbu, obsahuje v první fázi podání funkcí kontakto-
vou (vliv autora na publi-

kum, 2.3.), afektivní (emocionální, 3.1.) a informativní (3.6.). Ve druhé fázi přistupuje pod vlivem zpětné vazby funkce ideologická (1.6.), historickodiferenciační (3.5.), expresivní (1.5.), zábavná (3.2.), estetická (3.4.) a poetická (3.8.). Čtyři hlavní komunikační funkce se tedy nezbytně vyskytnou již v prvních dvou fázích záměrného vytváření vypravěčského tvaru. Funkce apelativní (1.1.), často spojená s didaktickou (3.3.) nebo organizační (1.10) se může nezávazně vyskytnout již od počátku vyprávění, ale nejčastěji přistupuje až v dalších fázích ztvárnění. Totéž se týká funkce oslavné (2.1.). Funkce magická (3.7.) a rituální (3.9.) někdy může souviset s ideologickou (1.6.). Funkce záměru odpovídají na otázky proč a jak je předmět vyprávění ztvárněn, a tak kromě uvedených obecných funkcí lze najít ještě řadu speciálních dalších, vyskytujících se při morfologickém, znakovém a žánrovém rozboru. Patří sem např. funkce incipitů pohádek, trojnásobného opakování, funkce postav, hrdinů vyprávění apod.

4. Funkce prostředí: apelativní (1.1.), celebrativní (2.1.), didaktická (3.3.), etická (1.4.), 4.1. etiketová, ideologická (1.6.), 4.2. komemorativní, konfesijní (1.8.), kontaktní (2.3.), magická (3.7.), organizační (1.10.), regionální (1.11.), rituální (1.12.) a sociálně diferenciací (1.13.).

Ve folklórním prostředí se v první fázi vyprávění realizuje závažně funkce sociálně diferenciací (1.13.), kontaktní (vliv prostředí na autora, 2.3.), regionální (1.11.) a ideologická (1.6.) v nejširším slova smyslu. Další zákonitostí je postupný výskyt funkce apelativní (1.1.), didaktické (3.3.), etiketové (4.1.), případně komemorativní (4.2.) a celebrativní (2.1.), pokud skladba nemá přímo sama oslavný charakter. V dalších fázích se může začít projevovat funkce etická (1.4.), organizační

(1.10.) a integrační (1.7.). Funkce konfesijní (4.3.), magická (3.7.) a rituální (3.9.) se obvykle vyskytuje průběžně, pokud nechybí vůbec.

Při srovnání námi navrhované systematiky s Gusevovou "úrovňí funkcí" vidíme, že jí v našem rozšířeném významu odpovídá soubor funkcí záměru, neboť se neptáme jen "jak", tj. jakou formou je poznatek vyjádřen, nýbrž současně "proč" je tak vyjádřen. "Arealu funkcí" odpovídá soubor funkcí prostředí, jež obsahují odpovědi na otázky "kde, kdy, komu" se vypráví, takže soubor obsahuje dostatečně zastoupené funkce teritoriální, demografické a sociální. Gusevovo "funkční pole" folklóru je v našem systému zachyceno funkcemi nositele a předmětu, tj. proutořově časové vymezení je dáno osobou autora (interpreta) a funkcemi zobrazovaného předmětu, které samozřejmě neexistují jako imanentní, jednou provždy dané, ale jako historicky podmíněné. Komunikativní účinnost takto vzniklých tvarů je vyjádřena jejich jazykovými komunikačními funkcemi, a to funkcí expresivní (1.5.), apelativní (1.1.), jakož i kontaktořou (2.3.), které spolu s dalšími (sociálně diferenciací, otická, regionální, ideologická, reprezentativní a další) uspokojují představu o prostřřpřově časové účinnosti daného vyprávění.

Předkládaný návrh typologie je příspěřřvem k systémově funkční metodě analýzy folklóru, jejímž iniciátorem je V. Gusev. V dalším výřřzkumu půjde o obecnou dohodu o podstatě označování, tj. o chápání obsahu jednotlivých funkčních jednotek (výřřkladově systémový slovník), případně o rozšíření počtu samotných funkcí, k čemuž je v uvedených čtyřech oblastech (nositel, předmět, záměr a prostředí) dostatek možností.

Abecední přehled funkcí folklóru

afektivní

etnická

nacionální

amuzantní (zábavná)	expresivní	organizační
apelativní (výzvná)	histor.diferenciační	poetická
autorealizační	ideologická	regionální
celebrativní	informativní	reprezentativní
desintegrační	integrační	rituální
didaktická	komemorativní	sociálně dife- renční
estetická	konfesijní	sociální
etická	kontaktní	
etiketová	magická	

Literatura

- Bartmiński, J.: O derywacji stylistycznej. Lublin 1977
- Bauman, R.: Differential Identity and the Social Base of Folklore. Journal of American Folklore 84, 1971, 331, 34-41
- Beneš, B.: Petr Grigorjevič Bogatyrev a národopis Čechů a Slováků. NVČ VII, 1972, 231-248
- Beneš, B.: K typologii lidového vyprávění. Slovenský národopis 24, 1976, 347-356
- Bogatyrev, P.G.: Semantika i funkciony sel'skogo etiketa. In: Semiotiké. Tezisy dokladov IV Letnej školy... Tartu 1970, 61-71
- Bogatyrev, P.G.: The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia. The Hague-Paris 1971
- Gusev, V.Je.: Polifunkcional'nost' fol'klor. Makedonski folklor 19, 1976, 18, 5-10
- Ivleva, L.-Nekrylova, A.: Ježegodnyje čtenija pamjati P.G.Bogatyreva.... Russkij fol'klor XV, Leningrad 1975, 289-290
- Meletinskij, Je.M.: K voprosu o primenenii strukturno-semiotičeskogo metoda v fol'kloristike. In: Semiotika i chu-

- čudožestvennoje tvorčestvo. Moskva 1977, 152-170
- Meletinskij, Je.M.: Poetika mifa. Moskva 1976
- Nekljudov, S.Ju.: O funkcional'no-semiotičeskoj prirode znaka
v povestvovatel'nom fol'klora. In: Semiotika i čudo-
žestvennoje tvorčestvo. Moskva 1977, 193-228
- Propp, V.Ja.: Morfológia rozprávky. Bratislava 1971
- Putilov, B.N.: Sovremennyye problemy istoričeskoj poetiki fol'k-
lora v svete istoriko-tipologičeskoj teorii. In: Fol'k-
lor. Poetičeskaja sistema. Moskva 1977, 14-22
- Voigt, V.: Semiotika i fol'klor. In: Semiotika i čudožestven-
noje tvorčestvo. Moskva 1977, 171-192

Jaroslav Kolár

Julius Feifalik - kapitola

a dějin české literární historie

Historie vlastní odborné disciplíny není pouze speciální záležitost odborníků, je to integrální součást oboru samého. Umožňuje zejména v humanitních naukách uvědomovat si vlastní pozici jako součást vývojové řady a orientovat z toho hlediska vlastní aktivitu. Nadto poskytuje minulost odborných disciplín - v našem případě literární historie - v nejdenom případě cenný materiál pro úvahy o problematice širší platnosti a teoretického dosahu, jejíž aktuálnost neodlehla s dobou působení jednotlivých vědců a škol ani v tom případě, že jejich názory a konkrétní poznatky byly dalším rozvojem vědeckého poznávání překonány. Příkladem je dílo Julia Feifalika a úloha, kterou hrál v české vědě a společnosti 19. století.

Feifalik není dnes osobnost známá, je proto nezbytné představit přednášce aspoň základní biografická a materiálová fakta. Narodil se 1833 z německé rodiny ve Znojmo (jeho otec byl úředník státní správy, činný i politicky jako účastník frankfurtského parlamentu a poslanec kroměřížského sněmu 1848, později působil v Brně jako magistrátní a pak soudní rada); vystudoval gymnázium v Brně a pak od 1850 na vídeňské univerzitě klasickou filologii u Herrmanna Bonitze, slavistiku u Frana Miklosiche a později germanistiku u Franze Pfeiffera. Jako stipendista rakouského ministerstva školství pokračoval v letech 1855-57 ve studiích německé středověké literatury v Berlíně a Heidelbergu, získal skromné místo ve vídeňské univerzitní knihovně, od září 1861 byl amanuensem Hofbibliothek. Zemřel na tuberkulózu devětatdvacetiletý v červnu 1862.

Peifalikova krátká životní dráha je ve fascinujícím nepoměru s rozsahem a významem jeho díla. Počátky jeho literárně-historického, filologického a folkloristického bádání jsou spjaty s prací skupiny moravských německých Landespatriotů kolem pilného, ale metodologicky konfuzečního kulturního historika Christiana d'Elverta, soustředěného hlavně ke shromažďování materiálu, a publikacemi této skupiny. V nich (a ve vlivném Zeitschriftu für die österreichischen Gymnasien) rozvinul Peifalik od r. 1855 relativně bohatou publikační činnost. Vazbu na úzký obzor této konzervativní skupiny překonal díky vídeňskému a berlínskému školení a orientoval se na literární komparatistiku, s níž se seznámil při studiu německé středověké literatury. Jako školený slavista obrátil pozornost k metodologicky průbojnému komparativnímu průzkumu české středověké literatury. O ní publikoval díla své časně vědecké zralosti, vzniklá v letech 1857-1861, především v Sitzungsberichte der Wiener Akademie. Zde vydal Peifalik sedm částí cyklu Studien zur Geschichte der altböhmischen Literatur a další studie, např. Zwei böhmische Volksbücher zur Sage von Reinfrid von Braunschweig, Untersuchungen über altschechische Vers- und Reimkunst, soubor české středověké lyriky Altschechische Leiche, Lieder und Sprüche. Samostatně vyšla (kromě dvou edic starohornoněmeckých literárních památek) knížka Über die Königinhofer Handschrift a posmrtně nedokončená edice Volksschauspiele aus Mähren (1864). Vědecká řea z pěti let práce mladého badatele opravdu bohatá. Z trosek Peifalikovy dochované korespondence nadto vysvítá, že měl v rukopise rozpracováno ještě nejméně pět dalších částí cyklu Studien zur Geschichte der altböhmischen Literatur, další ediční práce (české básnické texty z rukopisů vídeňské Hofbibliothek, kritická edice

latinského traktátu o Stědrém večeru od Jana z Holešova) a vlastní dějiny starší české literatury; jejich první díl - do Husa - byl přinejmenším v značně pokročilém stadiu zpracovanosti. Všechny tyto netištěné práce jsou s celou Feifalikovou pozůstalostí neznámé.

Potud základní, nejdůležitější data biografická a bibliografická.

Důvod zájmu o tohoto badatele spočívá jak v odborném přínosu jeho díla, tak ve funkci tohoto díla i jeho autora v české vědě a společnosti 19. století.

Základní předpoklad Feifalikovy úlohy v obou naznačených souvislostech je dán jeho postavením na rozmezí kultur a národností. Byl Němec, ale rodovýmí svazky a zájmem o kulturní dění byl co nejužší spjat s Moravou a s českými kulturními projevy. Byl Moravan, ale vyškolení v moderním pojetí literární historie jako vědecké disciplíny a v nových badatelských postupech ho odcizovalo onomu pojetí vědeckých otázek, které se uplatňovalo v té době v Čechách a na Moravě. Neztotožňoval se ani s typem dobově převládajícího kulturního myšlení v českých zemích, ani s tradiční německou představou o jednostranné závislosti staré kultury v českých zemích na německé. Z obou kontextů se vyčlenil. To mu neodpustili ani Češi, ani Němci. Na obou stranách působil jako fenomén nezařaditelný, podezřelý - nejen za svého života, ale i mnohem později a vlastně dodnes (soupis korespondence z pozůstalosti Frana Miklosiche ve Wiener slavistisches Jahrbuch 1963 ho charakterizuje jako "českého literárního historika", pražské nakladatelství odmítlo můj návrh na monografii o něm pro řadu, běhovanou významným osobnostem našeho kulturního vývoje, se zdůvodněním, že byl Němec). Na obou stranách přitom paradoxně docházel - i když pouze v teo-

retické rovině - uznání Feifalikův mimořádný talent, vědecká koncepčnost a vynikající badatelské výsledky. Prakticky se za jeho života i toto uznání obracelo proti němu: když v roce 1861 v existenční tísní žádal o místo moravského zemského archiváře, byl odmítnut se zdůvodněním, že by mu pro daný úkol "vadily skvělé schopnosti, pro něž by se mu archiv jistě stal jen přestupnou stanicí v cestě za další kariérou". V pozdější době - od začátku 20. století - našla česká literární historie cestu ke stále výraznějšímu rámcovému docenění Feifalikova významu až po metaforické zhodnocení, že byl "Máchou české literární historie". K podrobnějšímu studiu jeho díla však nedošlo. Německá věda, pokud vím, ve 20. století už o Feifalikovi mlčí úplně, jeho jméno se nenajde ani v žádné německé encyklopedii.

Obraťme pozornost nejdříve k první z naznačených otázek: co znamenalo Feifalikovo dílo v kontextu studia starší české literatury.

Povaha Feifalikova přístupu k literární historii se projevila v konfrontaci s literární historií českou. Ke konfrontaci - atto ostré - došlo velmi brzy. V prosinci 1865 přednášel třiačtyřicetiletý Feifalik v pražské Královské učené společnosti o králi Václavu II. jako německém básníku milostných písní (Minnesichter); podal v přednášce důkaz o prioritě německého znění před českou Milostnou písní Krále Václava, kterou odhalil jako novodobý podvrh. Vybědl zároveň české učence k novému paleografickému zkoumání rukopisu české písně a naznačil pochybnosti o pravosti jiných památek. Přednáška velmi vzrušila pražský literární okruh. K navrhované zkoušce došlo, její výsledky byly po různých průtazích publikovány a potvrdily Feifalikův názor. Toto první střetnutí, které už Feifalika stigmatizovalo, nenarušilo ještě sympatie, které se vytvořily

mezi Feifalíkem a některými z mladších pražských učenců. Byly to svým způsobem sympatie generační, projevovali je lidé, kteří usilovali překonat tradiční domácí přístup k literatuře (I. J. Hanuš, V. B. Nebeský). I. J. Hanuš získal dokonce Feifalíka za příspěvatele časopisu *Kritische Blätter für Literatur und Kunst*, který v roce 1858 redigoval. Feifalíkovy recenze spoluvytvářely profil tohoto vědecky náročného a metodologicky progresivního časopisu, který se právě pro zmíněné vlastnosti udržel jen jediný rok. Celá záležitost s Feifalíkovou přednáškou a jejími důsledky však naznačila už jasně rozdíly mezi českou literární historií té doby a Feifalíkovým přístupem k literárněhistorickému studiu.

Jaká byla česká literární historie té doby? Neemancipovala se vlastně ještě plně od studia jazyka, nekonstituovala se jako disciplína relativně samostatná, s jazykovým studiem sdílela - jako dědictví jungmannovské generace - funkci národně uvědomovací a bezprostřední spěti s potřebami vrcholícího úsilí o konstituování moderního českého národa. Pojem národ stál na vrcholu hodnotové hierarchie tehdejší české společnosti. Jednou z podstatných vlastností takto hodnoceného národa byla jeho starobylost, dokumentovaná starobylostí národního jazyka a kulturních projevů. Literární historie viděla proto svůj hlavní úkol ve shromažďování materiálu a v jeho interpretaci z naznačeného hlediska. Tato situace vytvářela pro české literárněhistorické úsilí v padesátých letech základní rámec, který ovšem zahrnoval aktivitu diferencovaných vědeckých individualit různých generací, např. P. J. Šafaříka a V. B. Nebeského. Společný axiologický rámec je však spínal nejen mezi sebou navzájem, nýbrž i s mnohem širšími, mimovědeckými kruhy české společnosti a zajišťoval jim tak širokou společenskou resonanci.

Reprezentativním mluvčím české literární historie v tomto smyslu byl v padesátých letech Josef Jireček, pozdější vydavatel mnoha literárních památek a autor základního biografického a materiálového slovníku starší české literatury. Představoval autoritu navazující na předechozí zakladatelské generace české vědy, na Jungmanna, Palackého, Šafaříka, avšak spíš na národně obranné a společensky konstitutivní funkce jejich díla než na jeho vědecky tvůrčí složky. Přední z Jirečkových bojovně zastávaných tezí byl předpoklad o původnosti staré české poezie, do níž teprve později zasáhly cizí, hlavně německé vlivy deformujícím způsobem.

V Juliu Peifalikovi se objevil tomuto vidění staré české literatury oponent reprezentující jinou, historicky progresivnější koncepci vědecké práce v oblasti staré literatury a folkloristiky. Vycházel z tehdy prepracovávaného komparativního přístupu k literárnímu materiálu. Sledoval paralely mezi českým a evropským literárním vývojem v oblasti látkové, tvarové i pokud jde o otázky funkce literárních děl ve společnosti a činil z toho závěry odlišné od českých vědeckých současníků, především právě od Jirečka.

Přednětem Peifalikova zájmu se staly české veršované legendy a otázky jejich pramenů i specifických vlastností, vokabuláře, rytířské romány, lyrická a didaktická poezie, středověké a v souvislosti s tím i pozdější lidové divadlo. Při studiu všech těchto témat se Peifalikovi objevila sounáležitost staročeské literatury se západoevropským literárním vývojem. Při volbě témat i otázek, které si nad nimi kladl, vycházel Peifalik z činnosti toho vědeckého okruhu, jemuž věděl za své odborné vyškolení, tedy z poučení na současné germanistice. Pohled na ročníky Pfeifferovy *Germanie* a Hauptova *Zeitschriftu*

für deutsches Altertum z padesátých a šedesátých let odhaluje pozoruhodné shody mezi tematikou a metodologickými postupy statí zde otištěných a Feifalikovými studiemi o staré české literatuře. Z hlediska rozvoje medievalistického studia spočívá tedy Feifalikova zásluha v tom, že jeho metody aplikoval na český materiál, z hlediska studia staré české literatury v tom, že její památky studoval se zřetelem k širokým evropským souvislostem.

V komparativním přístupu, který Feifalik vůči českému materiálu uplatňoval, nebyl docela osamocen. Z českých vědců se problematikou srovnávacího studia zabýval už před Feifalíkem a zároveň s ním V. B. Nebeský. Jeho studie se týkají témat často blízkých Feifalikovým (legendy, lyrika, rytířské romány, středověké drama). Nejvýrazněji se přínos jeho komparativního hlediska projevil tam, kde Nebeský jeho pomocí rehabilituje pro literárněhistorické studium české texty dosud přehlížené a bagatelizované, tzv. knížky lidového čtení. I v tom si byli s Feifalíkem vzájemně blízcí, Feifalik vydal obsáhlou studii o české kronice o Bruncvíkovi, tedy o nejcharakterističtější památce z okruhu českých lidových knížek. Na tomto příkladu zájmu obou badatelů o stejnou tematickou oblast je možno demonstrovat rozdíl mezi zájmem komparatisty Nebeského a literárněhistorickým myšlením komparatisty Feifalika.

U Nebeského dominuje skutečnost, že i nejprostší a přehlížené zábavné skladby, říčené jako jarmareční tisky, mají v domácím prostředí dlouhou tradici a nadto prastarý rodokmen, zasahující nazpět až do evropského středověku, a starověku a do orientálních literatur. Toto pozadí - jejich starobylost - tvoří hodnotovou garanci památek, které se do té doby jevily jako okrajová tiskařská produkce, nehodná literárněhistorického stu-

dia. Zájem literární historie se tak orientuje na památky dosud opomíjené, rozšiřuje se okruh českých slovesných děl ve smyslu platné hodnotové stupnice. Zřetel k této stupnici, na jejímž vrcholu stál národ, váže Nebeského k souvislostem tehdejší české vědy.

Peifalik se na analogickém tématu soustřeďuje k otázce pramenů zkoumané památky a k tomu, jak v ní byly využity, zkontaminovány, přetvořeny a k jakému výsledku toto přepracování došlo ve srovnání s tematicky příbuznými památkami z jiných národních literatur. Usiluje jednak začlenit zkoumanou památku do vývojového kontextu domácí literatury, jednak osvětlit její souvislost s širším vývojovým proudem západoevropských literatur. Jeho vztah k studované látce neurčovala též hodnotová hierarchie, která se uplatňovala u českých vědců. Peifalik věděl o ní a o jejím určujícím významu pro českou vědu, ale jeho intelektuální kapacita a orientovanost v metodologii literárního studia mu umožňovala pohlížet na oba přístupy - český nacionálně patriotický a nadnárodní neosobně objektivující, o který sám usiloval - jakoby zvnějška a dokonce situovat sebe sama vzhledem k nim v konkrétních historických souvislostech.

Peifalikova koncepce literárněhistorického studia pracovala vlastně už s modely, odvozenými z poznání tematických, ideologických i tvarových příbuzností mezi jednotlivými typy literární produkce v různých národních literaturách i v nadnárodní latinské literatuře křesťanského středověku a z rozznání časových relací mezi nimi. V daných dobových souvislostech se Peifalik dobral ve svých studiích poznatků, které literární historie v následujícím století potvrdila, ale i řady názorů, které pozdější bádání odmítlo. I v těchto případech

které ostatně odpovídají dobovému stupni rozvoje disciplíny a vůbec vývojovému modelu vědecké práce (překonávat novými hledisky a poznatky starší názory vlastně proto, abych sám mohl být překonán), znamenaly Feifalikovy práce prohloubení vědeckého přístupu k české středověké literatuře a působily v tom smyslu i na české vědecké prostředí.

Dostáváme se k druhé otázce, k Feifalikově úloze v životě české společnosti v 19. století.

Právě odborná kompetence v problematice středověké literatury a metodologická průbojnost při jejím studiu přivedla Feifalika logicky a zákonitě ke zkoumání těch památek staré české literatury, které na první pohled odporovaly poznatkům o principiální jednotě evropské literatury za křesťanského středověku, modelu, který si Feifalik z dobrých důvodů vytvořil a výslovně jej formuloval v dopise moravskému literátu a folkloristovi Františku Sušilovi: "Es ist ein Grundgesetz der Literatur des Mittelalters, das man nicht von vorne herein, sondern nur durch Beachtung abziehen kann, dass diese Literatur wesentlich eine ist, in ihren Anschauungen, in ihren Stoffen, in der Behandlung, nur modifiziert durch den speziellen Charakter der Nationen: Sie können die wunderbarsten Verzweigungen mittelalterlicher Dichtungen durch ganz Europa in Ost und West, in Süd und Nord verfolgen. Natürlich folgt aus dieser Gleichheit der heistigen Richtung, dass Nationen, welche später kommen, sich an jene anlehnen, welche früher auf dem Platze waren: der Deutsche ahmt im 12. und 13. Jahrhundert den Franzosen nach, der Tscheche im 13. und 14. den Deutschen, im 14. und 15. der Pole den Tschechen und der Russe im 15., 16. und 17. den Polen und Tschechen; nur jene Völker treten in die Literaturgeschichte ein, welche an dieser allgemeinen Strömung, welche Sie nach

anderen Seiten noch weiter verfolgen können, Anteil nehmen." Z tohoto hlediska se Feifalik nutně musel vyrovnat se skladbami, které vešly ve známost kolem roku 1820 jako nově objevené památky staré české poezie a jímž česká společnost připisovala mimořádný význam jako svědectví o staré národní kultuře a stavu národa. Feifalik k nim přistupoval jako k památkám středověkým, zkoumal je adekvátní dobově dosaženou metodologií a došel k poznání, že se z různých hledisek vymykají typologii středověké literatury a modelům jejího existování. Po Milostné písní krále Václava, o níž už byla zmínka, zkoumal tímto způsobem i žánrově rozmanité básně tzv. Královédvorského rukopisu a došel i v tomto případě kritickou analýzou k závěru, že jde o novodobá falsa.

O pronikavosti Feifalikova přístupu k problematice svědčí to, že naprostou většinu jeho argumentů proti pravosti památky verifikovalo pozdější bohatě rozvinuté bádání o Rukopise královédvorském jako oprávněné a platné.

Feifalikovo stanovisko, zveřejněné 1860 knihou Über die Königinhofer Handschrift, vyvolalo otevřenou konfrontaci dvojího hodnocení památky, česky patriotického a evropsky vědeckého.

Jak ukazuje v řadě studií z posledních dvaceti let M. Otruba, představoval Rukopis královédvorský pro českou společnost jednu z nejdůležitějších složek komplexu slovesných památek, spjatých s představou národa jako nejvyšší společenské hodnoty. Hodnotové představy jako součást soudobé ideologie byly problematické, prezentovaly se jako společensky závazné a jako takové byly nadřazeny racionálnímu poznání. Ke konkrétním památkám, které byly jejich nositeli, se vázala představa nedotknutelnosti a posvátnosti, byly nazývány paládiem. Na tomto zá-

kladě se i Královédvorský rukopis stal důležitou složkou vládnoucí představy, která měla podobu uzavřeného kruhu: skladby Královédvorského rukopisu (a jiné památky) potvrzují starobylost a původní vlastní vysokou kulturu národa - národ je nejvyšší hodnota - památky potvrzující hodnotu národa nemohou být nepravé. Struktura této představy odpovídá struktuře mýtu.

Feifalikova kniha vyvolala prudký odpor v celé české společnosti. Všechny hlasy, které se proti ní ozvaly, vycházely z uvedené představy jako z premisy, nepodléhající jakýmkoli pochybnostem. Byly to hlasy na nejdrážnějších úrovních, od vědecké polemiky až po novinářské útoky a satirické zesměšňování v pouliční písni a po soukromou korespondenci. Všechny hlasy pracovaly - každý ve vlastním akčním poli - k jedinému cíli - obhájit "posvátné" hodnoty proti pochybnostem, chápáným jako útoky proti českému národu.

Feifalik se vědeckou kritickou analýzou Královédvorského rukopisu stal kritikem mýtu. Jeho názor byl z české strany chápán stejně jako všechny ostatní pochyby o pravosti Královédvorského rukopisu jako negace národního programu české společnosti. Autor se tak dostal do magnetického pole mytologických procesů.

Z Feifalikovy korespondence je zřejmé, že ještě před vydáním své knihy racionálně předpokládal, že se stane předmětem útoků všeho druhu, že jeho kniha bude ranou do vosího hnízda. Jeho předpoklad se bohatě naplnil..Ještě za jeho života se v útocích proti němu vytvořilo paradigma, které se v rozmanitých variacích neustále opakovalo: Feifalik jako Němec a nepopírá to, proto je nutně nepřitelem české kultury; protože je Němec, nemůže správně chápat kvality staré české poezie a docenit je-

jích "národní" význam; Feifalik je mladý, proto je jeho kritika projevem opovržlivého nedouka; Feifalik nemůže mít pravdu, protože se proti jeho mínění staví celý český národ. Zejména z posledního bodu paradigmatu je jasně patrná mýtová povaha obecného názoru české společnosti na Královédvorský rukopis. Mytické zbožnění jednoho faktu (v tomto případě Královédvorského rukopisu) nese s sebou naprosté, opět mytické zatracení všeho, co mu odporuje. Z povahy mýtu vyplývá, že potřebuje mít ve vlastní struktuře svůj negativní protějšek, svého "dábla", aby na jeho pozadí vystoupil tím zřetelněji pozitivní pól. I mýtus národa, koncentrovaný do představy staré domácí poezie, která nehistoricky chápaný národ oslavuje, si vlastně potřeboval vytvořit hostitele takového negativního principu uvnitř vlastní struktury. Kdo jím bude, to byla v podstatě arbitrážní záležitost. Ve Feifalikovi se však našel pro tuto úlohu nejvhodnější kandidát. Feifalik nebyl ani první, ani jediný odpůrce pravosti Královédvorského rukopisu, ale přece to byl právě on, kdo se stal pro české prostředí inkarnací zlovolného odporu proti skutečným i domnělým hodnotám české kultury, mýtem negace minulého i současného českosti. K této úloze ho předurčilo několik okolností jeho tragického života: byl odpůrce mladý, neměl pevnou společenskou pozici, jeho společenský statut se jevil jako pochybný, svou prací se vyčlenil z názorové majority jak mezi Němci, tak mezi Čechy, brzy zemřel, takže nemohl ani vědecky, ani jinak oponovat mýtu, který ho obestřel.

Mýtotvorné mlýny pracovaly perfektně, a to způsobem přiměřeným osvěcenému a vědeckému 19. století. Feifalikovi bylo znemožněno už na základě prvních pochybností o autentičnosti mytizovaných památek proniknout publikačně do časopisu českého muzea, tehdy jediného reprezentativního orgánu české vědy, a to

aní prací, která byla velmi vzdálena problematice rukopisných fals (Feifalik nabízel redaktoru V. B. Hebeskému postupně několik článků, dokonce i česky psaných, žádný z nich však v Muzejníku nevyšel, ačkoli Hebeský aspoň některé chtěl vydat). Nepodařilo se mu najít českého nakladatele pro knižní sbírku moravských lidových her; byla vydána až posmrtně; svědčí o vědecké kvalitě jejího pořadatele, že způsobem vydání a komentování předjímá moderní folkloristické edice, stala se jedním z hlavních východisek pro dnešní bádání o lidovém divadle.

Novinové a další publicistické útoky na Feifalika rozvinuly mýtotočrný mechanismus do logických důsledků. Šlo v nich už spíš o konotace, které se k Rukopisu královédvorskému vázaly, než o rukopis sám. Zákonitě se v souvislostech mýtotočrného mechanismu přenesl odpor k Feifalikovi i do sféry osobních invektiv, urážek a insinuačí. Východiskem k nim se mohl stát kterýkoli fakt z Feifalikova života, ať skutečný nebo "cum ira et studio" smyšlený. Vše bylo dovoleno a vítáno. Na inkarnaci negace nemohl přece být žádný pozitivní rys. Vrcholem této novinářské sprostoty ve službách mýtotočrných principů byl novinový nekrolog, v němž byla Feifalikovi upírána jakákoli vědecká kompetence, byl osočován z toho, že prodával vypůjčené knihy v antikvariátu a jeho předčasná smrt se připisovala důsledkům styků s pochybnými dámami za berlínské pobyty.

Mýtotočrnému mechanismu se podařilo Feifalika zdiskreditovat do té míry, že mýtus překryl realitu. Skutečný Feifalik, Feifalik vědec a člověk, se vytratil z lidského povědomí.

Jeho názor na Královédvorský rukopis se po tři desetiletí sotva kdo odvážel v Čechách obhajovat. Až v osmdesátých letech obnovila generace vědců spor o rukopisy přímo v českém centru, vrátila je do souvislosti vědy, prokázala jejich podvrženost

za podmínek stejně nepříznivých jako byly Feifalikovy a ještě vyhrcořenějších a odhalila důsledky nacionalistického zaujetí jako společenského faktoru. Ani tato generace se však k Feifalikovi výslovně nehlásila, i když z jeho argumentace čerpala: byla by tím svůj zápas o priori ohrozila. Bylo v příliš dobré paměti, že ti čeští vědci, kteří otevřeně sdíleli Feifalikovo stanovisko a hlásili se k němu (v sedmdesátých letech A. Vašek a A. V. Šembera), dopadli vědeckým i lidským osudem podobně jako on.

Feifalikův vědecký přínos a jeho význam pro studium české středověké literatury i pro českou literární historii se tak mohl stát předmětem věčné, nezaujaté úvahy až tehdy, kdy byl v podstatě dobojován zápas, v němž se na tak exponovaném místě podílel, a kdy "případ Feifalik" přestal být aktuální v ideologickopolitickém smyslu. Teprve tehdy začalo postupně vycházet najevo, že pozoruhodné dílo jeho krátkého života obohatilo českou literární historii v mnoha směrech. Zřetel k analogickým jevům z jiných literatur, uplatňovaný v komparativním přístupu, a výjimečná schopnost formulovat vědecky relevantní otázky mu umožňovaly revidovat tradované literárněhistorické údaje a rekonstruovat reálnou bázi pro studium staré české literatury. I ty jeho práce, které sdílely s dobovým stavem disciplíny v evropském měřítku názory dalším vývojem poznání brzy překonané (šlo především o datační zařazování jednotlivých skladeb do příliš časných období), si udržely podnětnost formulováním hledisek, z nichž je třeba památky zkoumat a posuzovat. Jeho studie prokázaly, že i k české středověké literatuře je nezbytné přistupovat se znalostí tehdejší literatury latinské. Modelové myšlení mu umožnilo dojít k tak závažným a vědecky perspektivním poznatkům, jako je např. odhalení středověkých kořenů

tradičních lidových her a jejich typologické shodnosti se středověkým dramatem. Specifickou kvalitu jeho prací postihl Zdeněk Nejedlý, když o Peřvalíkovi napsal ve třicátých letech ve své monografii o Masarykovi: "První a bohužel á nás i poslední, až do nejnovějších prací Romana Jakobsena, bral staré ty texty jako poezii, jako umění, a zkoumal proto i tuto poetickou jejich stránku a zejména formu, čímž došel k výsledkům dosud často nepředstíženým." A můžeme doplnit. Byl vlastně také první, kdo uvedl českou středověkou literaturu rozhodujícím způsobem do souvislosti evropského literárního vývoje a jeho studia. Svou koncepcí literární historie předešel dobu o několik desetiletí. Metafora, že byl Míchou české literární historie, není bezpodstatná.

Koncepce národní literatury u H. G. Schauera

Nová literární a vědecká generace, která pod vedením realistů vstupovala v osmdesátých letech do veřejného života, podrobovala revizi základní principy naší tehdejší politiky, morálky i většiny tradovaných hodnot. Bylo přirozené, že největší část veřejného mínění se obrátila ostře proti této skupině mladých vzdělců, kteří si rychle vysloužili přizívko nenárodních, protivlasteneckých elementů v národní společnosti. Situace byla již hodně napjatá, když roku 1886 vyšlo první číslo nové revue skupiny realistů Čas s úvodním článkem Huberta Gordona Schauera Naše dvě otázky. Sotvakterý časopisecký článek v dějinách české publicistiky pobouřil naši veřejnost tak silně jako tato stať Schauerova.

Co bylo jejím obsahem, stačí snad jen letmo připomenout. Schauer postavil do nového světla základní otázky naší existence a národní kultury. Uvažoval o tom, má-li český národ ve vývoji lidstva jasný a reálný cíl a je-li v jeho silách tohoto cíle vůbec dosáhnout. Schauer neodpovídá zásadně na tuto otázku negativně, ale přece jenom z jeho statí vyplývá skepticismus. Neboť k tomu, aby národ, zvláště malý, mohl zaujmout pevné a samostatné místo mezi velkými a kulturně vyspělými evropskými národy, musí v sobě nést určité specifické hodnoty, musí přicházet s jistým posláním, s vědomím vnitřního smyslu své existence. Toto všechno vytváří teprve předpoklad skutečného národního vědomí, jehož základní oporou musí být mravní ideál a přesvědčení o pevnosti mravních hodnot v národní společnosti. Jenom z této půdy může podle Schauera vyrůstati osobitá národní kultura. Ale právě zde klade Schauer svůj provoka-

tivní otazník: je český národ v tomto směru dost silný a má předpoklady k tomu, aby vytvořil vlastní osobité národní hodnoty? Nebo by snad bylo lépe nemařit národní síly na zachování pouhé národní existence a "přimknouti se k intenzivnímu a extenzivnímu duševnímu životu velikého národa a pro ládstvo i sebe více učiniti, nežli můžeme svými omezenými prostředky?"

Pro toto stanovisko k dané problematice byl Schauer prohlášen, jak známo, za člověka bez národního cítění, bez vztahu k národnímu zápasu, za renegáta a hlasatele národního nihilismu.

Tato obvinění plynula ovšem především ze zraněné vlastenecké samolibosti těch společenských vrstev a tříd, jež byly víceméně odpovědné za neúspěchy české národní politiky v nedávné minulosti a za neutěšenou situaci českého národa, který právě v osmdesátých letech byl znovu - vinou svých předáků - zatlačen do defenzivy a znovu musel plýtvat svou energií na obranu základních práv své národní existence. Tomu, kdo dovedl věcně posoudit tehdejší situaci českého národa, sotva mohly znít Schauerovy otázky provokativně. Vyplynuly nikoli ze lhostejnosti, ale z úzkosti o budoucí osud národa. A konečnou vyjádřily precízně a vyhraněnou formou základní pochybnosti celé Schauerovy generace o směru dosavadního politického i kulturního vývoje národní společnosti a o stabilitě jejích mravních náhledů a zásad. Nic na tom nemění skutečnost, že po bouřlivé reakci na Schauerovu stať se redakce Času i Masaryk sám od autora Našich dvou otázek do jisté míry distancovali. To bylo diktováno především taktickými důvody. Nebylo výhodné odrazovat si ty vrstvy v národě, které byly potenciálními spojenci realistů, ale které snadno podléhaly nacionalistické propagandě staročechů i mladočechlů; a tak Schauer zůstal nakonec se svými tragickými otázkami národu osamocen a skoro jakoby z ná-

roda vyobcován.

A přece snad od doby Karla Havlíčka nepostavil český publicista vlastnímu národu před oči jasněji vytýčený problém smyslu jeho národní existence a nutnosti jeho mravního poslání v současném světě, než jak to učinil právě Schauer. (Nedomnívejme se přitom, že reakce současníků v době Havlíčkově a Schauerově byla zcela kontrastní. Havlíčkův kult vznikl teprve v posledních letech Havlíčkova života, ne-li až po jeho smrti.)

Schauerova stať Naše dvě otázky vycházela především z reálného poznání skutečného stavu naší národní společnosti a národní kultury. Během šedesátých až osmdesátých let došlo k rozchodu lidových mas i pokrokové inteligence s vedoucí měšťanskou třídou. Především české dělnictvo se rozešlo vnitřně i vnějškově s buržoazními stranami; přitom však ani sociální demokracie nedokázala naplnit český národní program novým mravním obsahem a odpovědět na otázku po smyslu české národní existence ve společnosti evropských národů. Jak by se tedy nejevila oprávněná Schauerova skepse v otázce budoucnosti národa a národní kultury?

Schauer si dobře uvědomoval, že tato budoucnost může být zajištěna jenom tehdy, jestliže národ najde nové duchovní a mravní impulsy sám v sobě, ve vlastním duchovním světě, v tom, co osobitého obsahuje tradice české národní kultury. Národ a jeho vzáčlanost, jak vyplývá ze Schauerových myšlenek, se neudrží a nezachrání jen vůlí po zachování vlastní existence, jenom obranou svého práva na život. Budoucnost mezi ostatními národy a kulturami mu zaručí tvorba nových hodnot.

Právě tato nutnost, tento cíl a zároveň problém národní kultury vzbuzovaly největší Schauerovu pozornost a zájem. To se projevilo zejména ve studii, napsané v témž roce jako Naše dvě otázky, ale publikované teprve r. 1890 v Literárních lis-

tech s názvem O podmínkách i možnosti národní české literatury.¹ Její základní tón vyznívá snad ještě pochybovačněji, než-li tomu bylo v inkriminované stati z Času. Neboť Schauer shledává naše národní kořeny příliš mělké, než aby z nich mohla vyrůst osobitá národní kultura. Tyto kořeny nelze prozatím najít v duchu české národní historie, neboť ta je dosud nedostatečně prozkoumána. Palackého Dějiny jsou jednak časově neúplné, jednak vyžadují nezbytné revize. (To byl ostatně názor celé tehdejší mladé vědecké generace, za níž jej vyslovil Jaroslav Coll.) A ani přítomnost neposkytuje podle Schauera české literatuře základnu bezpečnější; "neboť náš národ jako samostatná, svérázná individualita skoro již neexistuje, poslední zbytky jeho osobitosti právě za našich dnů bez pomoci a beze stopy zanikají". Schauer historicky dovedil, jak se působením obecné vzdělanosti během 19. století stíraly individuální zvláštnosti a rysy jednotlivých evropských národů, z nichž se vytrácel národní duch. "Této nivelizaci podlehli jsme zvláště snadno právě pro chabost našich národních kořenů." Aby tuto svoji tezi podpořel, podává Schauer poněkud schematický nárys vývoje naší obrozenské literatury, jíž vytýká především závislost na velkých vzorech cizích (Čelakovský, Mácha), jednak naprostou prý nevěřímatost našich obrozenských spisovatelů vůči lidu; výjimkou je podle Schauera jenom Božena Němcová. Schauer dovozuje, že česká inteligence je jako celek nenárodní "svou bytostí, svým celým způsobem života, svými názory a pudy." - A opět se Schauerovi vnučuje pochmurná otázka: existuje vůbec národní typus český? "Nejsme snad my Ťechové celým průběhem dějinným k tomu určeni, abychom byli materiálem pro kulturu, abychom zprostředkovali mezi západem a národně osobitým slovanským východem?" Cestu ke skutečné národní literatuře vidí pak Schauer ve výcho-

vě národa k společným ideálům, které jej povedou k uvědomění národní osobitosti a zároveň ke kontaktu se světovou kulturou, do níž se tím způsobem naše národní písemnictví zapojí.

Schauer byl přesvědčen, že dosavadní "vlastenecká", "národní" literatura nabyla v podstatě maloměstského charakteru; neboť se inspirovala prostředím i duchem české buržoazie, respektive maloburžoazie. Ale odtud nemůže vzejít skutečně nová národní literatura, neboť toto prostředí je duchovně, myšlenkově, umělecky sterilní. Záchrana národnosti, českosti našeho umění leží podle Schauera nejen v odvratu od tohoto ducha maloměstství, ale v kritickém vztahu k němu. Národní literatura nesmí být shovívavá ke slabostem národa, nesmí akceptovat nejrozšířenější, nejpopulárnější a také ovšem nejlenivější mentalitu národní společnosti a její konvenční představu národních ideálů. Národní literatura musí podrobovat kritické revizi celý dosavadní systém národních hodnot; její pozornost musí být proto zaměřena především k současnosti. Schauer se neztotožňoval s tím historizujícím pojetím národnosti v literatuře, které bylo běžné v kritické praxi jeho doby (toto pojetí proniká například zcela zřetelně v nedávných sporech kritiků Osvěty s lumírovci). Schauer vycházel především z předpokladu ústrojné souvislosti literatury se živým organismem národa, aniž přitom podcenil historický aspekt dané otázky: "Jenom ten, kdo z autopsie a z vlastní zkušenosti zná povahu a smýšlení svého lidu, a to z bezprostředního a živého styku s ním, dovede pochopiti jednotlivé činy a aspirace svého národa, jakož i celý směr jeho vývoje průběhem dějin; a zase naopak lze při přítomnost v celku i jednotlivé její často překvapující úkazy vysvětliti jen z pochodu dějinného."

Bezprostřední, úzký kontakt s českými lidovými vrstvami

podle Schauerova mínění českým vzdělancům jeho doby zřetelně chyběl. Intelligence, jak soudil, se lidu vzdalovala a nabývala tak víc a víc rázu kosmopolitního. Problémy a vzájemné spory této intelligence byly národu zcela vzdáleny a cizí, a proto se nemohly stát stimulem národní literatury; a jestliže přece, tedy jenom jako podnět k satíře.

Zde ovšem mířil Schauer na zcela konkrétní dobovou situaci - totiž na spory mezi staročechy a mladočechy, v nichž už dávno převládaly zájmy stranické nad zájmy celonárodními a které tudíž probíhaly vlastně mimo oblast a okruh lidových vrstev.

Ale ani spučasný stav lidových vrstev jako nositele hlavních kulturních funkcí v národě si Schauer nijak neidealizoval. V jeho úvaze - v partii o charakteru a struktuře soudobé národnospolečnosti - čteme: "Žijvá nám po postupném vyloučení živlá ostatních ještě jeden, třída nejčtetnjšíh, základní a nejdáležitější: obyvatelstvo venkovské, podstatně rolnické. Je známo, že neustálé žití s přírodou činí člověka konzervativním, a skutečně také ještě naše selská třída (k níž počítáme též obyvatelstvo předměstské a část dělnictva) nejvíce reflektuje to, v čem bychom hledali ryzího národního ducha." Avšak ani tyto venkovské vrstvy českého obyvatelstva nejsou podle Schauerova názoru schopny stát se inspirativním zdrojem našeho národního umění. Neboť specifické národní znaky naší venkovské společnosti valem mizejí. "Po prostonárodní poesii není již stopy, staré zvyky a obyčeje hynou rok od roku, den ze dne; moderní průmysl zásobuje všechny bezbarvými obleky, a rovněž nivelizuje vše naše osvěta. Veliké deníky i místní plátky, ochotnická divadla a čtenářské spočky, všechny ten složitý aparát, který má v lidu probuzovati národní uvědomění, pracuje o závod, aby setřel poslední zbytky národní osobitosti."²

Přes toto všechno je však zřejmé, že potenciální zdroj národně inspirativní síly naší literatury Schauer hledal a zřejmě také nacházel právě v těchto lidových, především venkovských vrstvách českého obyvatelstva. Proto si také podrobně všiml dosavadních literárních pokusů o zobrazení života českého venkova a podrobil je tvrdé kritice. Za "čestnou výjimku" mezi našimi venkovskými romány pokládal Babičku; většina ostatních našich autorů vesnických próz zaměňuje podle Schauera mylně národní charakter venkovské společnosti za folklór - postřeh, který snad neplatí o české próze 19. století v té míře a v tom rozsahu, jak vyplývá z odstrého odsudku Schauerova, ale který je přesto do velké míry správný. "Někteří naši spisovatelé" - čteme u Schauera - "se domnívali, že nám podají skutečný vesnický román, seberou-li a vetkají-li do děje co nejvíce pověstí, zvyků a pověr atp.; přitom však zapoměli, že to jsou jen věci vnější, které^{ch} se životní nerv a jádro národní povahy pranic nedotýká, a celá ta věc jest obdobná s historickým románem, v němž dominují z děje^{ch} vyplývající a jen mechanicky nakupené dějepisné podrobnosti."³

Ale striktní odmítnutí skoro celé české tzv. venkovské prózy jako by Schauera přece jenom nutilo k bližšímu vysvětlení, ba i k částečné korektuře vlastních názorů. V obsáhlé poznámce ke své stati o podmínkách i možnosti národní české literatury zabývá se několika představiteli naší venkovské prózy druhé poloviny 19. století. S vysokým respektem se zmiňuje o kratších prózách Karoliny Světlé a o Nerudových Trhanech - ponechává však beze zmínky například vesnické povídky Vítězslava Háška, práce Raisovy, Jiráskovy aj. V době, kdy vznikala Schauerova stať (1886) nebyl vydán dosud ani ávodní svazek Holečkových Našich; je však zajímavé, že Schauer končí svůj exkurs do české

venkovské prózy poznámkou: "Nemohli by si naši výpravní básníci všimnouti našeho jihu, jihu to Čech, vyznačujícího se po mnohých stránkách ještě skutečným samostatným životem /.../?"⁴

Souhrn a výsledky Schauerových úvah o podmínkách a možnostech národní české literatury jsou jistě hodně skeptické. Ale přece to nejsou závěry defetistické. Schauer vidí a posuzuje celý problém nikoli staticky, ale vývojově, perspektivně. Národní umění, národní literatury dosáhneme tehdy, až už na sebe vezmeme jako národ podíl své odpovědnosti na proměně a budoucnosti současného světa. "/.../ všechny poměry a mocnosti vrstevnické pracující o radikální přeměně všeho stávajícího, /.../ na zříceninách dosavadních útvarů zbuduje se nová organizace společenská. Boj proti duchu časovému byl by marným, hleďme jej tedy dirigovati."⁵ Schauer, tento "hlasatel nihilismu", byl tedy de facto ve své době nejuvědomělejším a nejzákladnějším hlasatelem společenské aktivity literatury, jejího programového zapojení do zápasu o mravní i sociální proměnu soudobého světa. Společnost vidí Schauer v ustavičném pohybu. Proto literatura může být proniknuta národním duchem jenom tehdy, bude-li proniknuta vědomím návazností a souvislostí mezigeneračních a bude-li ovšem z tohoto vědomí čerpat nejpozitivnější podněty pro přítomnost i budoucnost. V Schauerově koncepci generační návaznosti a kontinuity literárního vývoje nacházíme tak v zárodku nejprohloubenější dobové pojetí problému národní literatury, literární tradice a tradicionalismu; týmě směrem a v témě smyslu rozpracovával později tuto problematiku F. X. Salda.⁶

Ze všeho, co uvedeno, vyplývá, že Schauer přisuzoval literatuře pronikavý vliv ideový a že právě v ideové složce viděl rozhodující význam slovesného díla. Byla mu vzdána před-

stava literatury jako uzavřené oblasti, která žije vlastní problematikou a vyvíjí se toliko podle imanentní zákonitosti. Po této stránce nezapřel Schauer svou příbuznost se skupinou Úasu a realisty, mezi nimiž však zároveň vynikal, ba od nichž se přímo lišil svým smyslem pro estetické hodnoty krásného písemnictví. Neboť Schauerův vztah k literatuře - přes autorův výrazný zřetel k ideové a společenské funkčnosti slovesného díla - nebyl nikdy utilitaristický. Literatura v jeho pojetí nekonala službu, ale plnila ideové, společenské a mravní poslání, jehož význam přesahoval cíle denních veřejně politických zápasů a snah. A tím ovšem zase byla dána a podmíněna Schauerova koncepce národní literatury: "Naše literatura musí pomáhati utvářovati náš národ ve vyloženém smyslu; a jenom v povzneseném pojetí a důsledném provádění této úlohy může se dokonale rozvíti dle svých vnitřních požadavků, stane se národní českou literaturou."⁷

Svoji koncepci literatury jako tvořivé síly v národní společnosti Schauer propracovával a postupně prohluboval během nemnoha let, jež uplynula mezi jeho vstupem do světa české kultury a jeho smrtí. Tak ve stati Naše kritika⁸ objasnil Schauer už názorně svoji představu národního umění, svoje pojetí vpravdě národního uměleckého díla jako hodnoty především mravní. Takové dílo - a zejména slovesné - nesmí být podle Schauera jen individuálním, třeba formálně dokonalým výtvozem nýbrž má být výrazem celku národní bytosti, má vyjadřovat estetické hodnoty národní společnosti, z níž vyrostlo, má být "roznošením duchového a mravního kapitálu jistého národa, jisté společnosti". - Z toho pak ovšem vyplývá i úkol kritiky, která má "určiti souvislost (díla) s touto národní existencí, jeho místo v řadě mravních statků této společnosti. Kritika v poslední příčině

překročuje hranice kritiky ryze literární, stává se kritikou filosofickou, politickou, národní a musí sama přispěti ku rozmnožení mravního kapitálu v národě, musí k součtu dosavadních statků duhových sama ještě přičinití statek nový."

Otázku vztahu literatury k národní společnosti položil si Schauer znovu ve statí *Literatura a národní život*.⁹ Tato úvaha je - podobně jako už statí *Naše kritika* - dokladem Schauerova úsilí o překonání nebo aspoň o korekturu pesimistických názorů na možnosti a na budoucí rozvoj národní české literatury. Dá se říci, že o těchto možnostech Schauer už na začátku devadesátých let nepochyboval, neboť uvažoval zcela pozitivně o cestách a způsobech, jak tyto možnosti realizovat. Dospěl k poznání, že vědomí potřeby národní literatury je vlastně integrující silou celého našeho literárního, ba i národního vývoje v 19. století, přičemž Havlíček a Moruda představovali mu nejvýraznější činitele národního programu v našem písemnictví; k oběma se Schauer hlásí se sympatiemi, ba s láskou. Problém národní literatury vyvstává v nové naléhavosti před generací Schauerovou, která je nositelkou "nejnovějšího hnutí konkrétně národního, realisticko-českého." Schauer věří, že "myšlenka konkrétnosti a národnosti literární je vybojována a zaručena", ale zamýšlí se nad dalším problémem: totiž nakolik se dostává literatuře podpory ze strany národní společnosti, natolik tato společnost je schopna a ochotna přijímat podněty, plynoucí pro ni z literatury. Neboť vztah mezi literaturou a společností viděl Schauer dialekticky: nejde jenom o to, že písemnictví má být "ideálním odrazem" národně společenské reality, ale současně je podle Schauera podstatně důležité, nakolik je společnost připravena akceptovat hledačské poslání literatury, pátrající bez ustání po nových dráhách národního vývoje. Schauer zde ci-

tlivě narazil na nejbolavější bod vedoucích vrstev národa. To byl vlašný, až lhostejný vztah k literatuře, který se ovšem neblaze projevoval ve vedení národních záležitostí. "Výkonná moc národní" odmítla etickou autoritu naší literatury a bránila tím sblížení a vzájemnému proniknutí literatury a společnosti; byl to zjev příznačný právě pro ono dobové společenské stadium, kdy vládnoucí moc pocítovala úbytek svého mravního kreditu před národem, a proto projevovala nevraživost vůči těm, kdož jí tuto mravní odpovědnost připomínali.

Obětí této nevraživosti stal se nadlouho právě Schauer, a to především proto, že tak důrazně připomínal našim politickým reprezentantům a vedoucím politickým silám své doby jejich skutečné úkoly a jejich závazky k národní kultuře i k celému národnímu kolektivu. Schauera stihla perzekuce a národní exkomunikace. Nejen že byl ve své době pomlouván z národního odpadlictví, ale ještě po mnoha letech se toto obvinění do značné míry vracelo a opakovalo.¹⁰ A přece právě Schauer ve své době nejhluběji promyslel a procítil problém a podstatu národní literatury a dal samému pojmu národní literatury nový, hlubší význam. O toto Schauerovo pojetí národní literatury a národní, tvořivé kritiky opíral se později, jak už připomenuto, F. X. Salda, cenící si Schauera¹¹ jako "nejčistšího a největšího talentu celé mladé generace", v němž žily "všechny bolavé a nejisté otázky přítomnosti /.../". Pojetí kritiky jako "disciplíny moralistní", národnosti jako "mravní substance" - to byly podněty, jimiž Schauer vydatně přispěl k rozvoji českého kritického myšlení, impulsy, které došly právě v Saldově díle zřetelného ohlasu.

1. Literární listy 1890, knižně in: Hubert Gordon Schauer, Spisy. Praha 1917.
2. H. G. Schauer, Spisy, str. 49-50
3. Tamtéž, str. 50-52.
4. Tamtéž, str. 50-52.
5. Tamtéž, str. 53.
6. Problém národnosti v umění (Volné směry 1903), knižně v Bojích o zítřek. - O smyslu literárních dějin českých (Saldův zápisník 8, 1935-1936).
7. H. G. Schauer, Spisy, str. 54
8. Česká revue 1889, knižně ve Spisech H. G. Schauera.
9. Národní listy 1891, knižně ve Spisech H. G. Schauera.
10. Viz Karel Čapek, Hovory s T. G. Masarykem (Praha 1937), str. 97-98. Čapek traktuje Masarykům zcela negativní a přezíravý soud o našich dvou otázkách. Ale přezíravý názor na Schauera projevil i Čapek sám, a to už r. 1927 ve statí Malí národové; viz K. Čapek, Místo pro Jonathana (Praha 1970). - A r. 1935 redaktor a vydavatel Času Jan Herben se se své Knize vzpomínek od Schauera nejen distancuje, ale vůbec bagatelizuje jeho význam a představuje ho v podstatě jako všestranně neodpovědného člověka a regenáta. Myšlenkový význam Schauerových prací především našich dvou otázek, uniká Herbenovi takřka úplně. O objektivní a nezaopatý postoj k Schauerovi usiloval naopak Antonín Hartl ve své studii H. G. Schauer (Praha 1913), v níž brání Schauera proti výtce národní lhostejnosti a charakterizuje ho jako hlasatele "moderního, dnešního nacionalismu, uvědomělého a ukázněného, nacionalismu jako činitele kulturního". - Schauerovým dílem se dále zabývali Vladimír Forst ve studii Literární kritické působení H. G. Schauera (sborník Z dějin české literární kritiky, Praha 1965) a

ve studii Literárně kritické působení H. G. Schauera (sborník Z dějin české literární kritiky, Praha 1965) a Ludmila Lantová ve studii Hledání hodnot (Praha 1969); obě tyto práce směřují s úspěchem k postižení Schauerova významu v oblasti literární a společenské kritiky.

11. Viz F. X. Šalda, Hubert Gordon Schauer. - Juvenilie (Praha 1925). Soubor děl F. X. Šaldy 10, Kritické projevy 1 (Praha 1949).

Bronislava Gabrielová

Výtvarné umění na stránkách Indexu

Avantgardní časopis Index, který vycházel v Brně v letech 1929-1939¹⁾, byl již několikrát předmětem bádání literárních historiků.²⁾ Stranou odborné pozornosti však zůstala analýza jeho výtvarných rubrik, přestože Index uváděl teoretické články o různých výtvarných oblastech či problémech, recenze a kritiky výstav i informativní glosy o rozmanitých aktuálních událostech výtvarného dění. Odborná kvalita a kritické zaměření většiny těchto statí nenechávají na pochybách o tom, že i zde byl plně respektován a koncepčně rozvíjen základní redakční program: přispět k tomu, aby se Brno stalo opěrným bodem Moravy a zařadilo se mezi nejvýznamnější kulturní střediska státu.

Pojetí tvůrčího regionalismu obsažené v úvodním profilovém článku J. L. Fischera Kultura a regionalismus³⁾, stejně jako široce humanitně zaměřený avantgardismus našly odezvu právě ve výtvarných rubrikách. Brněnský výtvarný život na přelomu dvacátých a třicátých let byl totiž pro rozvíjení této náročné koncepce mimořádně příznivý. V době založení Indexu působila v Brně již sedm let Skupina výtvarných umělců, která soustředila všechny brněnské avantgardní malíře, sochaře a architekty. Mezi její členy patřili také přední moderní umělci z Prahy, Ostravy a Bratislavy; úzká návaznost skupiny na pražský SVU Mánes a slovenskou Uměleckou besedu vylučovala jakoukoliv formu brněnského či moravského separatismu. Několikaleté intenzivní úsilí všech členů SVU Brno názorově, metodologicky i tvaroslovně překonat konzervativní moravský tradicionalismus pěstovaný hodonínským Sdružením výtvarných umělců moravských

a do jisté míry udržovaný i v brněnském Klubu výtvarných umělců Aleš, snaha probíjet cestu moderním uměleckým smě-
rům a vyrovnat v tomto ohledu téměř dvacetileté opoždění
Brna za Prahou, navázat pravidelné kontakty se zahraničím
(především s Paříží) přinesly právě v závěru dvacátých let
první výsledky. Ty se projeví v úrovni a zaměření tvorby
členů SVU Brno, z nichž mnozí začali být oceňováni nejen do-
ma, nýbrž i v zahraničí (Josef Šíma, Emil Filla, František
Foltýn, Antonín Procházka a další). Podstatně se rozšířila
i výstavní činnost: Vanškova galerie, řízená SVU Brno, a obra-
zárna Zemského muzea uváděly výstavy soudobých českoslovens-
kých i zahraničních výtvarných umělců. Výtvarně progresivní
a společensky pokroková Skupina výtvarných umělců úzce spo-
lupracovala s brněnskou sekcí Devětsilu a později s Levou
frontou. Její vazba na Index byla proto logickým důsledkem
této levicové orientace. Zajišťoval ji zejména malíř Jaroslav
Král, člen redakce Indexu v letech 1929 až 1930, autor větši-
ny karikatur, a jeden z teoretiků SVU Brno dr. Albert Kutal,
kritik brněnských výstav. V roce 1937 se SVU Brno stala do-
konce spolkovým vydavatelem Indexu (redakce byla tehdy rozšířena
o malíře Františka Kalábu).

Dalším příznivým předpokladem pro vysokou odbornou kva-
litu regionálního programu výtvarných rubrik Indexu byl roz-
voj brněnské moderní architektury. Zvláště po roce 1928, po
brněnské výstavě soudobé kultury dosahovala tu funkcionalistické
pojetí architektura mezinárodní úrovně. V Brně tehdy půso-
bila řada vynikajících architektů a někteří z nich patřili me-
zi nejbližší spolupracovníky Indexu (např. Bohuslav Fuchs,
Jan Vaněk, Jiří Kroha, Josef Poláček). Architekt J. Vaněk,
čelný propagátor funkcionalistických zásad v architektuře
i v interiérovém zařízení, ředitel proslulých Spojených UP

závodů, byl členem redakční rady Indexu a jeho finančním mecenášem v letech 1929-1930; architekt Bohuslav Fuchs v redakční radě pracoval v letech 1932-1938. Brno bylo v třicátých letech také střediskem československé sekce mezinárodního sdružení levicových architektů (CIRPAC); její sekretář architekt František Kalivoda s Indexem rovněž úzce spolupracoval. Za těchto okolností se Index mohl stát tiskovým orgánem názorů podporujících ty proudy brněnské (později rovněž olomoucké a ostravské) výtvarné tvorby, které odpovídaly vysokým estetickým nárokům, zařazovaly se do špičkového československého umění a překonávaly jeho zaostávání za zahraniční avantgardní produkcí. Uskutečňování tohoto záměru se ovšem neobešlo bez kritického rozboru výtvarných děl tradiční koncepce. O břitké kritické soudy nebyla v Indexu nikdy nouze. Jen touto selekcí, jejímž podkladem byla všestranná odborná znalost soudobého výtvarného umění, se mohlo naplňovat Fischerovo pojetí rovnoměrného rozvoje kultury.

x

Články pojednávající v obecné rovině o jednotlivých problémech nebo oblastech výtvarného umění a zařazené do ústředních sloupců uvádí stať Zdeňka Rossmanna Hospodářská krize moderního malířství.⁴⁾ Byla napsána pod vlivem zásad poetizmu, který stíral hranice mezi experimentálním malířstvím a poezií, neboť "obraz měl být optickou básní vzniklou z nesmírného množství^{9/} byrevných nuancí a z nevyčerpatelného kaleidoskopu formy". Příspěvek Heinze Luedecka o dessavském Bauhausu⁵⁾ seznamoval s historií a programem učiliště, jež bylo vzorem pro plánovanou, avšak neuskutečněnou reorganizaci brněnské školy uměleckých řemesel na moravské centrum výuky designerů moderního užitého umění. Vhodnější příklad redakce nemohla vybrat: Bauhaus

byl jak mezinárodně proslulým střediskem konstruktivistické a funkcionalistické tvorby, při níž byla krása předmětů chápána jako "výsledek dokonalého ovládnutí a účelného využití částí a dějů sloužících zbudování věcí", tak místem malosériové výroby objektů, jejichž forma vyplývala organicky z povahy daného materiálu a stanoveného účelu.

Náhlasy názorů z okruhu Devětsilu jsou zřejmé také v článku Jaroslava Janíka o tendencích nové fotografie.⁶⁾ Janík vychází z teorie L. Moholy-Nagye shrnuté v knize Malířství, fotografie, film. Domnívá se, že fotografie nemá kopírovat malířství, nýbrž vytvořit si zcela specifickou řeč. Fotografie, ať už jde cestou konstruktivního řádu nebo surreálním uvolňováním fantazie, představuje svébytný druh černobílé poezie. Tohoto cíle lze dosáhnout fotogramem (fotografie pořízená bez kamery, jen s použitím citlivého papíru), bezpředmětnou kresbou nebo fotografováním objektů s imaginativními a lyrickými vlastnostmi.

Problémy avantgardní architektury se v četných příspěvcích zabývají Karel Teige, František Kalivoda, Jiří Kroha a Bohuslav Fuchs. Shrnují údaje o nových brněnských realizovaných i zamýšlených stavbách (včetně dokladového materiálu), o problémech spojených s jejich prosazováním, o organizacích levičových architektů a o některých obecných principech funkcionalismu, který byl v brněnské architektonické škole tvůrčím způsobem propagován i rozvíjen.⁷⁾ Avantgardnost byla spatřována ve využívání moderních, svému účelu maximálně vyhovujících architektonických prvků, v progresivních stavebních metodách, ve vyrovnání funkce a výtvarné stránky objektů a ve společenském poslání staveb odpovídajících potřebám nejširších vrstev. Index proto uveřejnil Teigův článek o Corbusierových projektech

kritizující uměleckou výlučnost moderní architektury z hlediska nutnosti spojovat uměleckou a společenskou progresivitu. Corbusierova bytová reforma prý sice přináší řadu formálních objevů, netýká se však sociálního charakteru domu. "Třebas že je postavena na pilířích, třebas že má ploché střechy a podélná okna, třebas že je prostě všech ornamentů a ozdob, zůstává le Corbusierova vila v podstatě palácem a zámkem, sídlem nové finanční šlechty. /.../ Místo někdejšího přepychu bohaté výzdoby a drahocenných materiálů nabízí přepych teras a prostorů."⁸⁾ Podle Teiga nová architektura má především přispět k budování nové společnosti; musí tedy nejen dokonale ovládnout současný stav vědy a techniky, nýbrž i pochopit nové kolektivní formy života, novou lidskou pospolitost, jež vzniká místo zastaralého měšťanského rodinného života. V článku Levá architektura v Československu Teiga píše, že architektura u nás má ujasněnější program, než je tomu ve většině západoevropských a středoevropských zemích. Je přesvědčen, že to umožnila její orientace na principy sovětského konstruktivismu, "v němž tehdy spatřovala nejpřesnější a nejpokročilejší výraz moderní architektonické myšlenky a zároveň vyslovenou tendenci k revolucionalizování architektonické ideologie aplikací metod dialektického materialismu v projekční i teoretické práci".⁹⁾ Na úskalí přílišného zdůrazňování ideologických zásad upozornil v desátém ročníku Indexu Bohuslav Fuchs.¹⁰⁾ Měl za to, že bez umělecky a technicky kvalitního provedení nemá nová architektura budoucnost. V socialistické společnosti bude architektura úspěšná jen tehdy, když se zdokonalí dosavadní školství pro výchovu architektů, zákonem zajistí sociální a stavevská ochrana architektů, vybuduje se moderní stavební výzkum a když se zprůmyslní a zkvalitní vlastní stavebnictví.

Index měl široce zaměřený kulturní program. Redakce zveřejňovala i příspěvky o koncepcích moderních kulturních institucí. K tomuto druhu článků patří také studie Alberta Kutala spatřující funkci moderní galerie v činnosti vědecké, výchovné i reprezentační.¹¹⁾ Kotal využil této příležitosti ke kritice špatného stavu obrazárny Zemského muzea v Brně, kde od roku 1931 působil jako odborný asistent. Napadá úzkoprsou politiku zemské správy, která nechápe, "že sumy vydané na reprezentaci a propagaci nikdy nebudou lépe zárokovány než právě řádným vybavením kulturních institucí, které by cizincům více imponovaly než obrovské ministerské paláce". Ke stejné problematice se Kotal vrací v apelačním článku o zemskou galerii moravskoslezskou.¹²⁾ Dobrá znalost domácího i zahraničního umění i forem jeho dokumentace ve velkých muzeích umění Kutala přesvědčily o neudržitelném a zastaralém vybavení brněnské obrazárny. Pro tento kritický rozbor a návrh nové koncepce doplňování sbírek nemohl Kotal najít časopis vhodnější než Index, který již získal značný respekt v odborných kruzích, u veřejnosti i státní správy. Kotalovo pojetí sbírkotvorné činnosti, vycházející z regionálního programu obrazárny a z jeho návaznosti na celostátní a zahraniční tvorbu, odpovídalo kulturní politice Indexu; bylo progresivní z hlediska uměleckého, historického i muzeologického. Kotalův názor, že "galerie není pouze výstava, jejímž jediným cílem je uplatnění výtvarných kvalit obrazu nebo sochy, ale vědeckým ústavem, který svůj materiál třídí podle metody své vědecké disciplíny", byl v našem muzejnictví obecně přijat až koncem šedesátých let.

Pravidelné recenze brněnských výstav (viz další oddíl našeho článku) byly v Indexu 1932 a 1937 doplněny souhrannými charakteristikami brněnského výtvarného života. V článku Brněnské

výtvarnictví v roce 1931¹³⁾ Albert Kutal informuje o struktuře soudobého výtvarného dění a se svým příznačným nadhledem hodnotí jeho úroveň i názorové rozvrstvení. Klub výtvarných umělců Aleš považuje za vědomě konzervativní spolek protěžující akademický realismus a rozmělněný impresionismus; pořádá sice hodně výstav, ale tvárného úsilí je v něm nepatrné; v jeho okruhu totiž vzniká umění zcela neproblematické, vycházející čistě vkusu širokého obecnstva. Neproblematickým uměním Kutal výstižně nazýval takovou tvorbu, u níž estetický účinek není podmíněný souhrou linií, ploch, barev, prostoru, duchovní náplní, ale je založen pouze na dovednosti, s jakou malíř či sochař napodobují přírodu. Protikladný program měla SVU Brno, tehdy již středisko moderního umění levicového zaměření. Za "levé" umění Kutal považoval onen směr výtvarné tvorby, který "se vzdává nebo aspoň částečně vzdává napodobování viděné skutečnosti". Tematicky shodně zaměřená stať J. B. Svrčka, jež vyšla v Indexu po pěti letech,¹⁴⁾ kladě proti uměleckému konzervatismu Aleš záměr SVU Brno hájit svobodu uměleckého projevu, právo na individuální pojetí umění řízeného vlastními výtvarnými normami.

Levicová, humanitní koncepce Indexu podmínila jeho intenzivní boj proti nacismu a jeho ideologii. Ten se pochopitelně odrazil i v oblasti výtvarného umění. Index, stranicí moderní tvorby, nemohl nechat bez kritické odezvy nacistickou kampaň proti tzv. "entartete Kunst", jak byla v Německu označena všechna díla avantgardních umělců. Tažení proti modernímu umění nacisté rozpoutali zejména po drážďanské výstavbě v roce 1934, na níž soustředili obrazy, sochy a grafiky soudobých, mezinárodně proslulých moderních německých autorů, aby tyto ukázky "zvrhlého umění" konfrontovali s příklady "ryzí německé tvorby".

První informaci o této výstavě hned po jejím otevření napsal pro Index František Kalivoda.¹⁵⁾ Současně upozornil, že se i v Československu objevují tendence odsuzovat experimentální umění a protěžovat měšťácky konformní realistické krajinky a zátiší. K téže tematice se vrací umělecká historička Zoroslava Drobná v roce 1938.¹⁶⁾ Novým podnětem ke kritice nacistického likvidování moderní tvorby byla kniha Adolfa Dreslera *Deutsche Kunst und entartete Kunst. Kunstwerke und Zerbild als Spiegel der Weltanschauung*, Mnichov 1938. Vyšla při repríze výstavy v nově postaveném Domě německého umění v Mnichově. Měla německému lidu a celému světu opět ukázat, co je a co není pravé německé umění. Přecházel jí soupis zakázaných umělců a děl sestavený prezidentem říšské komory výtvarných umění (podle tohoto seznamu byla pak prováděna očista muzejních sbírek). Stejně jako F. Kalivoda informuje Z. Drobná o nekulturních činech nacistického Německa a současně varuje před podobnými tendencemi kdekoli na světě. V této souvislosti odmítá fráze typu "umělec tvoří pro lid. A my budeme dbáti toho, aby právě tento lid byl od nějžka soudcem nad jeho uměním". Domnívá se, že "by bylo správnější říci přímo, jak ostatně řekl pak p. Goebbels: politik, státník (tedy nikoli lid) určí umělci, co a jak má tvořit /.../, nebo slovy A. Hitlera: Stejně tak musí se zabývat ministerstvo vnitra nebo dokonce trestní soud umělcem, který maluje postavy našeho dnešního národa jako zchátralé pitomce, louky modře, nebo zeženě".

x

Redakce zařazovala do postranních sloupců Indexu aktuální zprávy o kulturních událostech a kritiky brněnských výstav, od roku 1933 rovněž stručné informace o výstavách v Olomouci a Ostravě. Recenze výstav nebyly rozsáhlé, avšak obsahovaly vý-

stižné charakteristiky soudobé tvorby a věcné, odbornými znalostmi podložené kritické soudy, jež vycházely ze stěžejní koncepce Indexu: podporovat v regionu umělecky i společensky progresivní díla. První dva ročníky sledují brněnské výstavnictví jen sporadicky. Bedřich Václavěk pouze upozorňuje na některé závažnější výstavy SVU Brno a v glose o brněnském výtvarné kritice¹⁷⁾ odsuzuje články brněnského uměleckého historika Jaroslava Kopy, kterému "jde zřejmě spíše o přihlíívání své políivčičky než o seriózní práci kritickou /.../, neboť na výstavách SVU Brno kritizuje především nejprůbojnější práce a ukazuje tak neznalost soudobého umění a historie".

Od roku 1931 se téměř v každém čísle Indexu objevují statě Brněnské výstavy podepsané Mifrou -al. Jejich autorem je Albert Kutal.¹⁸⁾ Jde o kritiky, v nichž se dobrý přehled o našem i zahraničním soudobém umění spojuje se znalostí podmínek ovládnutí historie umění a s citlivým smyslem pro skladbu i významovou stránku děl. Kutalovy analýzy vycházejí ze základních předpokladů odborně fundované a současně aktuální výtvarné kritiky: z rozpoznání umělecké hodnoty prací, jejich novosti a svébytnosti v kontextu vývoje daného umění a z charakteristiky uměleckého výrazu ovlivněného duchovní atmosférou doby. Kutalovy recenze brněnských výstav nejsou ani ekvilibristikou pseudovědeckých frází, ani neodbornými esejistickými úvahami, s jakými se v kritické praxi často setkáváme, ale přesně a jasně formulovanými názory, jež většinou byly potvrzeny dalším uměleckým vývojem. Řadí se do proudu racionálně věcné kritiky vytvářející základ pro všestranný umělekohistorický rozbor uměleccovy tvorby. Již v těchto Kutalových raných příspěvcích je zřejmá jeho kritická metoda ovlivněná uměnovědou vídeňské školy, především koncepcí dějin umění Maxe Dvořáka, jehož učení

Kutal poznal mimo jiné prostřednictvím svého učitele profesora Eugena Dostála, který byl žákem Maxe Dvořáka. S vídeňskou školou Kutala sbližuje i začleňování děl do širšího kulturně historického vývoje, určování umělecké hodnoty podle jejich strukturních i obsahových významů a respektování vzájemně podmíněného vztahu starého a moderního umění. Znaleckou preciznost Kutalových názorů ovlivnila i jeho výzkumná a sběratelská činnost, spojená od roku 1931 s budováním sbírkového fondu obrazárny Zemského muzea.

Kutalovy kritiky sledují především výstavní aktivitu SVU Brno, hodnotí její členské výstavy i souborné přehlídky jednotlivých autorů, členů SVU Brno nebo pražského Mánesa. Největší pozornost Kutal věnuje malbám Otakara Kubína, Alfreda Justitze, Jaroslava Krále, Antonína Procházky, Emila Filly, Františka Srpa, Františka Kalábu, Václava Špály, Josefa Čapka, Karla Jílka, Františka Poltýna, Františka Malého, Jindřicha Štyrského, Toyen a dalších. Analyzuje jejich současnou tvorbu podle uvedených kritérií, věnuje si celkového vývoje tvářičného projevu autora a zařazuje jej do souvislosti s domácí i zahraniční produkcí. Směřuje k maximální objektivnosti. Tím se liší od teoretiků - mluvčích jednotlivých skupin a proudů. Straní sice modernímu umění, nicméně hlavním kritériem pro něj není příslušnost k avantgardním tvárným projevům, ale umělecká kvalita díla. Z tohoto hlediska posuzuje i práci umělců usilujících o výtvarnou progresivitu. I když Kutal ocenil přínos surrealismu pro umění 20. století, v kritikách naleb jeho stoupenců vždy rozlišoval mezi znaky původními a převzatými. O J. Weinerovi a Fr. Malém např. napsal, že se surrealismem je spojuje nejen "snová fantastičnost námětu a rozrušení kauzální, místní a časové spjitosti věcí, nýbrž i přímá závislost na některých významných

představitelích tohoto směru a některé formální znaky, jež s únavnou pravidelností se objevují téměř na všech surrealistických obrazech".¹⁹⁾ Kutal tak v pravém slova smyslu naplňuje Fischerův požadavek kriticky pojatého regionalismu. Nevyhýbá se ani zprávám o výstavách, s jejichž pojetím zásadně nesouhlasí. Jestliže Kutal v přehledné zprávě o brněnském výtvarném životě charakterizuje KVV Aleš jako konzervativní, nekoncepční sdružení umělců, pak toto obecné tvrzení v dílčích glosách podrobněji rozvádí: "Členská výstava Aleš nevybočuje z obvyklých hranic. Malujeme zde stále tytéž krajiny, květy a figury, malované onou velmi rozšířenou technikou, v níž sice už můžeme poznati stopy impresionismu, jež však svými kořeny tkví hluboko v 19. století. A nelze říci, že by malíři vládli touto technikou, přes její účtyhodné stáří, obzvlášť dovedně. Ani po technické stránce tedy nelze zjistiti pokroku."²⁰⁾

Úsilí o kritickou objektivitu je příznačné i pro Kutalovy recenze výstav moderních zahraničních umělců pořádané SVU Brno. I když experimentální objevy L. Moholy-Nagyje byly pro řadu spolupracovníků Indexu a zvláště pro členy sekce Film-foto Levé fronty téměř nedotknutelné,²¹⁾ neváhal Kutal upozornit na jejich jednostrannost danou podle jeho názoru omezením na konstruktivně abstraktní tvarosloví: "Jak už jasně ukazuje, je základem tvorby konstruktivistů intelekt. Jakýkoli vztah ke smyslové skutečnosti je vymýcen. Z primárních abstraktních prvků je budován prostor a vše osobní je výtvarného projevu odstraněno. /.../ Citová stránka tvorby vychází naprázdno."²²⁾ Ve stejném článku se Kutal rovněž snaží posoudit obrazy G. Chirica, jejichž výstava v Brně vyvolala na jedné straně nekritické nadšení pro jeho objevné tvárné postupy a na druhé straně (zvláště u členů Levé fronty) prudké odsouzení, neboť Chirico se v té době stal stoupencem italského fašismu. Kutal jej zařazuje ~~je~~

do pólu opačného konstruktivismu, poněvadž "výhlediskem výtvarného projevu není mu socialistická abstrakce, nýbrž cit, sen rozumem nekontrolovatelné nadskutečno. /.../ Skutečnost je sice základnou tvorby Chiricovy, nikoli však skutečnost optická. Reálné prvky jsou slučovány v neskutečných kombinacích a konečným cílem není ani tak vyřešení problému výtvarného jako vyjádření citového stavu. /.../ Přes výhrady, které možno mít k Chiricovu malířskému projevu, v němž se jeví být spíše eklektikem než iniciátorem, nelze mu upřít značný vliv na vývoj nového umění. Je to zejména důraz na iracionalitu jako základ umělecké tvorby, jež mu zajišťuje důležité místo v dějinách moderního malířství". Názorovou tolerantnost a skladebnost Indexu dokládá skutečnost, že redakce hned do dalšího čísla zařadila článek německé emigrantky Herty Wescherové o soudobém italském výtvarném umění, který "má na tomto místě nivelizovat obdobné nadšení, které vyvolala v Brně výstava obrazů italského fašisty Giorgia de Chirico".²³⁾ Jako hodnotnou protiváhu Chiricovy tvorby Wescherová uvádí konstruktivistické abstraktní kresby Atanasia Soldatiho.

Další autorkou kritických glos o brněnských výstavách byla Zoroslava Drobná.²⁴⁾ Její příspěvky podepsané šifrou z.d. se vyznačují bystrými postřehy, odborně fundovanými úsudky a podporou umělecky progresivních tendencí.

V Indexu bylo několikrát zveřejněno i hodnocení fotografických výstav. Podle zásad avantgardního umění chápala redakce fotografii jako svébytný obor výtvarného umění, a proto mu věnovala odpovídající pozornost. Z těchto příspěvků upozorňujeme na Václavkovu kritiku olomoucké Fotovýstavy tří.²⁵⁾ Z jejích členů (Karel Kaňpařík, Otakar Lenhart, Jaroslav Nohel) s Indexem spolupracoval zejména K. Kaňpařík, autor sociálních do-

kumentů i experimentálních fotografických obrazů. O. F. Babler jej v článku O umění fotografickém a jednom fotografovi²⁶⁾ označuje za Wolkra české fotografie.

Většinu statí a glos o výtvarném umění doprovázely reprodukce děl vybraných umělců, především členů SVU Brno, ale i některých zahraničních tvůrců (L. Moholy-Nagye, Georga Grosze, Mana Raye, J. Heartfielda, ukázky prací z Dessavského Bauhausu, záběry ze sovětských filmů aj.). Nejčastěji se tu objevují práce Jaroslava Krále, Antonína Procházky, Josefa Šímy, Emila Pilly. Reprodukce byly v prvních ročnících prokládány převážně ústřední tiskové sloupce, později hlavně boční rubriky. V roce 1937, kdy se SVU Brno stala dočasným spoluvydavatelem Indexu, se počet i formát reprodukcí zvětšuje; jde ovšem o práce SVU Brno - Fr. Süssera, J. Krále, Fr. Poltýna, K. Jílka, R. Bruna, A. Procházky a dalších. V Indexu nechyběly ani reprodukce fotografií, z nichž část - podle vlastního svědectví - dodával předseda sekce Film-foto František Kalivoda.²⁷⁾ Uvádění fotografií bylo vizitkou avantgardních časopisů, které tento nový, vizuálně účinný a informačně přesvědčivý materiál považovaly za nezbytnou součást svých typografických úprav. V Indexu jsou příklady fotografických experimentů i ukázky angažované sociální fotografie. Objevují se zde abstraktní světelné kompozice Jaromíra Fuka, konstruktivistické záběry Eugena Wiškovského, fotogramy i sociální snímky L. Moholy-Nagye, fotografické obrazy Marie Rossmannové ovlivněné novou věcností německého Bauhausu, fotografické básně Otakara Lenharta a od roku 1934 především vynikající experimentální i sociální fotografie Karla Kašpaříka. Dokumentární šánr zastupují snímky funkcionalistické architektury z autorských archívů i z brněnského ateliéru de Sandalo. Propagují tvůrčí úsilí brněn-

ských architektů, kteří dosáhli mezinárodní úrovně. Index zařazoval i reprodukce nerealizovaných architektonických projektů, aby také tímto způsobem vyvedl výsledky brněnské architektonické školy.²⁸⁾

Levicový program Indexu svýrazňovaly karikatury Jaroslava Krále, George Grosze a Jappyho (Viléma Reichmanna). Zvláště J. Král doprovázel svými kresbami všechny ročníky Indexu. Byly označeny známým K. a vztahovaly se k oblasti kulturní i politické. Vtipně karikovaly okruh spolupracovníků Indexu,²⁹⁾ ironizovaly domácí i zahraniční reakci, bojovaly proti nacismu. Králův smysl pro lineární řád, kresebnou zkratku a groteskní deformaci v nich našel plné uplatnění. Iniciátorem a autorem jejich námětů býval často J. L. Fischer.³⁰⁾

Typografická úprava Indexu se podřizovala informativnímu zsměření listu. Její autor Zdeněk Rossmann³¹⁾ respektoval zásady dobové funkcionalistické typografie jen do té míry, pokud z věcného hlediska odpovídaly redakčním zájmům. Později vznikly dohady o Rossmannově podílu na typografickém vzhledu Indexu mimo jiné i proto, že Rossmann žil od roku 1929 v Bratislavě. Ve Václavkově vzpomínkovém Indexu z roku 1954 Fr. Kalivoda sice uvedl, že Rossmann dal Indexu "do vínku jeho řád", ale současně napsal, že Rossmann po léta v Brně nežil a "nestřežil úpravu listu v jednotlivostech (nepředepisoval sazbu, nelámal číslo)". Ponechme stranou úvahu, zda tuto typograficky detailní práci dělal B. Václavek, či další vůdčí redaktor J. L. Fischer. Vytvarný vzhled Indexu má totiž všechny znaky Rossmannova rukopisu: střídavou eleganci, střídavé využívání "malopisu" (absence velkých písmen), graficky promyšlenou a současně účelovou výzdobu plakátově řešených obálek s častým zařazováním fotografií (zde se projevil vliv Bauhausu, který Rossmann navštěvoval v závěru

dvacátých let), přehledné a prostorově hospodárné členění stránek (u ročníku 1-8 na široký ústřední a úzké boční sloupce), ústrojně spojení textu s obrazovým materiálem, tučné vysázené titulky, absence extrémních, k novému dekorativismu směřujících možných typografických prvků, jako byly šikmé sloupce protínané uhlopříčkami apod.³²⁾

x

V současné době se oceňují levicové tendence v kultuře meziválečných let. Málo se však upozorňuje na to, že tuto orientaci určoval spolu s pokrokovým světovým názorem a s podporou umělecky progresivních děl rovněž výrazný kritický smysl, schopnost stanovit pořadí hodnot, odlišovat špičkovou tvorbu od umělecky průměrných projevů. V tomto smyslu nabízejí právě výtvarné rubriky Indexu, svou odbornou úrovní převyšující běžnou dobovou výtvarnou publicistiku, nejedno vzácné poučení, tak potřebné pro dnešní kritickou praxi.

¹ Hlavními redaktory Indexu byli Bedřich Václavek, J. L. Fischer a v závěrečném ročníku Oldřich Blažek. Index byl tištěn v Brně, Olomouci a v Blansku.

² Václavkova Olomouc, Ostrava 1964, 1966; Index 1929-1939, Univerzita Palackého Olomouc 1964; Vzpomínkový Index Bedřicha Václavka, Brno 1954.

³ Index, 1, 1929, č. 1, s. 1-3. V tomto článku Fischer charakterizuje své pojetí regionalismu jako programu se stránkou destruktivní (kritika centralizační kulturní politiky) a konstruktivní (rozvíjení nové progresivní tradice špičkového umění všech vhodných kulturních center). V Brně jde o podporu tzv. kritického regionalismu, neboť jeho součástí

musí být (vzhledem k provinciálnímu postavení tohoto města) nejdříve kritika všech jevů, jež brzdí progresivní rozvoj kultury.

- ⁴ Index, 1, 1929, č. 7, s. 3-5.
- ⁵ Dessavský "Bauhaus". Index, 1, 1929, č. 10, s. 2-4.
- ⁶ Index, 1, 1929, č. 11, s. 2-4.
- ⁷ Teige, K.: Le Corbusier a nová architektura. Index, 2, 1930, č. 10, s. 83-86. Teige, K.: Čtyřtí mezinárodní kongres moderní architektury v Bruselu. Index, 3, 1931, č. 2, s. 17-20. Teige, K.: Levá architektura v Československu. Index, 5, 1933, č. 8, s. 79-83.
Kalivoda, Fr.: Mezinárodní kongresy moderní architektury. Index, 7, 1935, č. 9, s. 97-99. Kroha, J.: Architektura bojující. Index, 7, 1935, č. 7, s. 78-81. Fuchs, B.: Pro další rozvoj moderní architektury. Index, 10, 1938, č. 1, s. 9, aj.
- ⁸ Le Corbusier a nová architektura. Index, 2, 1930, č. 10, s. 86.
- ⁹ Levá architektura v Československu. Index, 5, 1933, č. 8, s. 80.
- ¹⁰ Pro další vývoj moderní architektury. Index, 10, 1938, č. 1, s. 9.
- ¹¹ O moderní galerii. Index, 3, 1931, č. 6, s. 76.
- ¹² Index, 9, 1937, č. 6, s. 62-64.
- ¹³ Index, 4, 1932, č. 35, s. 20-22.
- ¹⁴ Skupina výtvarných umělců. Index, 9, 1937, č. 2, s. 20-22.
- ¹⁵ Entartete Kunst. Index, 7, 1935, č. 6, s. 65-66.
- ¹⁶ Německé umění a "zvrhlé" umění. Index, 10, 1938, č. 4, s. 45-46, č. 5, s. 57-58.

- 17 Tato kritika byla zveřejněna pod šifrou P. B. (Petr Bok). Index, 8, 1930, č. 6, s. 47.
- 18 Albert Kutal, 9.1.1904 v Hranicích na Moravě - 27.12.1976 v Brně, vstoupil v roce 1923 na brněnskou univerzitu, kde v roce 1929 získal doktorát dějin umění u prof. Eugena Dostála. V roce 1931 se stal kurátorem obrazárny Zemského muzea v Brně. V roce 1939 byl jmenován soukromým docentem na filozofické fakultě brněnské univerzity. Téhož roku byl pověřen správou obrazárny. V roce 1945 byl jmenován zemským radou muzejní služby a mimořádným profesorem brněnské univerzity. Po dobu své působnosti v obrazárně Zemského muzea zajišťoval doplňování sbírek o díla starého i moderního umění, připravoval výstavy domácí i zahraniční vobry; k významným akcím patří Výstava gotického umění na Moravě a ve Slezsku (1935 ~~až~~ 1936), která poprvé v kritickém výběru soustředila umělecky významný materiál tohoto období a proveniencí. Podnikl studijní cesty do Itálie, Francie, Německa, Rakouska, Švýcarska, Belgie a Holandska. V roce 1948, po smrti E. Dostála, byl jmenován řádným profesorem dějin výtvarného umění na brněnské univerzitě. Kutal je autorem řady významných publikací: České umění gotické I. Stavitelství a sochařství, Praha 1949 (spolu s D. Líbačem a A. Matějčkem); Antonín Procházka, Praha 1959; Andrea Mantegna, Praha 1958; České gotické sochařství 1350-1450, Praha 1962; Jaroslav Král, Praha 1962; České gotické umění, Praha 1972; katalog výstav aj.
- 19 Index, 8, 1936, č. 1, s. 10.
- 20 Index, 5, 1933, č. 1, s. 7-8.
- 21 Předseda této skce František Kalivoda připravil v následu-

jím roce dvojčíslo časopisu Telehor, které věnoval tvorbě L. Moholy-Nagye; z Kalivodova archivu rovněž pocházejí fotografie abstraktních maleb Moholy-Nagye, zveřejněné ve stejném čísle Indexu jako Kutalova kritika.

²² Index, 7, 1935, č. 4, s. 42.

²³ Index, 7, 1935, č. 5, s. 55-59. Článek byl přejet z redakce Telehoru.

²⁴ Zoroslava Drobná, narozená 22.12.1907 v Brně, promovala na filozofické fakultě brněnské univerzity v roce 1933. V letech 1933-1934 navštěvovala univerzitu ve Florencii, v letech 1934-1939 pracovala v Městském muzeu v Brně, v roce 1939 v Archivu hl. města Prahy a v letech 1940-1947 na historickoarcheologickém oddělení Národního muzea v Praze. Žije v Brně.

²⁵ Index, 7, 1935, č. 8, s. 93.

²⁶ Index, 8, 1936, č. 7, s. 73-74.

²⁷ V článku Levá fronta a začátek vzpomínání okolo filmu v Brně (Vzpomínkový Index Bedřicha Václavka, Brno 1954, s. 43-50) Kalivoda píše, že ilustrační část Indexu zásoboval ze svého "arzenálu fotografií posháněných po celém světě".

²⁸ J. L. Fischer vzpomíná na spolupráci s brněnskými architekty: "Považovali jsme je tehdy za jedny z nejschopnějších architektů v republice a sloupce Indexu jim byly vždy otevřené. Rádi jsme jim dávali možnost, aby tlumočili řadu nových návrhů, bez ohledu na to, jak byly úspěšné, či vlastně neúspěšné" (Sborník Index 1929-1939, Universita Palackého, Olomouc 1964, s. 9).

²⁹ František Halas navštívil Index, Karel Teige přednáší v Brně, Jan Tschichold v Brně, Redakce Indexu se radí aj.

³⁰ Ve Sborníku Index 1929-1939 Fischer napsal: "Nedovedl jsem si

prostě představit Index bez karikatur. Vymýšlel jsem tedy náměty, byla jich hezká řádka a dával je J. Královi, aby si s nimi poradil. Snad všechny ty náměty nebyly docela špatné, a byl-li některý nepovedený, vina padá na mou hlavu, ne na Králova."

- 31 Zdeněk Rossmann, narozený 3.9.1905 v Ostravě, studoval v letech 1924-1929 na Vysoké škole technické v Brně, poslední dva roky souběžně na Bauhausu v Dessau. V letech 1929-1938 vyučoval na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě, v letech 1938-1943 na Škole uměleckých řemesel v Brně. V roce 1943 byl zatčen gestapem a do roku 1945 vězněn v koncentračním táboře v Mauthausenu. Po válce žil v Praze, kde působil jako architekt muzejních expozic a výstav. V roce 1923 se stal členem Devětsilu, v roce 1929 členem Levé fronty a SVU Mánes, v roce 1932 členem Svazu socialistických architektů. Byl autorem typografických úprav Pásmu, Disku, Fronty, Indexu a všech knih Knihovny Indexu a různých katalogů a publikací.
- 32 Existují jisté rozdíly, které by mohly vést k domněnce, že podíl Z. Rossmanna na typografickém vzhledu Indexu se zmenšoval. Zatímco úprava prvních dvou ročníků je výtvarně bohatší, v dalších ročnících - při zachování základních typografických prvků - je čím dále tím střídmější. To však především souvisí se stále horší finanční situací Indexu.

Jaroslav Bílek

Gesta Ivana Sekaniny ke komunistické straně

(Část větší práce. Kráceno a upraveno.)

V roce 1985 si připomeneme již osmdesáté páté výročí narození významného meziválečného politického činitele, novináře a právníka, komunisty Ivana Sekaniny, jehož život byl přerván násilnou smrtí v koncentračním táboře Oranienburg-Sachsenhausen v necelých čtyřiceti letech. Přestože od smrti Ivana Sekaniny uplynulo již více roků, než čítal jeho tvářící věk, nebyl doposud zpracován ucelený obraz jeho mnohotvárného působení, a to jak ke škodě věci, které zasvětil svůj život, tak i myšlenek, kterými ovlivňoval nejenom své současníky, nýbrž kterými promlouvá i k dnešku. Dnes je již obtížné složit úplnou mozaiku Sekaninovy činnosti, zjistit veškerá podstatná data či uspořádat vyčerpávající soupis jeho publicistiky. Pamětníci většinou již odešli, a ani na jejich vzpomínky nelze vždy beze zbytku spoléhat, neboť čas nannozě smývá historickou posloupnost. Archivní materiály jsou velmi skoupé, přervané lomy hitlerovské okupace. Avšak i z toho, co se přece jen dochovalo, vyrůstá přesvědčivý obraz zaníceného bojovníka, jakým Sekanina bezesporu byl.

Gesta Ivana Sekaniny ke komunistické straně nebyla ani jednoduchá, ani přímočará. Byla vlastně výslednicí bojů, které se ve dvacátých letech po vítězství Velké říjnové socialistické revoluce počaly v celosvětovém měřítku rozvíjet a výrazně zasáhly vědomí početně sice nevelké, zato svou činností agilní a pro další společenský vývoj výrazné části mladé československé generace. Ta se k myšlenkám marxismu propracovávala po přetrpěných válečných útrapách a za vědomí zklamání z politické reality i sociální praxe samostatného Československa, od kterého si to-

lik zblbovala. To vše ji nejprve emocionálně, poté však prostřednictvím důkladného studia marxismu-leninismu přivedlo k přimknutí se k boji dělnické třídy.

Máť obdiv patří všem, kteří svůj elán, nadšení i síly nezatratili ani v okamžicích, kdy stáli tvář v tvář represím buržoazní republiky, pronásledování, kriminálům, v okamžicích, kdy stanuli před náručím smrti v gestapáckých mučírňách a koncentračních táborech. Bez jejich obětavosti, nadšení, každodenní politické práce v tvrdých podmínkách buržoazní republiky a fašistické okupace by dnes nebylo svobodného socialistického Československa.

Rodiště Ivana Sekaniny Nové Město na Moravě (narodil se 31. října 1900) do jeho života nezasáhlo výrazně, neboť za rok po Ivanově narození se Sekaninovi přestěhovali do Prahy. A tak životní osudy mladého Sekaniny byly spíše spjaty s městy Prahou a Prostějovem, v nichž vyrůstal a získával své první životní zkušenosti.

Sekaninův otec, středoškolský profesor (později byl známý spíše jako básník, překladatel, literární kritik a žurnalista)¹ pocházel z nemajetné rodiny. Přesto však nebyl schopen pochopit cestu, na kterou se jeho syn vydal, i když k jeho cti budiš připočteno, že byl ochoten k jeho politické činnosti přispět potřebnými finančními prostředky. Sekaninova matka se narodila v rodině významného prostějovského buditele a majitele tiskárny (byly tu mimochodem tištěny i první anarchistické noviny v českých zemích) Josefa Vrlý. Oba Sekaninovi rodiče byli obdivovateli světové klasiky, zejména pak ruské literatury, kterou jako rusofil i Srov. např. z poslední doby Ladislav Seldán, František Sekanina - kritik populární, Štafeta XI, 1979, č. 3, str. 12-13.

lové nadšeně propagovali. Tato jejich orientace se pak také odrazila i v literárních, uměleckých a politických zájmech mladého Sekaniny.

Sekaninova rodina společensky i sociálně patřila k lépe situovaným intelektuálním vrstvám. Požívala i tomuto postavení odpovídající vážnosti, již nutně musila odpovídat veškerá výchova dětí, i celý styl života.

Prvním pražským bydlištěm Sekaninových byl Žižkov, kde otec získal místo středoškolského profesora na reálném gymnáziu v Palackého ulici. Tuto školu začal později navštěvovat i mladý Ivan. I když je Žižkov v povědomí dělnické třídy spjat se silnými proletářskými tradicemi, v Sekaninově životě znamenal pouze navázání přátelství s budoucím básníkem Jaroslavem Seifertem. Bylo tomu tak proto, že se již v roce 1911 rodina přestěhovala na Smíchov do vily "Na Lešehradě", do jednoho z kulturních a politických center tehdejšího pražského společenského života. Ve vile, kde se dnes nacházejí depozitáře Památníku národního písemnictví, žili tehdy vedle Sekaninů i další významné české osobnosti: populární a známý básník, literární a umělecký sběratel Emanuel Lešehrad a dcera básníka Jaroslava Vrchlického Eva.²

U Sekaninů se v této době (a byla to doba zrání, v níž jakékoliv poznatky se velmi intenzivně ukládají do povědomí mladého člověka) scházely přední osobnosti tehdejšího kulturního života. Mezi ně patřili např. Jakub Arbes, Jiří Karásek ze Lvovic, P.X. Svoboda, K.V. Rais, abychom jmenovali alespoň ty nejvýznamnější. V situaci, kdy mladý Sekanina byl vlastně obklopen částí intelektu

² Srov. např.: Petr Sekanina, Náčrt publicistické, kulturní a politické činnosti Ivana Sekaniny, FF UK Praha 1964, diplomová práce, str. 11 a n. Dále jen Petr Sekanina.

tušinného výkvětu tehdejší české společnosti a jako "dítě" i přítomen zasvěceným politickým a kulturním diskusím, které bezesporu napomáhaly formovat jeho další intelektuální vývoj, inklinující přes rusofilství k jistému společenskému konservatismu, byla protikladným formativním faktorem v rodinné výchově babička z otcovy strany Magdalena Sekaninová. Vzpomínkami na trudný život i život chudých lidí, na bídu a odřikání, na loptnou a tvrdou práci, na nouzi a bídu probouzela v mladém Sekaninovi a v jeho sourozencích tužby toho druhého světa, světa dělníků a nezaměstnaných, světa bezpráví a ponižování. Byly to vlastně první třídní protiklady, které si Ivan ve svém útlém mládí začal uvědomovat a které ho později na cestě hledání, omylů, zvrátů, na cestě nacházení i dočasných ztrát, přivedly k uvědomělé činnosti komunistického intelektuála, komunistického revolucionáře. Vyprávění prosté stařenky se tak nadosmrti vryly do Sekaninova života i vědomí. Svědčí o tom konečnou i skutečnost, že babiččina fotografie zaujímala to nejčestnější místo v pozdější Sekaninově advokátní kanceláři.

Přemístění bydlíště Sekaninových ze Žižkova na Smíchov přineslo sebou i změnu reálného gymnázia. Ze Žižkova Ivan Sekanina přestoupil na c. k. reálné gymnázium v Husově ulici na Smíchově, kde studoval v letech 1911-1917. Tato léta byla naplněna převážně intenzivním studiem. Temní profesorský sbor byl ovšem nejenom ve své převážné většině skostnatělý, nýbrž snažil se působit na své studenty i politicky "indiferentně", v každém případě však v intencích vládnoucí Rakousko-Uherské monarchie. Zdá se však, že ony takzvané "apolitické" přístupy mohou v letech pozdějších, po nabytí vlastních životních zkušeností, sehrát právě roli výrazně politicky formujících faktorů. A v případě Ivana Sekaniny přístup smíchovských pedagogů vedl zřejmě pod vlivem babičky k emotivnímu odmítnutí jimi propagovaných principů a zásad a sou-

časně k hledání jiných cest vedoucích ke společenskému pokroku, které tehdy ještě objektivně nemohl nalézt.

Stálými záchytnými body zůstaly pro Ivana vlastenecky vedená rodičovská výchova, babička a nepřeberné množství literatury, zejména historické, ke které měl volný přístup a čehož v míře nebývalé i využíval. Zejména si oblíbil četbu Henryka Sienkiewicze, Waltera Scotta a z našich autorů pak Václava Beneše Třebízského a Aloise Jiráska.

Vedle studentských lásek bychom mohli v Sekaninových zálibách těchto let navíc ještě vystopovat dva zájmy, které ho provázely po celý život (politické zájmy tu v tomto případě nebereme v úvahu). Tím prvním zájmem, a dá se říci i celoživotní láskou byly toulky přírodou. Jakmile našel jen trochu volného času, tak se vypravil se svými přáteli na turistický výlet. Prošel tak značnou část Čech a Moravy. Zejména si zamiloval pohádky po Českomoravské vrchovině, kde tehdy bydlil ve Strmilově jeho spolužák František Zelinka. (Cestu z jeho bydliště až po Žákovu horu prošel několikrát). Tento Sekaninův zájem je o to pozoruhodnější, že ve svých čtrnácti letech onemocněl dětskou obrnou, která měla za následek zkrácení levé nohy o dva centimetry.³ A možná tato záliba ho nutila silou vůle překonávat osobní indispozice.

Tím druhým zájmem, vlastně "koníčkem" mládí byla kytara a písničky. Za své první gymnaziální vysvědčení v roce 1912 dostal od svých rodičů kytaru, na kterou se záhy naučil zásluhou svého souseda Aloise Káry velmi dobře hrát. Jako zkušený kytarista založil i "pěvecký" kroužek, jehož kmenovým repertoárem se staly vedle tehdy populárních písní zejména písně no-

³ Tamtéž, str. 15 - 16.

ravské, které se naučil od své babičky. Kroužek se později rozrostl ve studentskou kapelu (v době vrcholné slávy čítal dvacet pět muzikantů a zpěváků). Za pěkného počasí koncertovali na tzv. Rotundě. Zkoušky se většinou konaly v Ivanově studentském pokoji.⁴

V roce 1917 se Ivan Sekanina na přání strýce, jemuž v té době zemřel syn, odstěhoval do jeho rodiny v Prostějově a zde dokončil svá gymnaziální studia.

Do Prostějova odjížděl Ivan Sekanina ve vypjaté politické situaci. Prvá světová válka se chýlila ke konci. V Rusku zvítězila buržoazní únorová revoluce a v zápětí byla vystřídána vítězstvím Velké říjnové socialistické revoluce a vytvořením prvního socialistického státu dělníků a rolníků na světě, což se po svém odrazilo i v narůstání revolučních nálad v českých zemích i na Slovensku. Pro následný Sekaninův vývoj bylo v tomto období v Prostějově ještě příliš živé bestiální potlačení dubnového vystoupení prostějovského proletariátu proti imperialistické válce (23 mrtvých a desítky raněných)⁵. Z pohledu mladého člověka vychovávaného v humanistických ideálech to musilo být značné trauma. Probíhala sice první světová válka, ale její bojovost

4 Tamtéž, str. 13-14. Na tuto tradici Ivan Sekanina navázal i v počátcích svých vysokoškolských studií, kdy byl z jeho podnětu založen studentský kabaret, v němž vystupoval i E. F. Burian. Svá vystoupení provozovali nejdříve doma, později v sále restaurace Na Santošce i ve velkém sále restaurace na Střeleckém ostrově. Pro kabaret napsal několik aktovek i Jiří Wolker. Podle jedné dostal kabaret i své jméno - Modré nebe.

5 Srov. J. Veselý, O vzniku a založení KSČ, Praha 1954, str. 20.

byla příliš daleko, než aby se mohla hlouběji vrýt do povědomí těch, kteří jejími frontami neprošli. Tu však šlo o událost, která se tak či onak bytostně dotýkala všech, kdoš s Ivanem Sekaninou v té době přišli do styku, ~~už~~ i jeho samého.

Jestliže pražský profesorský sbor působil na své studenty v monarcháckoburžoazním duchu, pak v Prostějově se již Ivan Sekanina setkal se zcela jinou situací. V tamějším profesorském sboru totiž začalo docházet k postupné ideové i politické polarizaci, což mělo za následek i radikalizování jeho části. Někteří z profesorů svůj vývoj v letech pozdějších zavržili i vstupem do Komunistické strany Československa. Mezi takové profesory patřil například Jan Kemnář, který svými zásadovými postoji a otevřenými pokrokovými názory měl podle pamětníků značný vliv na formování politických postojů a názorů svých žáků.⁶

Ve školních letech prostějovského gymnázia se Ivan Sekanina setkal s Jiřím Wolkerem. Oba byli stejně mladí, měli mnoho stejných zájmů a velmi brzo se spřátelili. A jejich přátelství bylo přátelstvím opravdovým. Byli schopni nekompromisně a kriticky si vytýkat své nedostatky, neustále se snažili hledat a nalézat to, co je spojuje, nacházet společnou cestu.

Oba mladí přátelé si tehdy vytyčili cíl stát se advokáty a otevřít si společnou advokátní kancelář,⁷ aby pomáhali bránit zájmy chudých a bezmocných, aby jim dali ne naději, ale jistotu. Že jejich sociální požadavky byš i v omezených možnostech buržoazní justice mohou být realizovány. Vedli spolu vážné spory o úloze, významu i praxi jednotlivých politických stran, diskuto-

6 Srov. Zdena Wolkerová, Jiří Wolker ve vzpomínkách své matky,

Praha 1951, str. 111; dále: Z.N. (Z. Nejedlý), Prostějovský případ, Var I, č. 18, 1921, str. 578. Dále jen Zdena Wolkerová.

7 Tamtéž, str. 127-128.

vali o komunismu, o jednotné frontě proti kapitalismu.

A oba měli k řešení těchto problémů a k nalezení správné cesty stejně daleko jako blízko. Sociálně i ideologicky si v těchto letech byli oba přátelé blízcí. Ale politicko-prakticky se tehdy rozcházeli. A každý z obou, jak ukázal čas, někde zaváhal a v lecčems učinil chybné rozhodnutí. Sekaninův prostějovský pobyt byl ukončen vykonáním maturitních zkoušek.

Vstup Ivana Sekaniny na kolbiště politických zápasů byl, jak již bylo naznačeno, poznamenán nejenom celým rodinným prostředím, a jeho výchovou, nýbrž v míře nemalé i pobytem v Prostějově. Tam se totiž s vervou vlastní mládí vrhl do politického života.

Hovoříme-li zde o významu Sekaninova prostějovského období pro formování jeho prvních politických názorů i politických aktivit, je dlužno podotknout, že zde jeho názory teprve začínají postupně krystalizovat. Nelze tu ještě plně odhlédnout od bytostného sepětí s rodinným prostředím, jež spíše inklinovalo k tradičním povýtce nacionalistickým s jistými prvky maloměstství. Je tu nutno znovu uvažovat o formativní úloze babičky. V Prostějově však k tomu přistupují i další momenty, které do jisté míry počaly korigovat Sekaninovy představy o životě. V první řadě to byl zcela jiný styl života v rodině jeho strýce Františka Rostislava Reichstädtera, který v té době patřil k agilním propagátorům myšlenek národního socialismu⁸ a již v roce 1898 založil v Prostějově okresní organizaci národních dělníků (mimo jiné jeho zásluhou patřila k nejaktivnějším moravským organizacím) a byl za národně sociální stranu zvolen i poslancem vídeňské Říšské

⁸ Viz Jiří Marek, K historii dělnického hnutí na střední Moravě v letech 1889-1914, Zprávy KVM v Olomouci 1980, č. 208, str. 1-5.

radý;⁹ tuto funkci vykonával až do roku 1918. V nově vzniklé republice rodinou štafetu převzala jeho žena Růžena, která byla ze strany českých socialistů zvolena i senátorkou Národního shromáždění. A zde se Sekanina poprvé setkává s novým impulsem, s problematikou politických diskusí a rozporů. Strýc i teta ukázali i jednu z cest k jejich řešení. Svou roli tu samozřejmě sehrály i Sekaninovy charakterové vlastnosti; totiž snaha dopátrat se pravdivého poznání skutečnosti. A to bylo a je vždy spojeno s vnitřními sváry. Navíc je nutné brát v úvahu i tu skutečnost, že v bigotním prostředí hanáckého venkova vzbudily ideály národního socialismu a politicky v té době nezrálého Sekaniny zdání značného pokroku. V této době Ivan Sekanina vystoupil z římskokatolické církve.¹⁰

Pobyt v Prostějově přinesl mladému Ivanu Sekaninovi i první zkušenosti s vládnoucím zákonodárstvím i praktikami státních orgánů. Prvního května 1918 se totiž spolu s Jiřím Wolkerem a dalšími studenty přes výslovný zákaz ředitele gymnázia účastnili prvomájového průvodu dělnických stran. Ivan Sekanina byl zatčen a z věznění propuštěn teprve následujícího dne.¹¹ Důvodem zatčení byl údajně zpěv tzv. studentské hymny.¹²

9 Podrobněji viz Jiří Mikulka, Vznik a počátky národně sociální strany na Moravě, FF UJEP Brno, 1980, dipl. práce, str. 123.

10 Srov. Petr Sekanina, l. c., str. 22.

11 Srov. Pavel Marek, Přátelství Jiřího Wolker a Ivana Sekaniny, Zpravodaj, Muzeum prostějovska v Prostějově, 1983, č. 3, str. 3 - 10. Dále jen Pavel Marek.

12 Hápěv Rudý praporek: Pryč s profesory, řediteli, / ať zhyne starý podlý svět, / ať šák je skoušen jen chce-li / a neučí se spoustě věd.

Mladého Ivana Sekaninu v Prostějově zastihlo i vyhlášení samostatnosti Československa. Stržen všeobecným nadšením i nacionalistickou vlnou se zúčastnil spolu se svými spolužáky a obyvateli města strhávání symbolů Rakousko-Uherského mocnářství, spolu s Jiřím Wolkerem pochodovali městem a provolávali slávu republiky, oba se mezi prvními přihlásili do sokolských hlídek, které měly zabezpečit revoluční výdobytky před nepřítelem. Již 31. října se přihlásili do řad dobrovolníků, kteří chtěli pomoci českým občanům Olomouce před případnými výtržnostmi temnějších Němců proti vyhlášení samostatnosti.¹³

Ivan Sekanina patřil opět se svým přítelem k předním činitelům prostějovské Mladé generace čs. státoprávní demokracie.¹⁴ Přestože byl za tuto organizaci na valné hromadě konané 30. října 1918 zvolen společně s JUDr. Cyrilem Svozilem delegátem do brněnského ústředí a také do výboru, nadále zůstával pod politickým a světonázorovým vlivem prostějovských příbuzných.

Již tehdy projevil i své řečnické schopnosti a vystoupil nejenom na vzpomínané valné hromadě, nýbrž i na řadě dalších schůzí. Na schůzi 8. listopadu v aule protějovského gymnázia jako zástupce studentů promluvil u příležitosti výročí bělohorské porážky o významu ustavení Československé republiky.

Aktivita Ivana Sekaniny v tomto období měla však z hledisek dnešního hodnocení i svou "stinnou" stránku. Jako příslušník Sokola stržen nacionalistickými hesly s měšťáckou propagandou přihlásil se opět spolu s Jiřím Wolkerem do řad dobrovolníků, kteří měli pomáhat v boji proti Maďarské republice rad a tím přispět k "ochraně naší mladé republiky". (Wolker

¹³ Podrobněji viz Pavel Marek, l. c., str. 6

¹⁴ Viz Bohuslav Kraus, Wolkerův průboj, Zprávy Vlastivědného muzea v Prostějově VII, 1969, str. 1-11, cit. pasáž str.8.

se nakonec akce zásahem svých rodičů nezúčastnil.) Před maturitou v roce 1919 spolu se spolužákem A. Kořínkem Sekanina opustil gymnázium a odjel na Slovensko.¹⁵ Zde nejprve sloužil v kanceláři, poté se údajně dostal do bitevního pole nedaleko Bratislavy.¹⁶

Tato epizoda měla za následek, že maturitní zkoušky vykonal po návratu v náhradních termínu.

Bylo již naznačeno, že nezanedbatelným faktorem pro politické zrání Ivana Sekaniny bylo i jeho přátelství s Jiřím Wolkerem. Ten však v této době nebyl ještě světonázorově zcela vyhraněn, ale projevovalo se u něj již velmi silně sociální citění a rodilo se komunistické přesvědčení.

Ivan Sekanina na rozdíl od Wolkera, zřejmě i pod vlivem tety, volil cestu jinou, a tou byl vstup do mládežnické organizace českých socialistů na prostějovsku Rozkvět. Zde se při své stranické činnosti sešel i se svými profesory Vojtěchem Mörkou a Ambrožem Soňkou, kteří mu v této době byli vedle vzpomínaného již Jana Kamenáře jistým vzorem pokrokových osobností, a navíc světonázorově blízkých, neboť působili ve straně, jejíž čelnou představitelkou byla i jeho teta. O Sekaninově mladistvé aktivitě z tohoto období svědčí i skutečnost, že byl v květnu 1918 zvolen za české socialisty členem technického odboru Pořádatelského výboru pro prostějovské oslavy Mistra Jana Husi.¹⁷

Jestliže prostějovský pobyt umožnil Sekaninovi první sice živelný, ale ve své aktivitě opravdově citěný a prožívaný vstup na pole politických bojů a zápasů, pak vlastní školou života se

15 Viz XIII. výroční zpráva státního gymnázia v Prostějově za

školní rok 1918-1919, str. 12.

16 Viz Pavel Marek, 1. c., str. 6.

17 Srov. Bohuslav Kraus, Wolkerův průběh, 1. c., str. 6

stala opět až Praha. I zde pokračoval v práci mládežnické organizace České strany socialistické.

Počátkem dvacátých let došlo u Ivana Sekaniny k dalšímu tříbení názorů. Začal se totiž již docela jasně uvědomovat podstatné rozdíly mezi velkými "ideály" své strany a mezi její každodenní politickou realitou, její kompromisnické, měšťácké a ve svých důsledcích i protisocialistické zaměření. Rozhodl se proto na protest proti této politice zúčastnit se v roce 1920 prvomájového průvodu spolu s levicovými sociálními demokraty s rudými máky v klopě (rudé máky byly tehdy symbolem dělnictva a zůstaly jimi ještě i v dobách poúnorových.) Podle vzpomínek pamětníků byl Ivan Sekanina na přechodnou dobu za tento projev nesouhlasu ze strany vyloučen.¹⁸

Počáteční ztotožnění se s ideály národního socialismu nelze ve světónázorovém vývoji Ivana Sekaniny přecenit. Bylo vlastně dáno jak prostějovským pobýtem, tak i tou skutečností, že ideály, k nimž chtěla dělnická třída směřovat a jež chtěla uskutečňovat, se v popřevratové době nedařilo realizovat. Vždyť to byla právě sociální demokracie, která po převzetí politické moci začala ustupovat ze svých programových revolučních pozic a přecházela na cestu zrady dělnické třídy, na pozice oportunistní politiky. Vpravdě revoluční politická organizace dělnické třídy čekala teprve na svůj zrod.

Hovořili jsme již o přátelství mezi Ivanem Sekaninou a Jiřím Wolkerem. V tomto období to byl beze všech pochybností právě Jiří Wolker, který svým způsobem korigoval Sekaninovy názory a již tehdy svému příteli ukazoval i jiné možnosti, než nabízel strana českých socialistů. Básníkova matka ve své kni-

¹⁸ Srov. Petr Sekanina, 1. c., str. 24.

ze Jiří Wolker ve vzpomínkách své matky uvádí, že její syn si byl jist i přes tehdejší nevyhraněné názory, že Ivan jednou vstoupí na cestu, kterou on sám již daleko dříve nastoupil. Vzpomínajíc na jejich mladistvé spory uvádí, že Jiří Wolker přesvědčivě prohlašoval: "Však my se spolu sejдем, Ivane, uvidíš."¹⁹ A Ivan Sekanina, kterému od oněch rušných a vášnivých diskusí bylo ještě ujit nelehkou cestu tápání, již v prosinci 1922 připouští ve svém dopise příteli, že jejich cesty se začínají být pomalu, ale přece jenom sblížovat. Píše: "Možná, že se i my sejдем. Tedy s pozdravem Аť žие jednotná фронта!"²⁰ Ke sblížení obou věrných přátel v rovině politických názorů podle Wolkerova došlo již v roce 1923; když se ještě nesešli na půdě avantgardní politické strany, tak již k tomu zbýval jen poslední krok. Sekanina tehdy nemocnému básníkovi napsal do sanatoria v Tatranské Poljance dopis, v němž zdůrazňuje, že s komunistickými názory svého přítele nejenom souhlasí, nýbrž že je přijímá za své a pro jejich uskutečnění začíná pracovat. Wolker podle vzpomínek matky poté s uspokojením konstatoval: "My jsme se s Ivanem přece sešli."²¹

Po básnickově smrti pronesl Ivan Sekanina nad jeho hrobem smuteční řeč. Paní Wolkerové v březnu 1924 pak napsal: "Budu skutečně šťasten, udržím-li si Vaši přízeň i nadále tím, že pro myšlenku socialismu, pro níž Jiří žil a bojoval, budu pracovat dle svých nejlepších sil. Věřím, že to z mé strany máhe být nejlepším uctěním Jiřího památky a cítím se k tomu opravdu

19 Srov. Zdena Wolkerová, 1. c., str. 128

20 Dopis I. Sekaniny J. Wolkerovi z 4.12.1922, Okresní muzeum Prostějov, č. VI/815.

21. Srov. Zdena Wolkerová, 1. c., str. 128.

zavázán.²² A tomuto svému slibu Ivan Sekanina plně dostál.

Nezanedbatelnou roli ve světónázorové orientaci sehrálo i Sekaninovo další studium. V Praze se zapsal na právnickou fakultu, kterou již v roce 1923 (17. prosince) ukončil, aby se vzápětí poté zapsal na fakultu filozofickou, na níž se po další čtyři semestry věnoval studiu filozofie, sociologie, psychologie, logiky a etiky. Inspirující úlohu v Sekaninově rozhodnutí pokračovat ve studiu filozofie sehrálo jistě i světónázorové působení profesorů na právnické fakultě, kteří studentům tehdy vštěpovali názor: "Nestudovat jen a jen práva, nebyli by z vás právníci, ale šosáci, zkornatělí, ouřadové. Ohlížejte se po filozofii, a po všem, čím se můžete obohatiti."²³ (Uvědomíme-li si, že tyto myšlenky byly vysloveny na vysoké škole buržoazní republiky, pak se nám nabízí vážný prostor k zamýšlení. Samozřejmě, že těmto profesorům šlo o světónázorové buržoazní orientaci. Ale sami cítili, že bez filozofického zájmu nelze v tomto světě uspět. A že jejich motivace se mohla obrátit proti nim samým, byla vlastně ironie osudu.)

Na filozofické fakultě Ivan Sekanina navštěvoval přednášky Drtinovy, Foustkovy, Rádlavy, Hoppeovy, Krejčího, Pertoldovy, Kovářovy, Tilleovy a Benešovy. Návštěva těchto přednášek dala Sekaninovi možnost konfrontace jednotlivých filozofických proudů a myšlení s realitou vědního života. A aby jeho rozhled byl úplný, sám se začal pít po literatuře marxistické; tu studoval převážně z německých originálů. Vzájemné srovnání dvou třídě odlišných přístupů k řešení společenských problémů Sekani-

22 Dopis I. Sekaniny Zdeně Wolkerové ze dne 16.3.1924, Okresní muzeum Prostějov, B 40.

23 Srov. Jiří Wolker: Korespondence s rodiči, Praha 1952, str. 38, dopis z 19.10.1919.

noví umožnilo v plné šíři poznat omezenost idealistických filozofií a postupně přecházet k přijetí marxismu, ovšem již racionálně osvojeného.

Za svých vysokoškolských studií se Ivan Sekanina postupně seznámil s mnoha mladými levicově orientovanými studenty, kteří v průběhu dvacátých a třicátých let sehráli významnou úlohu jak v řadách kolísající inteligence, tak i v řadách dělnické třídy, na niž působili zejména v rovině světónázorového, ideového vzdělávání a spolu s tím pomáhali vědecky formulovat cíle její politiky.

Nelze při této příležitosti opomenout i Sekaninovo sblížení s Juliem Fučíkem. Bylo tak navázáno přátelství, které jako v případě sblížení s Jiřím Wolkerem, překročilo vymezené dimenze jejich života. Bylo to přátelství inspirující a oboplně podnětné, zpečetěné hrdinnou smrtí za ideály, které se oba snažili ve své práci realizovat.

Ivan Sekanina se v Praze důvěrně poznal i s řadou slovenských studentů. To mu umožnilo překonat buržoazní čechoslovakistické pojetí národnostního vztahu mezi Čechy a Slováky, a to nejen v rovině teoretické, nýbrž i v praktické činnosti, což se u Sekaniny projevilo v jeho příspěvcích do tiskového orgánu slovenské komunistické strany - Davu. Celoživotní se stalo přátelství s Vlado Clementisem i Laco Novomeským, který se stal později i jeho švagrem.

Na několika místech jsme upozornili na skutečnost, že cesta Ivana Sekaniny ke komunistické straně nebyla přímočará a jednoduchá. Jako příslušník Československé strany socialistické se začal hlouběji zajímat o sociální problematiku, byl vtažen do bouřlivého víru politického života. Již v této době patřilo k Sekaninovým povahovým vlastnostem umění nenechat se

hnát proudem. Nikdy nebyl jen pasivním členem, vždy se od začátku s největší opravdovostí vrhal do aktivní politické práce. Tato vlastnost ho již záhy přivedla k objevování rozporů mezi vznešenými slovy vedoucích stranických funkcionářů a tvrdou realitou všedního dne. Začínal si postupně uvědomovat, že pláným řečením a fangličkařením se sociální problémy vyřešit nedají. To ho také, jak bylo vzpomenuo, přivedlo v roce 1920 v prvomájovém průvodu do tábora levicových sociálních demokratů. Přes tento incident se však ještě nedokázal se svou stranou rozejít. Až na jaře roku 1923 došlo k vážnějšímu střetu. Tehdy se totiž buržoazní vláda odhodlala v parlamentu předložit návrh zákona na obranu republiky, jenž měl umožnit vládnoucí třídě tvrdé pronásledování jakékoli revoluční činnosti a připravit tak půdu pro rozpuštění Komunistické strany Československa. Proti tomuto připravovanému zákonu se postavila celá pokroková československá veřejnost. Odpor proti zákonu se po svém projevil i v Československé straně socialistické, v níž začalo docházet k postupnému tříbení názorů. To vyvrcholilo vytvořením opoziční skupiny, v níž byli Bohuslav Vrbenský, Vlastimil Borek, Theodor Bartoňek a Luisa Landová-Stycheová. Skupina byla ze strany vyloučena a s ními odešel i Ivan Sekanina. Ani tento krok však mladého Ivana ještě nepřivedl do řad KSČ. Spolu se svými druhy založil Nezávislou československou stranu socialistickou. Ta se ještě v téže roce (1923) spojila se sociálně demokratickými centristy (Vilém Brodecký, František Tyneš) ve stranu Socialistické sjednocení.²⁴ V roce 1924 po odchodu centralistů strana přijala název Nezávislá strana dělnická. Tato strana si získala značný vliv zejména v severočeské

24 Viz Zdeněk Nejedlý, Nová strana, Var II, č. 9, 1923,

hornické oblasti, kde se k ní hlásilo kolem dvanácti tisíc pracujících. Ve straně Socialistického sjednocení byl Ivan Sekanina zvolen do ústředního výboru a byl pověřen funkcí odpovědného redaktora čtrnáctidenníku mládeže Nové proudy.

Tak končí vlastně poslední období Sekaninova postupného zrání, hledání a nacházení cesty k revoluci. Ve všech připomenutých různě sice nazvaných, leč ve své politické aktivitě k obdobným cílům směřujících stranách, stál Ivan Sekanina vždy na pozicích levice, jež se silně blížily ideálům komunistické strany.

Logickým vyústěním činnosti čelných představitelů politického levicového seskupení, k němuž patřil i Ivan Sekanina, bylo sloučení Nezávislé strany dělnické s Komunistickou stranou Československa na jejím III. sjezdu v září 1925.

K problémům školy Otakara Hostinského a jejímu vyústění

Otakar Hostinský vytyčil české estetice konkrétní úkol vědeckého výzkumu umění. Stanovil metody výzkumu, jež možno lapidárně shrnout takto:

- 1) Estetické zkoumání vychází ze zkušenosti.
- 2) Vnímá si estetického celku, rozebírá jej; akcentuje empiričnost estetického celku, rozkládá jej v tvarové složky a jejich prvky.
- 3) Provádí komparaci částí a prvků celku s částmi a prvky jiných celků.

Nová Hostinského metoda nadhazovala i nové problémy a dovoľovala i rozmanitý způsob řešení. Hostinského žák Otakar Zich drží se pevně empirické zásady, volí přesně předmět svého zkoumání. Vyhýbá se obecnosti. Hlavním zorným polem jeho zájmu je hudba. Ve svých výzkumech Zich pojednává o hudebním zvuku, o melodii a konsonanci. Zúrodňuje a pěstuje fyziologii hudby. Materiál hudby chápe ve smyslu přírodovědné empirie. Zabývá se otázkami estetického vnímání hudby, zkoumá složky hudebního vjemu a dospívá chtě nechtě k záměně empirie fyziologické za empirii psychologickou. Vidíme, že tu tedy dochází k rozšíření pojmu empirie, jež ani u Hostinského neměla pevného vymezení.

Zdeněk Nejedlý, druhý Hostinského žák, klade si otázku - byť až po údobí nadšeného stráníctví pro Hostinského konkrétní formalismus - , zda je možno vůbec pokračovat na cestě empirie a zda je tudíž zkušenost k poznání estetické hodnoty. Ve své *Krisi estetiky* ¹⁾ staví Nejedlý křivé zrcadlo přírodovědným metodám, jež nejsou schopny podle jeho mínění postihnout

pravou uměleckou problematiku umění. Zpochybňuje estetický experiment. Vědyť jeho podstatou je izolace zkoumaného jevu, která není ovšem možná v případě jevu estetického. Výcho-
diskem je Hejdlému psychologická estetika, neboť je natno
obohacovat empirii fyzikální a fyziologickou o zkušenost du-
ševní. Krásu a umění dlužno hledat v lidském nitru, nikoli
v poměrech fyzikálních a ve smyslovosti umění.

Srovnáme-li Zicha s Hejdlým, dojdeme k zajímavým závě-
rům. Zich neopustil pozici fyzikální a fyziologické empirie,
zatímco Hejdlý vnesl do problematiky empirie kategorii a je-
dinečnost historickou. Umění je mu tudíž neopakovatelným je-
vem, přičemž zůstává faktem, že umělecká empirie je jiného a
rovněž neopakovatelného druhu ve srovnání s empirií přírodo-
vědnou. Živá umělecká zkušenost je Hejdlému korektivem všeho.
Avšak ani Zich se nevyhýbal specificky umělecké problematice.
Naopak. Ukázal cestu k noetice empirie ve spise *Estetické vní-
mání hudby*.²⁾ Při výzkumu významových představ v hudbě dospívá
Zich k jejich analýze ve smyslu nezávislosti a autonomie.
Kritizuje filologickou stránku významových představ a dochází
k závěru, že umělecký výtvor nepotřebuje k výkladu slova;
slovo nemůže nahradit neopakovatelnost uměleckého vjemu. Bez-
pochyby tu spatřujeme, že estetická zkušenost nabývá u Zicha
podoby noetické. Nemí to pouhý stav individuálního vědomí, ný-
brž má vyšší duchový význam, sám v sobě úplný a celistvý.

Zich tedy překonal psychologický výklad estetické zkuše-
nosti. Na jeho myšlenky pronikavě navázal jeho žák Jan Muka-
řovský, jenž vycházel z hledisek semiologie a lingvistiky,
podstatně je však rozšířil a vnesl do problematiky otázku tzv.
znaku a znakovosti. "Nejnověji prohlašuje se Zichem umělecké
dílo za strukturu (*Polákova Vznešenost přírody**, Sborník fi-

lologický X, 1934, I n.); vedle toho je chce pokládati jako řeč a jako ostatní výtvoři duchovní za znak, symbol, a to jednak znak autonomní, neboť dílo charakterisuje vždy společnost, jednak znak sdělující (Zprávy VIII. sjezdu filosofického v Praze 1934). Spojuje tu, jak se zdá, pod jedním slovem dva zcela různé jevy: neúmyslný projev a úmyslné označení; mimoto u většiny umění lze jen stěží naléztí sdělování.³⁾ Mukařovský, jemuž se umění stalo předmětem zkoumání, chápe je - jak řečeno - jako fakt semiologický. Překonává obecnou empirickou představu Otakara Hostinského v Otázce díla-věci, tj. artefaktu. Dílo-věc je mu vnějším symbolem, tj. znakem pro význam, kterýžto znak zprostředkuje vzájemné dorozumění mezi tvůrcem uměleckého díla a mezipolečností. I problém estetické zkušenosti nabývá u Mukařovského nového osvětlení. Fyziologicko-psychologické hledisko ustupuje pojetí duchovněmu, estetický předmět je hledán a nalézán ve specifickém duchovém významu, který zprostředkuje znaky uměleckého díla. Ne neprávem bývá zdůrazňováno, že tento duchový význam nadhazuje a rozvíjí i problémy hodnot,⁴⁾ tj. dostává se do sféry axiologie. Mukařovského výklad problému dostává se, jak známo, do oblasti strukturalismu a řeší z jeho pozic problémy sdělnosti umění. Nedostává se nám, žel, ani času, ani místa, abychom žiře rozvinuli tyto otázky, a doufáme, že k tomu budeme mít příležitost na jiném místě.

Problémy Hostinského a jeho školy řeší příznačně i český estetik Mírko Novák,⁵⁾ žák Hejdlého. Koncentruje se na problém tzv. estetické skutečnosti; na její rovinu si přetransponoval starou Hostinského estetickou empirii a určil ji blíže jako jakousi strukturní celistvost v podobě estetického významu, jehož předstupněm je estetická hodnota. Estetický význam

nabývá podle Mirko Nováka autonomní existence.

Z naznačených stručných poznámek vyplývá, že podněty Otakara Hostinského a jeho školy ovlivnily podstatně vývoj českého estetického myšlení vyúsťujícího jednak do sféry strukturalismu, jednak do oblasti zkoumání estetické skutečnosti jakožto součásti skutečnosti obecné. Tato posledně naznačená cesta ústí do teorie hodnot a nabývá aktuálnosti zvláště nyní.

Vyřčené podněty by bylo třeba rozvést na základě minuciózních analýz. V rámci tohoto referátu to nemůžeme učinit, avšak rádi bychom formou soustředěnější sondy nyní připomenuli jednu stránku rozvoje české estetiky v Hostinského škole, totiž psychologickou orientaci estetického myšlení v českých zemích.

Psychologická linie estetiky (takzvaná Kunstpsychologie) a experimentální estetika hlásí se k přírodovědě jako ke svému metodickému vzoru. Jde o příklon k empirismu, nikoli k materialistickým pozicím. Tato "Kunstpsychologie" jim odporuje proto, že jsou "vulgárně materialistické", zvláště však pro jejich apriorní východiska. Vysnavači psychologické linie nechtěli psychologizovat estetické problémy, nýbrž hodlali učinit z estetiky jakousi poddisciplínu biologie nebo fyziologie. Snažili se o spolupráci a symbiózu s fyzikou a fyziologií (jak tomu bylo u Helmholtze), eventuálně s etnografií nebo sociologií (Wundt, Bücher), s pedagogikou ap. Estetickou problematiku vedla na pole psychologie hlavně metoda estetického experimentu, která zkoumala reakci jednotlivců, tedy subjektivní moment při vnímání uměleckého díla. Zároveň však šlo o výzkum objektivních prvků uměleckého díla, jež vedou k subjektivnímu vnímatelovu postoji.

Estetiku zavedla na pole psychologie metoda estetického

experimentu. Byl kopulován s reakcí jednotlivců. Psychologická metoda byla vylučná, neboť se vzdalovala objektivních momentů umění (máme tu na mysli dílo i širší estetický objekt). Nesledovala intersubjektivní podmínky vzniku a působení díla a přísahala na subjektivní reakce při vnímání díla. Řada estetiků se postavila negativně k zásadám "Kunstpsychologie", nesháněla její hegemonii (byl mezi nimi i Zdeněk Nejedlý - viz jeho Krizi estetiky).

Psychologická estetika pracovala monografickou formou. Vyrovnávala se s filozofickými problémy estetiky s rozmanitým úspěchem. Deklarativně se rozešla se spekulací a metafyzikou, považující filozofii za zdroj nevědeckosti estetiky. Skepticky hodnotí veškeré druhy uměnovědného bádání minulosti. Neváli a odpor k filozofii promítli estetizující psychologové a psychologizující estetikové sice do své vědecké činnosti, avšak marně vymítali filozofii ze svého myšlenkového systému. Gustav Theodor Fechner, zakladatel empirické estetiky a psychologie, hlásal boj proti filozofické spekulaci, ale sám spekuloval o duši vesmíru; Wilhelm Wundt - svým způsobem Fechnerův nástupce - vytvořil objemné svazky z oboru etiky, logiky a systému filozofie; Richard Müller-Freienfels přistupuje k vědeckým problémům své disciplíny z pozice jednak iracionalistické, jednak biologicky a sociologicky zdůvodňované "filozofie života" a "zachraňuje" se z bludného kruhu psychologické empirie např. vydavatelskou činností (Goethes Werke, 30 svazků v nakladatelství Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlín 1924).

Český přínos do psychologické estetiky, zejména hudební, nebyl dlouho reflektován. Je s podivem, že např. Psychologický slovník (Hranice na Moravě 1947), jehož autorem je Karel Černocký, nepřináší žádnou zmínku o českých reprezentantech psycho-

logického trendu v estetice (resp. v estetice hudební). Ažkoliv byli to právě největší čeští estetikové, kteří se vyrovnávali s přírodovědnými metodami a s přístupy psychologizujícími. Sám zakladatel moderní české estetiky Otakar Hostinský propaluje se od abstraktní obecné estetiky ke konkrétní vědě o umění a ve smyslu zásad vědeckého empirismu rozbíjí vágní staromilecké formulace svých předchůdců, týkající se řady speciálních otázek patřících ^{dv}/rozmanitým oborům konkrétních věd. Vychází z fyziky, je-
jíž význam zdůrazňuje při vědeckém studiu hudby; postupuje pak k fyziologii slyšení (resp. vidění) - a od biologických a antropologických hledisek při výzkumu umění dostává se k psychologickému poli výzkumu, v němž uplatňuje metodu srovnávací (neopemine tu zdůraznit význam srovnávacího jazykozpytu). Psychologická orientace Hostinského roste z jeho empirismu i z jeho přírodovědného, tj. konkrétního přístupu k problémům estetiky a umění vůbec. Dostává se pak dokonce i k psychologii kolektivní (tj. k psychologii národů).⁶⁾

Aniž si to možná plně uvědomoval, založil Otakar Hostinský školu, orientovanou empiricky a psychologicky. Z jeho hlavních žáků (Zich, Hejdlý, Helfert, Bartoš) zaměřil se výzkumně k hudební psychologii zejména Otakar Zich. Představuje estetika, který usiluje o objektivitu a metodickou přesnost. V práci Estetické vnímání hudby, o níž jsme se již zmínili výše, provedl důkaz, že mimohudební obsah díla je dán subjektivními asociacemi a vnímatelovými analogiemi. Z pozice hudební psychologie a fyziologie obrátil kritické ostří proti obsahové estetice, která namnoze pojímala hudbu jen jako nositelku idejí a mimohudebních významů. Když zkoumal složky hudebního vnímání, shledal hlavní pramen hudebního požitku v pocitu libosti, který plyne z racionální a emocionální činnosti člověka při vnímání hudby. City, které vzbuzuje hudba ve vnímání, nejsou stejné ani obsahem, ani

jakostí. Hudba máhe navodit u každého jisté významové představy (tento termín je převzat z Volkelta). K jejich analýze dospěl Zich spojením psychologického rozboru se zkoumáním uměleckého objektu. Významové představy (u Volkelta Bedeutungs-vorstellungen) jsou pak Zichovi hlavním objektem analýzy. Umělecké dílo, tedy i hudební, znamená mu organizovaný útvar, pevně strukturovaný. Představuje specifickou "věc" (Zich tu ztotožnil toto "znamení" s "představováním", čímž se mu stala umělecká struktura nositelkou představovaných "věcí-významů", tj. významových představ). Významové představy určuje Zich psychologicky. Činí tak podle pozitivistické teorie asociací, na základě reprodukce vněm a vybavování představ, později však uplatňuje důsledněji analýzu psychologickou. Dochází u něho k míšení aspektů, neboť významová představa je pro něho daností psychologickou i sémantickou. Hybridní pojetí významové představy Zich už nepřekonal (kořen tohoto pojetí nacházíme již u Johanna Volkelta). Zdůraznění psychologických zřetelů vede Zicha k závěru, že hudební libost pochází z mimohudebních asociací. Cit estetické libosti je výsledkem nejen této libosti mimohudební, nýbrž smyslové, tedy libosti pocházející z intelektuální funkce při vnímání hudby (a tudíž libosti z prožívání díla, která závisí v intenzitě tzv. vešitění). Psychologický rozbor estetického vnímání hudby vyčerpál Zich stanovením výše uvedených složek estetické libosti. Ostatní složky, např. napodobení přírody, odkazuje Zich do hájemství speciální estetiky hudební.

Zichova psychologická metoda je empirické povahy. Vychází z pozitivismu a z přírodovědných zásad, je tudíž objektivizující. Dlužno připomenout, že na Zicha tu působil František Krejčí, hlavní český představitel zkušenostní psychologie, a záro-

veň též proud německé elementové a asociační psychologie. Základnou Zichova bádání jsou dva prvky, totiž vněmy a představy. Od estetického vněmu postupoval Zich k významové představě, která se přidružila k tomuto estetickému vněmu. Zich rozšířil a doplnil vněm reprodukcí. Již Jan Mukařovský upozornil na to, že Zich takto zbavil pojem významové představy jeho původní psychologické náplně.⁷⁾

Od zkoumání významové představy v hudbě dostává se Zich k psychologii uměleckého tvoření.⁸⁾ Vycházejí z Fechnerovy "estetiky zdola" Zich posléze dospívá k pramenům psychologického bádání o uměleckém tvoření. Za přímý pramen považuje psychologovo sebepozorování, přičemž předpokládá, že psycholog je sám tvůrčím umělcem nebo uměleckým diletantem. Psycholog nehodnotí umělecká díla ani uměleckou činnost, nýbrž proces tvorby: bylo by vhodné, kdyby jeho badatelské výsledky byly korigovány estetikem jiného oboru. Za nepřímý pramen psychologického bádání o uměleckém tvoření chápe Zich např. pozorování umělců při jejich práci, jež by se nemělo omezovat na jejich uměleckou činnost, nýbrž mělo by se vztahovat na celé jejich duševno ("duševní habitus"). Došli bychom tím ke kvalitě tvůrceva uměleckého nadání (též patologického) a vystihli bychom jeho individuálnost. Další nepřímý pramen tvoří umělcovo sebepozorování, jež se může projevit ve formě poznámek, rozmanitých zápisků a deníkových záznamů, umělecké autobiografie, ve formě sentencí, statí a spisů. Psycholog-estetik, který hodnotí tyto prameny, musí postupovat obezřetně. Měl by bezvýhradně důvěřovat jen těm, které nebyly určeny veřejnosti, neboť u nich se dá předpokládat naprostá umělcova upřímnost. Umělecké názory tvůrců je však třeba přijímat s krajní nedůvěrou (subjektivita umělců, nedostatek jejich

autokritiky). Na čtvrtém místě uvádí Zich jako nepřímý pramen psychologickou analýzu uměleckých děl, prováděnou zvláště na principu komparace. Kdo chce číst a dopodrobna dovede číst v uměleckých dílech, tomu se tu odkrývá důležitý pramen poznání. Ostatní srovnávací studium uměleckých děl je základem věd o umění ("vědy o umění" označuje Zich jako "uměnosloví").

Ze stanoviska psychologické estetiky vyšel Zich i r. 1924, když v práci Symfonické básně Smetanovy stavěl před sebe úkol stanovit základní psychologické hudební typy:

- a) představový čili obrazivý (který se soustřeďuje nikoli k vnějšímu smyslovému dojmu z hudby, nýbrž k představám vyvolaným tímto dojmem a rozvíjeným prostřednictvím obraznosti);
- b) básnicko-hudební (který prožívá sice také hudební vjem, ale hudba v něm vyvolává nejrozmanitější nehudební představy: určité, méně určité - buďto zrakové nebo zvukové, avšak leckdy jen emocionální).

Zich vybudoval projekt, v němž metodologicky spojil sémanticko-psychologický rozbor s moderními metodami exaktních deduktivních věd. Prozkoumal též schéma vnímání hudby. Hudební vjem, rozšířený a doplněný reprodukci, navodí významovou představu, která je s ním stejnorodá; tato významová představa evokuje city a nálady, tj. představy mimohudební, které však jsou značně různorodé. Tato základní Zichova teze je empiricko-pozitivistická a navazuje na Otakara Hostinského, ba i na Josefa Durdíka.⁹⁾ Zichovy názory je možno uvést v soulad s výzkumy moderní estetiky, která považuje hudbu za jediný umělecký druh, jehož asociativní schopnosti jsou prakticky nevyčerpatelné.

Škoda, že psychologická linie české hudební estetiky byla

předčasně opuštěna. Snad jen Mirko Novák v Základech vědy o umění (Praha 1928 nákladem filozofické fakulty Univerzity Karlovy) stává se důsledným zobecňovatelem názorů formovaných v psychologické vývojové linii české estetiky, tedy zobecňovatelem myšlenek Durčických, Hostinského a Zichových. Novák sám nekonal experimentální výzkumy, ale důsledně vědy pojímal umělecký jev jakožto stav individuálního vědomí. Navázav na evropskou i českou linii psychologické estetiky Novák stanovuje dvě skupiny psychologických výzkumů:

- a) výzkum uměleckého vnímání;
- b) výzkum uměleckého tvoření.

(Jeho návaznost zejména na Zicha je evidentní).

V další souvislosti Novák považuje za hlavní obsah individuálně psychologických výzkumů umění např. rozbor elementárních uměleckých vzruchů a jejich klasifikaci. Tímto rozбором je možno doplnit (spolu s indukcí zákona o individuálně psychologické funkci umění vůbec) jak výzkum uměleckého vnímání, tak výzkum uměleckého tvoření. Novák obohatil výzkum elementárních uměleckých vzruchů a jejich klasifikace o požadavek vyloučení všeho, co by u zkušební osoby mohlo vzbudit asociace. V tomto momentě jde tedy Mirko Novák nad Zicha. Při výzkumu uměleckého vnímání staví si za cíl poznat individuálně psychologické faktory, z nichž jsou složeny umělecké vjemy. V tom navazuje na Richarda Müllera-Freienfelse (Psychologie der Kunst, díl I. Lipsko 1924, str. 86-87), jenž hovoří o faktorech sensorických, motorických, asociativních a logických. Při výzkumu psychologie uměleckého tvoření navazuje Novák na Ernsta Meumanna (System der Ästhetik, Lipsko 1919) a pokouší se o stanovení hlavních metodických postupů výzkumu. Analýzu tvářčeho procesu je možno provádět na základě metody vědecky sestavených

dotazníků (Novák tu tedy potlačuje Zichovu nedůvěru k nim), k níž přistupuje metoda komparativní, porovnávající a třídící výpovědi v dotazníkových dokladech. Metoda komparativní vede ke stanovení typů uměleckého nadání a je možno ji použít též při analýze umělecké apercepce. Psychoanalytickou metodou pak možno stanovit psychofyzické souvislosti, jež spojují umělecké hnutí s pudovými vzruchy elementární povahy. Podle Nováka by měla tato psychoanalytická metoda vyústit v kritiku pojetí Sigmunda Freuda. K psychoanalytické metodě připojuje se metoda psychopatologická, která se obírá patologickými tvůrčími zjevy. Ostatně pro stanovení vývoje tvůrčího procesu, praví Novák, je nutné využít i metody analýzy a komparace skic uměleckých děl.

Z naznačených poznámek vyplývá, že Mírko Novák navázal v domácím kontextu hlavně na Zicha, ale jeho postupy teoreticky obohatil. (Je třeba jen litovat, že zaměřením své práce i povahou své bytosti byl Novák osobností spíše syntetizující než analyzující, a že tudíž neprovedl psychologické výzkumy podle zásad, které tak jasně vyložil ve svých Základech vědy o umění, postavených hlavně na hudební problematice.)

Psychologická orientace české estetiky se začala zdárně rozvíjet i v třicátých letech našeho století. Vede tu hudební estetika, jež v pracích například Josefa Burjanka dospívá k rozboru psychologických momentů při vnímání melodie i k základním obecným otázkám hudebního myšlení.¹⁰⁾

K objasnění řady otázek - mj. souvisejících s novodobým konzumem umění v jeho šíři a žánrové rozprostraněnosti - může plně pomoci i hudební psychologie, jejíž metody a linie byly dnes (až na výjimky) vlastně opuštěny. Inovací metod však mohou překvapit jen takoví pracovníci, kteří jsou mezioborově

zaměřeni. Věřím, že jsou mezi naší mladou směrnou.

Poznámky

- 1) Zdeněk Hejda, Krise esthetiky. Česká kultura I, 1912, str. 19-23, 42-47, 76-78.
- 2) Otakar Zich, Estetické vnímání hudby. Psychologický rozbor na podkladě experimentálních. I. Česká mysl XI, 1910, str. 6-22, 250-265, 330-347, 389-421. II. Věstník Královské české společnosti nauk. Věda filosoficko-historicko-jazykozpytná. Ročník 1910. V Praze 1911, str. 1-97.
- 3) Karel Svoboda, Česká estetika po Hostinském. Naše věda XVI, 1935, č. 1, zvláštní otisk o samostatné paginaci, str. 2-3.
- 4) Srov. zvl. Mirko Novák, Hodnoty a dějiny, nákladem Družstevní práce, Praha 1947
- 5) O něm viz z poslední doby zejména sborník Mirko Nováka, filozof a estetik (3.10.1901 - 16.9.1980). Filosofická fakulta University J.E.Purkyně. Vydáno za redakce Jiřího Gabriela jako neprodejný rozmnožený výtisk pro vnitřní potřebu katedry marxisticko-leninské filosofie a logiky. Brno 1982.
- 6) Mirko Novák, Česká estetika. Nákladem Fr. Borového, Praha 1941, str. 1-105.
- 7) Jan Mukařovský, Otakar Zich. In: Jan Mukařovský, Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966, str. 331.
- 8) Otakar Zich, K psychologii uměleckého tvoření. (Metodologická úvaha.) Česká mysl XII, 1911, str. 243-251.
- 9) Rudolf Pečman, Josef Durdík a hudba. (Slovo o Hostinského vědeckém souputníkovi.) In: Pocta Otakara Hostinskému, editor Rudolf Pečman, Česká hudební společnost, Brno 1982, str. 229-243.
- 10) Josef Burjanek, Psychologie melodie. Disertace filosofické

fakulty býv. Masarykovy university, Brno 1939. - Otakar
Zich. Studie k vývoji českého muzikologického myšlení
v první třetině našeho století. SPN, Brno - Praha 1966.
(= Spisy Janáčkovy akademie múzických umění č. 4.) -
Hudební myšlení. Dvě studie k psychologii a estetice pro-
blému. SPN, Praha 1970. (= Spisy Janáčkovy akademie múzic-
kých umění č. 8.)

K počátkům českého strukturalního myšlení

Studie Olega Suse z dějin české estetiky mají - ostatně tak jako i jiné jeho příspěvky k nejružnějším sférám českého duchovního života - průkopnický význam. Jeho pronikavý intelekt dovedl odhalovat nové aspekty nebo netušené souvislosti i v otázkách, které se považovaly za vyřešené, jasné a neproblematické. Avšak nejvlastnějším jeho živlem byly problémy otevřené, sporné, diskusní. V polemice mohl jeho duch zazjiskřit ironií, sarkasmem nebo vtipem, a dodat tak své pravdě i estetický rozměr. Ke škodě české kultury už jen v minulém čase.

Jedním ze sporných problémů dějin české estetiky je vztah pražského strukturalismu a ruského formalismu. Sus věnoval této problematice studii Typologie tzv. slovanského formalismu a problémy přechodu od formálních škol k strukturalismu /Čs. přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů, Praha 1968/ a vrátil se k ní i v některých pozdějších statích. Studie se polemicky zaměřila proti lineárnímu odvozování českého strukturalismu z ruského formalismu, ať již tato geneze byla považována za jev kladný /jako u Victora Erlicha, který v této souvislosti mluví o "slovanském formalismu"/, nebo záporný /K. Svoboda, M. Weingart, L. Štoll, Š. Vlašín/. Proti stoupencům obou táborů Sus správně poukázal na to, že český strukturalismus vedle podnětů, které dostal od formální školy ruské, má svou vlastní vývojovou linii danou tradicí formové estetiky 19. století /Herbert, Zimmermann, Durdík, Hostinský/ a rozšířenou o nové aspekty dílem O. Zicha, na něž pak organicky navázal J. Mukařovský.

Paralelně se Susovým úsilím jsem se na brněnské konferenci o strukturalismu v roce 1968 pokusil ukázat, že strukturalní přístupy v jazykovědě a estetice nebyly u nás ojedinělým, ba ani nejpokročilejším jevem a že kolem roku 1930, který lze považovat

ze určitý mezník, existoval široký proud strukturálního myšlení i v jiných vědních disciplínách, zejména ve filozofii, kde byl díky J.L.Fischerovi tento směr teoreticky i metodologicky už v hlavních rysech vymezen /viz Vývoj českého strukturálního myšlení do roku 1930, Filozofický časopis, 1969, č. 1, str. 56n/. V tomto příspěvku bych chtěl závěry ze své dřívější studie stručně zrekapitulovat a rozšířit je o další doklady strukturálně funkcionálních koncepcí z oblasti psychologie a pedagogiky. I v tomto případě nám půjde o situaci do a kolem roku 1930.

x x x x x x

Jazykověda je všeobecně pokládána za obor, kde se strukturálně funkcionální principy začaly nejdříve a nejdůsledněji uplatňovat a kde také strukturalismus v Pražském lingvistickém kroužku získal velmi brzy důležitou vědeckoorganizační základnu. Toto zjištění je v zásadě správné. Čteme-li však nejdůležitější produkt koncepčního úsilí jazykovědců v tomto období, známé teze Pražského lingvistického kroužku pro slavistický kongres v roce 1929, musíme konstatovat poměrně nízký stupeň zobecnění nových metodologických principů a jejich malou diferencovanost. Vynikne to zvláště ve srovnání s obsažnou Havránkovou definicí struktury jazykových jevů v Dodatcích k Ottovu slovníku naučnému z r. 1940, v níž jsou už zapracovány výsledky úspěšných teoretických výzkumů třicátých let.

Pokud jde o genezi strukturálně funkcionální koncepce v jazykovědě, je její problematika v zásadě objasněna, máme-li na mysli její imanentní stránku, počínaje činností Baudouina de Courtenay, přes de Saussura až po pražskou školu a její jednotlivé představitele. Na tomto poli vykonali záslužný kus práce sami jazykovědci. Méně jsou už prozkoumány vnější podněty - a to platí i o ostatních vědních oborech -, které na zrod a vývoj strukturalismu v lingvistice působily. Zde nás důkladná analýza

teprve čeká, nechcme-li uvěřit nepravděpodobnému předpokladu, že tyto podněty byly minimální. Přehled přednášek proslovených v Pražském lingvistickém kroužku během prvního desetiletí jeho činnosti /1926-1935/ by nasvědčoval okolnosti, že těchto podnětů nebylo mnoho a že jazykovědci tvořili zpočátku určitou uzavřenou společnost. Ze 119 přednášek uskutečněných v tomto období bylo pouhých 11 věnováno jiné problematice než úzce lingvistické nebo literárněvědné. Interdisciplinární problematika se poprvé objevila až v roce 1928 ve vystoupení P. Bogatyreva věnovaném národopisu, pak opět až v přednášce D. Čyževského o vztahu fonologie a psychologie v roce 1930, rok 1932 je zastoupen dvěma tématy /M. Rostohar: Psychologické základy fonetiky; G. Becking: Hudební věda a fonologie/, v roce 1933 přednáší D. Čyževskij o dějinách ruské filozofie, kde teoretická problematika patrně rozvíjena nebyla, v roce 1934 referuje o základech svého systému J.I. Fischer a o strukturální etnografii znovu P. Bogatyrev a teprve rok 1935 přináší tři významné události, jakými byla nesporně vystoupení E. Husserla /Fenomenologie a jazykověda/, E. Utitze /Řeč jako kultura/ a R. Carnapa /O logické syntaxi/. /Viz přehled přednášek PIK v knize Sound, sign and meaning, ed. Lad. Matějka, University of Michigan, 1976, p. 607./ Vidíme tedy, že do roku 1930 jsou mezioborové styky jazykovědců velmi malé a spíše jen nahodilé a výrazněji stoupají až od poloviny třicátých let, můžeme-li tak usuzovat z tohoto nepřímého důkazu. Zda jejich vyšší frekvence měla vliv na prohloubení strukturální koncepce jazyka, čemuž by nasvědčoval i celkový vývoj tohoto oboru, by bylo ovšem nutné dokázat podrobným konkrétním rozбором.

x x x x x

Obdobnou situaci jako v jazykovědě shledáváme kolem roku 1930 i v estetice, což je pochopitelné, neboť strukturální estetika se v tomto období vyvíjela v úzké symbióze s lingvistikou.

Mukařovský v roce 1928 v úvodu ke studii o Máchově Máji shrnuje svou pozici do těchto metodologických požadavků: 1. umělecké dílo je třeba chápat jako svébytný neredukovatelný útvar; 2. mechanistický protiklad obsahu a formy je nutno překonat dosazením dvojice téma a jazyk /pro literaturu/ jako rovnoprávných složek materiálu nebo potom v širším smyslu pojetím dvojice materiál a tvárný postup; 3. estetická účinnost díla spočívá ve způsobu organizace materiálu, organizace prvků a částí, z nichž se dílo skládá.

V těchto formulacích Mukařovský vcelku nepřekračuje stanovisko české herbartovské školy, i když v bodě druhém je znát terminologický vliv ruského formalismu. Rozvinutí strukturalismu do konkrétně dialektické podoby je u Mukařovského záležitostí až třicátých a čtyřicátých let. Cesta, po níž Mukařovský k vrcholnému stadiu českého strukturálního myšlení dospěl, není ještě podrobně zmapována. Mukařovský sám k jejímu objasnění příliš nepřispěl. Jeho povšechné odkazy na domácí tradici formové estetiky od Burdika po Zicha, na ruskou formální školu, na vývojově nutný pohyb vědeckého myšlení v nejroznějších oblastech i jmenovité citace jednotlivých osobností /Hegel, Husserl, Bühler, Christiansen, Burkamp aj./ bude nutné precizovat a konkretizovat. Po záslužné práci Chvatíkové /Tschechoslowakischer Strukturalismus, Mnichov 1981/ konkretizoval genezi ústředního pojmu funkce významným způsobem R. Kalívoda /Cesta estetického myšlení J. Mukařovského, Sborník k sedesátinám M. Drozdy a J. Honzíka, Praha 1984/ důkazem filiace směřující k Teigovi a moderní architektuře. Důležité by bylo ovšem přihlédnout i k předteigovským teoretikům českého funkcionalismu /J. Chochol/ a k teoretikům zahraničním, a to jak k funkcionalistům /Le Corbusier/, tak ke konstruktivistům /M. Ginsburg/. Pro ranou fázi Mukařovského vývoje je rovněž důležité zjištění M. Jankoviče /v doslovu k edici Mukařovského studie Motoric-

ké dění v poezii, Praha 1984/o specifické kontinuitě Fukáčovské-
ho myšlení v předstrukturalistické a strukturalistické etapě.
1 to vyvrací jednostranné představy o lineárním vztahu českého
tsukturalismu k ruskému formalismu.

x x x x x x

Počátky strukturního pojetí v psychologii se obvykle datují
do roku 1890, kdy příští profesor Karlovy univerzity a aklimati-
zovaný Pražan Christian von Ehrenfels objevil jako základní pod-
mínku vnímání tzv. tvarové kvality, které jsou něčím jiným než
pouhou sumou elementů. Ucelenější metodologická koncepce tvarové-
ho vnímání a jeho výzkumu vznikla až o čtvrtstoletí později na
půdě berlínské psychologické školy v díle Koffkově a počátkem
dvacátých let se na ní v berlínském prostředí podílí i pražský
rodák Max Wertheimer. V jejich strukturní koncepci se uplatňuje
již i funkční hledisko, zejména při řešení vztahu popud - počitek
a při výkladu fyziologické podmíněnosti duševních jevů. Obdobně
jsou orientovány i výzkumy lipské školy tvarové psychologie, re-
prezentované především Kruegerem. K prosazení celostních hledisek
v pojetí duševna přispěl významně, a to již v devadesátých letech
19. století, W. Dilthey. Jeho silnou stránkou byla kritika ato-
mistické a redukcionistické experimentální psychologie, aplikují-
cí na psychiku mechanistické přírodovědecké metody. Diltheyovo
pozitivní řešení problému duševna bylo však poznamenáno iracionál-
ním principem porozumění.

Ve dvacátých letech je antimechanisticky a antinaturalistic-
ky orientována již podstatná část evropské psychologie, i když
s velkými koncepčními rozdíly /např. biologizující teorie uplat-
ňující entelechii, duchovědně personalistické koncepce, novhege-
lovské směry pracující s objektivním duchem apod./. Všeobecně se
uznává, že duševní proces je určitá jednota, jež se nedá pochopit
rozložením na atomizované elementy, že psychické jevy nejsou uspo-
řádaný podle mechanické asociační závislosti, ale na principu

organické nebo strukturní souvislosti, a proto pojem psychické struktury se stává základním pojmem, a konečně že místo mechaniky kauzálně je nutné duševní jevy vysvětlovat ze stanoviska geneticko-teologického a funkčního v rámci příslušných struktur. Nejexaktnější výsledky přinášela v tomto směru ovšem tvarová psychologie, kterou u nás v této době propagují brněnští badatelé Mihajlo Rostohar a Ferdinand Kratina. Jejich zásluhy však spočívají spíše v konkrétní aplikaci těchto přístupů než v jejich metodickém a teoretickém rozvinutí.

Jako vysloveně koncepční duch v psychologickém myšlení se u nás koncem dvacátých let projevuje Václav Příhoda. Charakteristická pro jeho tendenci postoj je knížka *Věda o chování* /Praha 1928/ a stať *Problémy teoretické psychologie* /Česká mysl, XXV, 1929, str. 436n., 507n./.

Příhoda jako žák Františka Krejčího dobře poznal atomistickou psychologii vycházející z přírodovědné tradice 19. století a nepochybně si z ní odnesl požadavek exaktnosti a objektivního přístupu k duševním jevům. Avšak mnohem hlouběji na něj zapůsobil psychologie americká, kterou si důkladně osvojil při svém studijním pobytu u Thorndika a Deweye. Thorndikův behaviorismus se mu stal východiskem nejen v názorech psychologických, ale ovlivnil také jeho pojetí teoretických základů pedagogiky. O Příhodově myslitelské potenci svědčí však skutečnost, že přes přímo fascinující vliv Thordikovy osobnosti, kterého považoval za génia moderní vědy o člověku, dovedl podněty získané od tohoto nesporně významného myslitele kriticky přehodnotit a samostatně rozvíjet. Příznačný je pro něj celostní způsob uvažování, důsledný racionalismus a materialismus a domýšlení psychologické problematiky až k světonázorovým důsledkům: "V pokroku lidské poznání má věda o chování význačné místo. V ní uskutečňuje se jednota bádání o tom, k čemu animální struktura je, totiž o chování, o reakcích

k podnětům. Ruší se dualismus světa niterného a světa vnějšího, a restituuje se jednota organická i vesmírná...Člověku se dává čestný úkol zaujmout místo v milionyletých dějinách chování. Třeba se proti takovému počínání zvedaly idealistické hlasy a vyslovovala mravní sofismata, musíme dbáti statečného slova, ke kterému se proboujel pastorův syn E.L.Thorndike: "Není člověka dělat mystériem ze svého života" /Věda o chování, str.23/.

Stať Problémy teoretické psychologie je pokusem o filozofickou interpretaci základních teoretických a metodologických otázek tehdejšího stavu psychologického bádání. I pro ni je charakteristické polemické zaměření proti idealistickým přístupům ve výkladu psychických jevů. Kritické výhrady má Příhoda mimo jiné k Diltheyovi, Sprangerovi a Drieschovi. Odmítá psychologické směry vycházející jednostranně z vědomí: "Zdá se nám, že psychologie jako věda o vědomí, odkázaná na introspektivní analýzu, jest málo plodná" /Česká mysl, 1929, str. 439-440/. Psychické zákonitosti lze adekvátněji stanovit studiem chování, protože "chování jest nejzákladnější vlastností organickou" /tamtéž, str. 440/ a vědomím je provázena jen malá část chování. Při analýze chování se dospívá k určitým prvkům, které "mají ovšem význam jenom v celku daného aktu" /tamtéž, str. 441/. Jde však o výklad tohoto celku a o gezezi prvků tvořících určité šablony chování, určité útvary: zda je interpretovat objektivně, jak to činí behavioristé a útvaroví psychologové, nebo myticky jako u Driesche a některých filozofů. "Je-li 'smysl' něco předem daného nebo něco tvořeného entelechií, duší, dominantním činitelem, je rozhodnutí ovšem jiné nežli, je-li 'smysl' výsledkem pochodu učení, zkušenosti rodové či druhové, nebo náhody" /tamtéž, str. 443-444/.

Psychické jevy jsou podle Příhody - a to v souladu s míněním většiny moderních psychologů - jevy integrační. Toto pojetí

poskytuje také východisko k řešení metafyzické otázky vztahu chování nebo zážitku k tělesné struktuře neboli otázce vztahu duše a těla. K nesprávnému řešení se dospívá na základě pojmu substanciality; to vede buď k dualismu, nebo jednostrannému monismu. Je proto třeba vycházet z pojmu aktivismu, struktury a funkce. Jen tak lze překlenout rozpor mezi tělem a duší. Chování se nedá oddělit od struktury: "Chování jakožto změna vyvolaná změnou podnětu jest smyslem struktury: toto poznání vskutku metafyzické stále více proniká a znesnadňuje průkaz dualismu fyzická a psychická" /tamtéž, str. 509/. "Nové nezávazné na organický život jako na aktivitu místo starších substancialistických úvah vidí dokonalou jednotu organickou, v níž chování jest funkcí, pro kterou tu jest struktura, jež by nebyla bez chování myslitelná" /tamtéž, str. 513/.

V této souvislosti zaujímá Příhoda také stanovisko k principiální otázce účelnosti chování a podobně jako otázku smyslu ji řeší konkrétně dialekticky a materialisticky: "Účelnost každé reakce je důsledkem zkušenosti, nikoli její příčinou... Chování se jeví jenom tehdy účelné, je-li kontrolováno minulými činnostmi, rodovou či individuální zkušeností, nikoli prestabilizovanou nadmechaničností... Účel se rodí, není rodičem chování... Účelnost nemůže být vysvětlovacím principem příčinnostním v psychologii, jsouc sama následkem" /tamtéž, str. 510, 513/.

Charakterizoval jsem podrobněji Příhodovu koncepci psychologie z konce dvacátých let, protože ve své dřívější studii o počátcích českého strukturálního myšlení jsem se jí nezabýval. Její mimořádný význam jsem si uvědomil až později a bez ní by byl obraz daného tématu velmi neúplný. Kromě toho tato koncepce tvoří teoretický předpoklad Příhodovy soustavy pedagogické, která právě v roce 1930 dostává ucelenou podobu v pozoruhodném projektu racionálního školského systému, produktu vyzrálého strukturálně

funkcionálního myšlení. Jde o knihu Racionalizace školství s podtitulem Funkcionální organizace školské soustavy /Praha 1930/. Její teoretické a metodologické principy bude nutné alespoň stručně připomenout.

Příhodovi jde o školní soustavu, která by tvořila jednotný, hierarchicky uspořádaný, vnitřně členitý a ve vyšším slova smyslu organický systém, který by v souladu s požadavky demokracie a lidských práv poskytoval stejné možnosti ke vzdělání pro každého, nikoli však stejné vzdělání, a který by maximálně rozvíjel nadání a schopnosti jednotlivce ve shodě s celospolečenskými cíli.

Vlastním účelem vzdělávacího aktu je podle Příhody navodit v lidském chování takové změny, jež by vedly k morálnímu, kulturnímu, hospodářskému a sociálnímu pokroku jedince, a tím i celé pospolitosti. Vzdělávací akt je však proces, a proto jeho cíle a metody jsou v neustálém napětí, které spěje k dialektickému vyrovnání. V moderním společenském životě se ovšem odpovědnost za změny v lidském chování přenáší z rodiny a společenské skupiny na celou společnost, a proto se musí ve veřejném školství objevovat tytéž světonázorové, politické a sociální rozpory, které vyvolávají napětí ve veřejném životě. A jestliže společnost má dospět k určité jednotě, v níž se polární protiklady nebudou redukovat na jediný pól, ale dialekticky se negovat, pak i školství musí usilovat o stejnou konkrétní totalitu, v níž se budou vnitřní rozpory vyrovnávat. Proto se ústředním problémem moderního školství stává otázka organizace, která by všechny rozdíly usměrňovala ke stále dokonalejší jednotě, aniž by z nich cokoli vylučovala, neboť by to znamenalo zničení této jednoty. Tato organizace, jež rozpory neodstraňuje, ale "ruší", je zahrnutím do zdokonalujícího se celku, a v níž jednotlivé články nejsou k celku v poměru podřízenosti, nýbrž ve vztahu

funkčním, tato organizace nemůže být nastolena nahodilými změnami historicky daného, ale budována plánovitě. Plánovitě znamená podle zásad "rozumu" /ve významu Vernunft/, který svou pořádací aktivitou vnáší řád do původního chaosu smyslové zkušenosti. To je právě smyslem racionalizace školství: vytvořit rozumnou, vědeckou organizaci vzdělávacího aktu a jeho podmínek.

Z těchto filozofických předpokladů, jak je rozvíjí v závěrečné kapitole své knihy, přistupuje Příhoda k základním problémům výstavby školství které se mu koncentrují do tří základních principů.

Prvním principem je idea jednotné, na všech čtyřech stupních vnitřně diferencované školy. Na diferenciaci je třeba pohlízet jako na funkci živého celku. Je prostředkem, jímž může společnost dosáhnout právní, politické a morální rovnosti všech svých členů. Čím více je moderní školská soustava diferencovaná a čím více vnitřních rozporů je schopna absorbovat /dialekticky negovat, "aufheben"/, tím je jednotnější a v tomto smyslu koresponduje také s požadavkem vnitřně diferencované jednoty celé společnosti.

Druhým principem je idea produktivní a individuální pracovní školy, která vytváří smysluplný celek z jednoty práce, povinnosti a hry a z jednoty individuální a kolektivní práce. Také školní život má tvořit konkrétní totalitu, která co nejvíce přiblíží školní práci přirozeným podmínkám veškeré mimoškolní činnosti. Nová didaktika se musí řídit pravidlem: přirozená situace - přirozená reakce. Jen tím získá školní činnost hodnotný obsah a smysl. Racionalizovaná pracovní škola je s ideou jednoty nejen v souladu, ale pro svůj funkční charakter je přímo jejím předpokladem.

Třetím principem je idea společenské školy, která tvoří protiklad a doplněk individuálního zaměření výuky, a prostřed-

nictvím Žákovské samosprávy, jakési společenské buňky, vychovává ke kolektivismu. Také ve společenské škole zjišťujeme různé rozpory, zvláště rozpor mezi svobodou a autoritou, mezi jednotlivcem a společností a mezi zájmem a povinností. Rovněž tyto rozpory tendují k vyrovnání. Avšak skutečně se mohou vyrovnat jen tehdy, jestliže jejich jednotlivé póly dojdou plného uplatnění a rozvinutí, aby mohly být negovány ve vyšším a životaschopném celku. Konkrétní svoboda potřebuje ke svému naplnění autoritu a obdobně musí také konkrétní společnost respektovat individualitu každého svého člena, neboť každá skutečná totalita vyrůstá z vyrovnávání soupeřících sil.

Racionalizace školství požaduje tedy větší přizpůsobení školské soustavy individualitě každého žáka, ale zároveň také proniknutí společnosti jako celku do celé této soustavy. Přispívá k individualizaci školství a současně i k jeho správně pochoopené specializaci, kdežto tzv. totalizace školství, která vědomě obětuje zájmy individua zájmům pospolitosti, projeví se nakonec nutně jako protispolečenská.

Příhodův způsob myšlení připomíná svou konkrétní dialektičností "klašického" Mukařovského z období Estetické funkce, normy a hodnoty. "Klasický" Příhoda vypracovává však svůj koncept strukturní pedagogiky už o pět let dříve. Patrně mu v českém myšlení náleží i prvenství v metodologické práci s pojmem konkrétní totalita. Zda je v tom inspirován Marxem nebo jinými mysliteli vycházejícími z hegelovské tradice, nelze zatím s určitostí tvrdit. Jisté však je, že Příhoda v této době Marxe a marxismus zná a jeho vliv se u něho stále víc projevuje. A když po roce 1945 promýšlí uplatnění své pedagogické soustavy v podmínkách socialistické společnosti, s marxismem se dále sbližuje. Je to cesta organická a logická, neboť její počátky spadají už do přelomu dvacátých a třicátých let. V tom je další obdoba s Mukařov-

ského vývojem v oblasti estetiky. Další, už méně radostná obdoba je v tom, že unikátní strukturalistickodialektická koncepce obou vynikajících myslitelů byla po roce 1948 stalinskými dogmatiky rozdupána. A zatímco Mukařovského dílo je u nás přes všechny překážky a odpor nedůvtipných duchů v podstatě rehabilitováno a ve světě plně uznáváno, Příhodova pedagogická soustava je ideology českého školství stále ještě tabuizována. Potěšitelné je, že v šedesátých a sedmdesátých letech našla publicitu alespoň čtyřsvazková Ontologie lidské psychiky, ojedinělé dílo světové psychologické literatury. Avšak neporušujme chronologii a vraťme se do roku 1930.

Příhoda vyšel z pozitivismu a přes pragmatismus dospěl ke své dynamické dialektické strukturologii. Pragmatistické období v jeho vývoji nebylo bezvýznamnou epizodou. Pro svou budoucí soustavu z něho dovedl vytěžit maximum. Učení o plasticitě světa, o jeho tvárnosti, zdůvodněné požadavkem přísné empiričnosti a podepřené činorodým volutarismem, muselo být inspirativní pro pedagoga, jemuž šlo o ztvárňování lidských charakterů, i pro myslitele, který domýšlel i společenské důsledky svého učitelského působení. Zde se Příhoda stýká s jiným významným českým myslitelem, kterého pragmatismus svým důrazem na společenskou aktivitu dovedl až k originálnímu strukturálnímu konceptu sociálně spravedlivé společnosti. Jde o J.L.Fischera.

Příhoda nebyl sám, kdo v českém prostředí prosazoval strukturní pojetí výchovy. Z tohoto hlediska bude nutné zhodnotit i dílo Sergeje Hessena, působícího tehdy v Čechách, avšak jeho nej důležitější teoretické práce vycházely až v průběhu třicátých let, a tím už vybočují z našeho tématu.

x x x x x x

Dějiny strukturního přístupu, jak se projevoval v teoretických koncepcích české sociologie třicátých a čtyřicátých let,

zpracovali záslužným způsobem brněští badatelé dr. Obrdlíková a doc. Macků, zejména pokud jde o dílo Arnošta Bláhy a zčásti i Emanuela Chalupného. Bláhova koncepce federativního strukturalismu dozrává do ucelené podoby až v druhé polovině třicátých let, i když funkční hledisko uplatňuje Bláha již ve svých pracích z let dvacátých. Chalupného dílo jako celek zůstává stále ještě velkým dluhem české filozofické historiografie.

Ve svém referátu na brněnské konferenci jsem upozornil na určité prvky funkčního pojetí v Lindnerově interpretaci pojmu sociálního vědomí. Dějiny české sociologie nejsou v úplnosti zdaleka probádány, a tak zatím zůstává otevřená otázka, zda by se dala i v sociologii rekonstruovat určitá "herbartovská" linie myšlení o společnosti, podobně jako je tomu v české estetice.

K postupnému prosazování strukturního hlediska v sociologii přispěl v průběhu dvacátých let také Josef Ludvík Fischer, a to ve dvojím ohledu. Předně v roce 1927 metodickým požadavkem anti-redukcionismu, podle něhož nelze vyšší a složitější útvary převádět na nižší a jednodušší /Budoucnost evropské kultury/, jak to činí různé mechanistické koncepce. A za druhé v roce 1929 /Dvě kapitoly k Masarykově sociologii/ novou interpretací Comtova pojmu sociálního konsensu jako určitého celostního autoreglativního principu, jemuž je podřízeno sociální dění a který je zároveň ústředním metodologickým pojmem sociologie jakožto vědy. Fischerovo sociologické bádání však probíhá v úzké souvislosti s jeho vývojem filozofickým a nedá se od něho izolovat. Proto se o něm chci zmínit v závěru tohoto přehledu.

x x x x x

Označil jsem rok 1930 za určitý mezník ve vývoji strukturálního myšlení v českých zemích. Stalo se tak proto, že v únoru tohoto roku přednesl J.L.Fischer ve Filozofické jednotě teze své koncepce nazvané O dvojím řádu. I když šlo jen o tezovitě, dosud

podrobně nerozpracované vyjádření určitých principů, je nutno vidět, že se tu objevila nová koncepce, která už nepojímala strukturalismus jako pouhý vědecký metodologický princip, ale jako novou kulturní orientaci, jako filozofii s světový názor, mající obsáhnout celý společenský život. Strukturalismus se tu rozšířil o explicitní ideologický rozměr a pretendoval na to, stát se ideologií socialistické levice, když navrhl vedle nové teorie poznání i řešení klíčových společenských problémů doby jako vystřídání kapitalistické ekonomiky ekonomickým strukturalismem, splňujícím požadavky socialismu, a nahrazení liberalismu strukturálními demokraciemi, respektujícími jak zájmy celku, tak všestranný rozvoj individua, tak aby nabyt "v každém ohledu lidský zřetel, sloužící za vedoucí výkladový princip teoretického strukturalismu stejně jako za vedoucí princip celé sociální skladby" /Česká mysl, 1930, str. 353/. Tyto myšlenky J.L.Fischera rozpracoval bezprostředně po roce 1930 v knihách Základy poznání /1931/, Zrcadlo doby /1932/ a Krize demokracie /1933/, jež zůstávají trvalou hodnotou českého filozofického myšlení.

J.L.Fischer nebyl jediný český filozof, který promýšlel strukturalistické kategorie, i když v tomto směru dospěl nejdále. Paralelně s ním byl do tohoto proudu stále více vtahován například i Josef Tvrď, jak v poslední době přesvědčivě dokázal ve své knize Jiří Gabriel. Prvky strukturalního myšlení najdeme rovněž u Karla Engliša, který bývá někdy uváděn jako jeden z inspirátorů celostní koncepce v jazykovědě, avšak jeho přínos tomuto směru na objektivní zhodnocení teprve čeká. /Jen na okraj poznamenejme, že právě ^{m.j.}Englišem se zabýval Oleg Sus ve svých pracích, které již nestačil dokončit./

• Mimo jakoukoliv pochybnost je ovšem fakt, že se od roku 1930 strukturalní myšlení vlévá širokým proudem do nejrozličnějších odvětví české vědy a že mu naše věda vděčí za své, v některých

případech i světové úspěchy. Připomenout běkolik stále ještě nedoceněných průkopníků tohoto směru bylo také smyslem tohoto příspěvku.

