

Sus, Oleg

## Zárodky sémantiky básnického jazyka v Durdíkově poetice

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.* 1960, vol. 9, iss. D7, pp. [5]-14

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107804>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

OLEG SUS

## ZÁRODKY SÉMANTIKY BÁSNICKÉHO JAZYKA V DURDÍKOVĚ POETICE

Durdík, herbartovec a zimmermannovec, byl ve své poetice postaven před básnickou realitu, která se nedala tak lehce a elegantně uchopit a zmoci jako třeba hudba.<sup>1</sup> Umění hudební se stalo miláčkem formalistické teorie, hýčkaným materiálem, u něhož nebylo — zdánlivě ovšem — zapotřebí zamýšlet se nad „cizorodými“ pojmy obsahu a předmětu. Ba právě tento „nedostatek“ (údajná bezobsažnost) byl proměněn v přednost. Hudba je podle Durdíka vzácná, její pojmová bezobsažnost tvoří v ohledu estetickém její chvályhodnou výsadu. Hudba — toť tajemství formalismu, jeho inkarnace: „Ano, v hudbě máme právě vtělení principu formového, odkryté tajemství všech uměň, ježto ve všech ostatních látka (nebo obsah) soud pozměňuje.“<sup>2</sup> Posledními slovy říká Durdík přímo, že „pravé vtělení principu formového“ se bude musit v jiných uměních, především však v básnictví, nějak přizpůsobit a že se tak stane asi méně „právným“. Čímž jsme přesně v Durdíkově situaci: princip formalismu se musí v poetice přizpůsobit i se všemi těmi vybočeními a výšiny, o nichž tu ještě bude řeč.

Proberme nyní postupně a trochu podrobněji, jak se celá situace jeví v několika uzlových problémech.

Za prvé vyvstává otázka vnitřní a vnější formy básnického díla. Durdík musil do svého estetického systému připustit krásno „*duchové*“ vedle krásna „*smyslového*“<sup>3</sup> a byl tím přinucen sestrojiti další dvojici *vnitřní* a *vnější formy*. Durdík tak činí právě kvůli básnictví, jemuž připisuje zvláštní postavení, přímo jistá privilegia. Poezii totiž zařazuje do „*krásna duchového*“, jež u jiných umění nezná, neboť ta zahrnuje do kategorie „*krásna smyslového*“. Básnické krásno je podle Durdíka tvořeno vnitřní formou, to jest „*visí*“ na poměrech představ označených slovy; a ve vnitřní formě je třeba vidět skutečné jádro, pravou duši básnického díla.<sup>4</sup> Zevnější forma pak slouží k realizaci „*vidiny*“, jinými slovy řečeno díla existujícího zprvu jen v tvůrcově obrazotvornosti, v jednotlivém duchu; prostřednictvím této formy se vidina — tak to vykládá Durdík — projeví i jiným duchům i vznikne báseň v pravém smyslu, „*v plném smyslném zjevu*“. Tuto zprostředkující („objektivační“) funkci vnější formy plní mluva, skládající se z jazykových známek představ.<sup>5</sup> Jak již bylo řečeno, je Durdíkovi dána podstata umělecké hodnoty básnictví právě vnitřní formou, jejíž dominanci Durdík důraznými slovy znovu a znovu dotvrzuje a rozvádí. Dělá tak s pomocí jiné terminologie a ovšem i z jiného hlediska něco, co vytváří svéráznou obdobu k záměrům kritisované „*obsahové*“ estetiky, třebaže sám Durdík rozpouští jakýkoli „*obsah*“ v danostech formových (tj. „*poměrových*“) — vždyť básnická myšlenka je mu pouhou „*formou*“, přesněji poměrem představ. Prostě: duchovní krásna především: „[. . .] to jest báseň, ano jen to — bez ohledu ještě k verši a k jeho

smyslové lahodě. Vše, co jsme posud mluvili, vztahuje se stále ku poměrům představ, tvoří tedy vnitřní formu básně; zevnější forma, či v užším smyslu výhradně tak zvaná forma k tomu teprv přichází, ale básnické hodnoty formě prvé nepřidá; jen za působením formy souhlasu žádáme, aby *zevnější forma s vnitřní formou čili s obsahem* [u Durdíka nepodtrženo] co možná souhlasila.<sup>6</sup> Vlastní básnické krásno se má ke krásnu vnější (jazykové) formy jako duše k tělu. Nebo jinak: vedle krásy těla je krásna oděvu vedlejší; a stejně vedlejší je prý krásna vnějších věcí ve srovnání s krásou ducha.<sup>7</sup>

Je zřejmé, že tento dualismus dvou nerovnoprávných forem sice pomáhá na jedné straně Durdíkovi, aby mohl být aspoň částečně práv „duchovní“ stránce básnictví, tj. v durdíkovském pojetí zároveň stránce „obsahové“, ale na druhé straně uvádí celou formalistickou teorii do nejistot. Její principy jsou najednou rozkolísány: dokonce se pod firmou „vnější“ a „vnitřní“ formy dostává zpět modifikovaný protiklad starého, neudržitelného pojetí „formy“ a „obsahu“. Co jiného je Durdíkova vnější forma než jakási nádobka pro „obsah“, pro ony „poměry představ“, s nimiž nemá žádného hlubšího spojení? I při ortodoxně herbartovském určení tohoto obsahu (jako tzv. „poměru“) není naprosto vyřešen vlastní, nutný *vztah* mezi vnější formou (jazykovou) a mezi její náplní („poměry představ“, vyjádřeno termínem Durdíkovým). Předchozí izolování obou těchto základních vrstev vedlo Durdíka k nastolení pouhého „souhlasu“ a jisté harmonie mezi „zvučným zjevem krásy a jí samou“.<sup>8</sup> Což je zase řešení zholá formální; je snad sice relativně právo „duchovní“ a v durdíkovském pojetí zároveň „obsahové“ stránce básnictví — ovšem zcela svérázně — leč právě tímto krokem uvádí základní principy formalistické estetiky do labilního stavu.

Že tady zeje v Durdíkově teorii průrva, je evidentní. Zapřisáhlý vyznačev formové estetiky musil prostě zkonstruovat dvouposchoďový systém slov a myšlenek (respektive „představ“), odpovídající disjunkci mezi krásou smyslovou a duchovní, a tím i rozdílu mezi samostatnou existencí formy vnější a vnitřní. Durdík sice pokládal jazyk za útvar semiotický, *známkoslovný*, jsa dobře poučen tehdejší jazykovědou: jazykový znak mu označoval představu. Ovšem tato „představa“ není blíž specifikována, zůstává stále v abstraktnosti svého psychologického určení a v podstatě je *odtržena* od svého jazykového nositele. A tak umně zaváděné spojení mezi oběma „patry“ (výraz Durdíkův) nemohlo překlenout původní odtržení, proměňované pak dodatečně v jakýsi paralelismus dvou nezávislých řad: „Slova jakožto známky jdou (takměř) rovnoběžně s představami; říše myšlenek má hlasatelku svou v říši slov, jako dvě patra nad sebou, mezi nimiž nejtěplejší elektrické spojení zařízeno jest.“<sup>9</sup> Je třeba uznat, že se Durdík snažil toto „spojení“ blíže určit, a to s nepochybným cítem pro básnický jazyk, ale je stejně pravda, že zůstal u pouhého formální korespondence dvou separovaných částí básnického díla, přičemž — ač to zní dost podivně — ponížil právě část jazykovou. Mluva jakožto soustava známek má podle Durdíka svůj předmět význačně a správně naznačovat, to jest má být *věrná*, aby se v ní mohla navenek projevovat básnická vidina, vznášející se, v tvůrčově obrazotvornosti: „Vytríbená vidina vyžaduje tedy vytríbenou, rozmanitě zdokonalenou mluvu, kterýžto požadavek klademe zrovna na druhé místo [rozumí se za první, privilegované místo „myšlenkové krásy“] jakožto v ý r a z n o s t mluvy básnické.“<sup>10</sup> Na poslední místo pak Durdík zařazuje krásu mluvy samé, jež je vzata jako řada zvuků bez ohledu k tomu, co vyjadřuje.<sup>11</sup>

Prekvapuje však, že přes veškeré zdůrazňování dominance „myšlenkové“ krásy

věnoval Durdík celou druhou knihu své *Poetiky* vnější formě, kdežto třetí knihu (o básnických útvech) za svého života vůbec nedokončil a zanechal ji v rukopisném torze. Není tedy Durdíkův názor na „formu“ a „obsah“ umění básnického jednotný a zmitá se v estetickém dualismu *myšlenka versus jazyk*. Vnitřní přesvědčení táhne formalistu Durdíka k formovému rozboru, eklektická snaha vyhovět nějak nepopíratelným faktům si zase vynucuje několikrát opakovaně prohlášení o prioritě „krásného básnického myšlení“. Ve srovnání s moderním formalismem XX. století v jeho čisté formě je Durdík, ač to bude znít někomu snad paradoxně, daleko mírnější, polovičatější, rozumí se hlavně v poetice.

Ve vnitřní skladbě Durdíkova estetického systému existuje nesporná nedůslednost, plynoucí právě z jistého přizpůsobení pojmoslovné aparatury rozebírané skutečnosti básnického díla. Dotvrzují to příklady již uváděné; zbývá jen dodat, že totéž platí o dalším Durdíkově traktování pojmových dvojic *vnější forma* — *vnitřní forma* a *forma* — *obsah*.

Durdík obohatil básnictví o vnitřní formu, jiným uměním ji upřel. Neuvědomil si, že by vlastně měla být všechna umění buď oběma formami (vnější a vnitřní) vybavena anebo v extrémním případě převedena jen na vnější formy: takový zarytý formalista zase Durdík nebyl. Obě formy připustil pouze u poezie, všechna ostatní umění přiřadil k smyslovému krásnu, které podle něho uvádí smyslové pocity bezprostředně v poměry,<sup>12</sup> takže členy poměrů tu jsou „vnější zjevy“. Proč o rozdílu obou forem mluvil Durdík jen u básnictví? Odpověď je nasnadě: protože jej k tomu nutila sama „obsažnost“ i jazykový materiál básnických děl, v němž dovedl poznat — po svém — stránku označující (slovní známky) i označenou, jinými slovy básnické představy. Stejně dobře věděl, že i „vidinná“ báseň existující prý pouze ve tvůrčově fantazii je celek složený ze vztahů představ, totiž, jak říkal Zimmermann a Durdík po něm, z poměrů myšlenek. V pojímání mimobásnických umění ulpěl Durdík přespříliš na zdůrazňování formové výstavby a v podstatě vůbec nepochopil funkci obsahových (významových) složek; nepronikl ani k sémantické platnosti oněch složek, jež považoval za poměrové, formové. Úzkoprsost herbartovského formalismu zabránila Durdíkovi, aby se podíval třeba na hudbu nebo na malířství aspoň z onoho zorného úhlu, v němž uviděl básnickou tvorbu. Neboť za hranicemi poezie našel jen „smyslové pocity“ uvedené ve formy a neuvědomil si, uvedeme-li jen námitku empirické psychologie, že tyto „pocity“ uměle izoluje od vyšších psychických funkcí s nimi nutně spjatých. Vyjádříme-li se Durdíkovou terminologií, není ve skutečnosti například malířské krásno omezeno jenom na poměry smyslových daností, na „pocity“ barev, linií a tvarů, nýbrž má také specifickou „vnitřní“ formu se svébytnými „představami“, a to výtvarnými, jež se zcela zvláštním způsobem napojují na „vnější“ formu, totiž — zase ve smyslu durdíkovském — na ony „poměry pocitů“. Teprve pozdější vývoj moderní české estetiky překonal dichotomii Durdíkova formalismu; důležitou roli iniciátora tu pak sehrál Otakar Zich, jenž rozeznal i představy hudební a výtvarné jako představy v ý z n a m o v é, spojiv tak poprvé sémantický aspekt s analýzou formy.

S obsahem a formou si Durdík neporadil o nic lépe. Na závěr § 104 své *Všeobecné aesthetiky* podal definitivní pojetí některých svých základních pojmů, jako *obsahu*, *látky*, *předmětu*, *titulu* a *tresti* (Gehalt). Jak vypadá tato koncepce?

Podle Durdíka má každé realizované dílo („věcné umělecké dílo“) *obsah*. Ovšem tímto „obsahem“ v širokém smyslu ( $O_1$ ) rozumí Durdík souhrn všech

forem (poměrů) existujících v lidském nitru, v obrazotvornosti; jde tudíž o dílo „vidinné“.<sup>13</sup> Aby se mohlo vůbec projevit i pro další jedince, vybavené také obrazotvorností, musí být učiněno věci: tím povstane „umělecké dílo věcné“<sup>14</sup> (dílo-věc v terminologii pozdější české estetiky). Hmotný materiál, podle Durdíka „hmotivo“, pak nese vidinu; v podobě „smyslné formy“ není tedy nijak zahrnuto „smyslové krásno“, neboť v prvním případě jde jen o realizační materiál a bo o druhů krásna, smyslového (sem patří všechna umění mimo básnictví) i duchovního (jež je obsaženo jedině v umění slovesném).

Souhrn všech forem („vidinných“) představuje „obsah“ ( $O_1$ ) díla-věci. Takový „obsah“ má například hudba: nic prý neznamena, nic pojmově neoznačuje. Použití termínu „obsah“ je zde ovšem zhola zbytečné, neboť ve skutečnosti jde pouze o formu zbařenou sémantických funkcí. Když však Durdík přistupuje k básnickému umění, tj. ke kráse „duchové“, musí svůj pojem obsahu vlastně rozšířit o nový znak, totiž o „obsah“ představový, jenž je vybaven i jistou významovostí i předmětností ( $O_2$ ). Tak výsledný obsah básnického díla ( $O$ ) se skládá: a) z „obsahu“  $O_1$ , totiž z forem vidinného díla, b) z nově přistupujících „obsahu“  $O_2$ , jenž je definován jako to, co tyto formy (totiž formy ve smyslu  $O_1$ ) „ještě jinak na sobě nesou, tedy význam nebo vyňatek z jiného, kupříkladu duchového krásna“.<sup>15</sup> Oním „přibráným“ obsahem  $O_2$  je v básnických dílech látka, o níž se také mluví — aspoň podle Durdíka — jako o předmětu, je-li vyznačena způsobem co nejkratším.<sup>16</sup> Melodie nemá ani cizí látku ani cizí předmět; stačí jí prý vlastní hudební „obsah“ ( $O_1$ ). Hudba je tedy ve srovnání s básnictvím „bezobsahová“, bezpředmětná — má  $O_1$ , nemá  $O_2$ . Asi tímto způsobem se musí disociovat Durdíkova matoucí a nejednoznačné užívání termínu „obsah“.

Pro poetiku z toho nakonec vyplývá, že na básnické umění je třeba hledět jako na umění látkové a předmětné. A tak je Durdík donucen zmírnit ortodoxii svého abstraktního formalismu. Jestliže uznal za materiál poezie „pojmoschopné“ představy, jež mohou být vyjádřeny, naznačeny a ustáleny slovy,<sup>17</sup> uznal zároveň existenci básnických myšlenek, třebaže si je zase vykládal po svém jako poměry představ. Sdělovací funkce jazyka nesoucího tyto myšlenky pak propůjčuje básnictví „látkový“ účín, umožňuje mu podávání zpráv, poučení, prostě a jednoduše zaběhnutí do obsahu všedního dne i vědy. Durdík říká doslova: „Látka umění básnické sáhá tak daleko jako spojování představ, pokud z něho plyne dojem krásy; jestli ona uměnou nejobsažnější [u Durdíka nepodtrženo]. (Myšlenka = spojení představ: ‚Jest myšlenka mou neskonanou říší.‘) V ní se nám zjevuje krásno prosté i vztahité, krásno ze všech pochodů duševních, jakož i komika, ironie, humor i vznešeno a tragika. [. . .] Poněvadž mimo to užívá řeči, již jakožto prostředku sdělovacího i jiné obory užívají, všední život i věda, zabíhá poesie až do jejich obsahu, takže může i výroky jejich opěťovat, poučovat, zprávu dávat, čímž podmíněn zvláštní účín elementární, účín pouhé látky [. . .]“<sup>18</sup>

Že tedy Durdík po svém uznává „obsažnost“ poezie, o tom není věru třeba pochybovat. Durdík podává i negativní důkaz existence této obsažnosti, když si totiž na ni nevrle stěžuje, že prý může svádit básnické prostředky k „nemravným“ účelům, k nevkusnosti a surovosti: „Ale co je toho příčinou, či co vlastně připouští možnost takového zneužití? Obsažnost básnictví, která proti hudbě je největší a zde svou výhodu nehodou splácí. Kletba vězí na obsahu [sic!], ba zevnější forma tak cudná je, že bychom podlost ani nepoznali [. . .] Pouzí zvukové, kteří nic neznamenají (tóny hudební), nemohou ani znamenati něco sprostého.“<sup>19</sup>

Ovšem Durdík nedospěl — a ani nemohl — k poznatku, že „vše v díle je obsah“ (a nejen v básnickém), totiž že každá jeho složka esteticky fungující nese význam; tuto formuli razila o mnoho později česká moderní estetika v díle Jana Mukařovského. Durdíkovi tu byl zábranou zmíněný paralelismus vnější a vnitřní formy, odtržení jazyka od označených představ, nedokonale zacelené vágní harmonií obou těchto „pater“. Negativně také působily neřešitelné vnitřní rozpory herbartovské teorie estetických poměrů. Durdík stále opakoval, že jen forma, vždy jen forma je vlastní estetický živel a že tedy co na obsahu (ve smyslu  $O_2$ ) má estetickou hodnotu, pak jen proto, že jde o poměry.<sup>20</sup> Z tohoto bludného kruhu samých poměrů se Durdík pořád nemohl vymanit. V hudbě nechtěl; v básnictví sice došel až k představám neseným slovními znaky, ale nedovedl (a v rámci přijatého systému nemohl) pokročit všude od představ k významům, jež by mu dovolily pojmut i vztahy mezi významy jako vyšší významové struktury. Již tím by byl prolomen val durdíkovských „poměrů“ a nakonec by se i mohlo nastolit spojení mezi jazykovými významy a mimojazykovou skutečností. Chtít něco podobného po Durdíkovi by ovšem bylo historicky neoprávněno. Durdík nemohl vykročit sám ze sebe; zmohl přesně jen to, nač sám stačil. A stačil aspoň na to, že navzdory zásadní nechtuti ke všem obsahovým estetikám a k „významu“ vůbec se dotkl volky nevolky významového problému trochu pozitivněji, i když stále jako formalista.

Svědčí o tom několik důležitých postřehů jeho poetiky, v nichž se ukazuje, třebaže jen náznakem nebo v torze, cesta kupředu.

\*

V prvním případě jde zdánlivě jen o pojmoslovnou korekturu. Ve *Všeobecné aesthetice* je více méně osamocená. O jakou korekturu vůbec jde?

Jak víme, zdědil Durdík herbartovskou psychologii s její mechanikou představ, již přenáší i do básnické krásy, totiž do tzv. vnitřní formy, do poměrů představ básnických. Bylo řečeno, že jejich sémantický (a zároveň i noetický) problém Durdík nedořešil; neznamená to však, že se ho nedotkl. Skoro mimoděk ztotožňuje najednou představu se smyslem slova a ocitá se aspoň na chvíli tam, kam by měl logicky dospět: „[...] slovo básnické záleží a podpírá se v poměru představ, totiž v oné formě, kterou tvoří ne snad zvuky slov, nýbrž smysl jich, tedy ve formě nižádným čídem smyslovým (sluchem, zrakem) [u Durdíka nepodtrženo] vnímatelné, nýbrž ve formě, již jen duch náš pojímání může.“<sup>21</sup> Strukturalista by řekl, že Durdík nahmatal „nehmotnou“ existenci významové struktury. (Dodejme ovšem, že i „smysl“ chápe Durdík podle svého receptáře; není mu totiž ničím jiným než zase onou obligátní „formou“, poměrem představ, jímž český formalista operuje jako vševysvětlujícím fetišem.) Ve *Všeobecné aesthetice* je tato Durdíkova epizodická odbočka k sémantice básnické mluvy osamocena, bez souvislosti a bez hlubších důsledků. *Poetika* se zase neobírá vnitřní formou básnictví nějak speciálněji a celá její druhá kniha je zasvěcena podrobnému rozboru formy „zevnější“, počínajíc prozodii, stopou a veršem, končíc pak recitací, problémy překladatelskými a pěstováním jazyka. Třetí kniha *Poetiky* nevyšla; byla sice plánována Durdíkem jako samostatná práce, ale zůstala torzem. V Durdíkově pozůstalosti se zachovaly jenom některé části ze začátku této třetí knihy. S názvem *Útvary básnické* je vydal Antonín Papírník roku 1913 v *České myslí* s pokračováním v ročníku 1914.<sup>22</sup> Z nich nás zajímá

hlavně § 1 o materiálu básnického představování. Durdík zde hned na začátku určuje jako obvykle básnické krásno. To se skládá z poměrů představ; avšak obsah představ definuje Durdík již jako *smysl slov*.<sup>23</sup> Tak se Durdík začíná dívat na představu spjatou s jazykovým výrazem psychologicky i lingvisticky, sémanticky. Odlišení obou těchto aspektů není ovšem provedeno, dochází k jejich směšování, obsah představy čili *smysl slova* zůstává napařád chápán formalisticky.<sup>24</sup>

Avšak právě v této souvislosti zasluhuje zvláštní pozornosti Durdíkova *teorie obrysu*, vybudovaná na pomezí psychologie, noetiky a sémantiky. Dodnes se na tuto teorii neprávem zapomíná, ačkoli přispěla jistým podílem k nauce o básnickém slovu a poprvé kodifikovala — zcela po svém ovšem — učení o zvláštní významové oscilaci, jež najdeme v jiné podobě a přirozeně i s jinou terminologií u Hostinského nebo u Zicha.

Ve *Všeobecné aesthetice* se Durdík ještě drží podání psychologického, respektive noetického. Jeho myšlenky o „obrysu“ tam tvoří součást celé teorie abstrakce, která vysvětluje pochod vznikání představ odvozených z prvotních „pocitů“. Durdíkova teorie abstrakce je v zásadě pochybená; je stará, připomíná ohlasy mechanistického empirismu, jemuž vznikají vyšší stupně lidského poznání skladem nižších smyslových percepčí a odmyšlením (abstrahováním) od toho, co je v opakujících se dojmech rozdílné. Filosofické slabiny koncepce však nepotlačily zcela její konkrétní přínos v oblasti poetiky. Vezměme si napřed Durdíkovo obecné vysvětlení a pak vlastní aplikaci na básnický jazyk. — *Představa čili obraz* je podle Durdíka složený útvar, tvořený pocity (vjemy), jež nejsou skutečné, nýbrž nám zbývají v mysli jako obrazy, když již skutečné nazírání zmizelo.<sup>25</sup> Rozvíjejícím se poznáváním a rozšiřováním zkušenosti si vytváříme nové obrazy z původních obrazů-představ, a to tak, že si odmyšlíme znaky rozdílné a že zesilujeme ve vědomí znaky obdobné nebo stejné. Tak například z obrazu lípy, dubu, jedle atd. vznikne podle Durdíka nový obraz, *všeobecná představa* stromu. Durdík nazývá tuto představu *obrysem*.

Obrys je obraz, jehož některá místa jsou zřetelnější a názornější, jiná však zůstávají spíše zatemněná a neurčitá. Je to tedy jakási proměnlivá jednota rysů názorných i zobecněných: „Z toho poznejme dobře povahy obrysu: jednotlivé částky obrazův, ze kterých vysledil, stále se do něho tlačí a pozměňují více méně celý jeho ráz. Proto jest každý obrys také ne zcela určitý, jest kolísavý, obsahavý, ale nehotový, řekli bychom raději: *p l y n u l ý*. Spolu s hlavním obrysem vznášejí se v mysl obrazy, ze kterých povstal; můžeme si je mysliti *n a d ním* nebo *p o d ním*, ale ve slabším osvětlení. Tak jsou vůbec všeobecné představy čili obrysy zvláštní složeniny, nejen co do členův svých, ale co do reprodukci je provázejících.“<sup>26</sup> Obrys není ještě pojem; neboť z pojmu jsou ony vedlejší a kolísavé rysy vyloučeny. A obrysy chce nyní Durdík vysvětlit specifické ustrojení básnických představ, jež jsou jaksi *uprostřed* mezi čistou abstraktností přesných pojmů (vědeckých pojmů) a všedností prvotních obrazů. Zároveň chce být Durdík práv konkrétnosti a názornosti básnických představ, čímž se vyrovnává s tehdejším běžným učením o obraznosti, smyslovosti krásna vůbec, pocházejícím ze škol hegelizujících estetiků, ale i z tradice předkantovské estetiky osvícenské (Baumgarten). Nechť již je Durdíkovo východisko při obecném určení obrysu rázu převážně psychologického (případně noetického), jsouc přejato z psychologie herbartovské, přesto se jeho důsledky těsně dotýkají empirické stránky básnického slova. Durdík se dokonce vyhnul vulgárnímu traktování „*názornosti*“

(Anschaulichkeit), neboť dobře věděl, že jde ve výrazu básnickém o víc, totiž o „představy pojmoschopné“, překračující stupeň i funkci pouhých smyslových obrazů — že jde o „myšlenky“: „Členy, ze kterých se skládá básnické krásno, jsou představy pojmoschopné. Přidavkem tím lišíme je od představ vůbec. I povstávají skupiny ze členů, které se vztahují ke všem možným předmětům našeho světa. Skupiny tyto nám představují něco, co se skupinami předchozích druhů krásna vyčerpání nedá [...] a protož také představám pojmoschopným název m y š l e n k y u odedávna přidělen jest. Odtud označení: krásno myšlenkové. Materiál představování myšlenkového je zcela jiný než v předešlých druhích krásna.“<sup>27</sup>

Pojmoschopné představy ještě nejsou — aspoň podle Durdíkova mínění — pojmy, jsou prý teprve na cestě k přesným pojmům. Tento názor by mohl být přirozeně podroben kritice, protože nelze předem vylučovat z básnického jazyka právě pojmy; tím bychom jej vlastně degradovali. Ale nám jde v první řadě o jinou věc. Pojmoschopné představy jsou Durdíkovi dvojdomé: na jedné straně představují výsledek zobecňujícího pochodu (konec konců poznávacího), na druhé zachovávají přece jenom souvislost s obrazy, z nichž měly původně vznikat.<sup>28</sup> Durdíkova myšlenka je bezpochyby zajímavá právě pro pokus sloučit nějak názornost i relativní nenázornost básnického slova v jeden celek. Moderní estetika a poetika ovšem ukázaly, že básnické slovo obsahuje i složky nenázorné a podrobila kritice stará pojetí o „myšlení v obrazech“ a o „bezprostřední názornosti“ básnictví.<sup>29</sup> Nás zajímá Durdíkův „obrys“ právě proto, že umožňuje formalistickému teoretikovi přechod od psychologicko-noetického rozboru vzniku představ k sémantickému chápání specifičnosti básnického slova — i když si přirozeně vůči Durdíkovu řešení vyhrazuje právo kritiky. Psychologie Durdíkovi ukázala, že tzv. obrys je relativně méně abstraktní než čirý pojem, že je živější, plynulejší, pohyblivější, ač k pojmu — údajně — směřuje. Z toho všeho Durdík vyvozuje důležitou myšlenku, formulovanou prozatím (ve *Všeobecné aesthetice*) spíše v pojmech psychologie, myšlenku o *oscilaci představ v obrysu*. Toto své zjištění pak vzápětí uvádí v těsnou souvislost s básnickým slovem a s jeho smyslem, čímž se dostává na stopu sémantiky básnického jazyka: „Vysloví-li básník slovo n e b e, myslí *základní pojem* o prostoru mimozemském též, ale *spolu kmitají všechny dotčené představy ve hlavní smysl* [obě místo u Durdíka nepodtržena], v jakémž slova vlastně užívati chce, ano po případě vyniká některá z nich nejvíce, tak že i hlavní smysl zakryje. Tu ovšem slovo básnické dostává znamenitě jiný vzhled.“<sup>30</sup> Durdík dosti trefně přirovnává básnické slovo k zabarvenému tónu, „zvláštními shorky provázené“. V *Útvarech básnických* je pak jasně vidět, jak Durdíkův obrys určený zprvu jako všeobecná představa splývá se zvláštním významovým ustrojením básnického slova; ostatně k tomu dala podnět již *Všeobecná aesthetika*.

Obrys se teď stává smyslem slova, specifickým shlukem významů, jež jsou dokonce zařazeny do jazykového kontextu, podle jehož proměn mění i ony svůj habitus, svůj smysl.<sup>31</sup>

Tak se začíná u Durdíka konstituovat významná část učení o sémantice básnické mluvy. Učení samo je ještě zahaleno v roušce psychologického pojmosloví, je svíráno bariérami herbartismu, ale zřetelně ukazuje k vlastní sémantice básnického jazyka, již však budovali v české poetice jiní badatelé. Myšlenky Durdíkovy nezapadly, aspoň ne v té době, kdy Durdík působil. Otakar Hostinský prakticky navazuje na jeho názory, když ve své nauce o „*estetickém pojmu*“ definuje tento



pojmem jako soubornou představu, v níž se kolem logického jádra kupí množství jiných atributů, „poetické ovzduší“, jak říká.<sup>32</sup>

Názory Hostinského a ipso facto i Durdíkovi jsou pak právě zde spřízněny — do určité míry — se sémantickým výkladem básnického pojmenování, který můžeme najít v díle Jana Mukařovského. (Upozornění na tyto souvislosti nijak nezastírá základní rozdíly v pracovních, metodologických a noetických východiscích.) Přírozeně: neexistuje nějaké verifikovatelné, přímé spojení mezi Durdíkovým učením o obrysovosti básnického slova a mezi pojetím strukturalistické poetiky, která chápala básnické pojmenování jako dialektickou jednotu pojmenovacího aktu, v němž vládne zpravidla napjatá rovnováha mezi pólem významu *vlastního* (vlastního pojmenování) a pólem významu *přeneseného* (obrazného pojmenování).<sup>33</sup> Učení o akcesorních významech básnického slova, kupících se v podobě navršeného a oscilujícího shluku významu okolo krystalizační významové osy (okolo „významového jádra“) bylo zřejmě také zprostředkováno — aspoň v českém kontextu, necháme-li stranou zřejmě navázání na sovětskou školu formální<sup>34</sup> — poetikou Otakara Zicha,<sup>35</sup> u něhož se Mukařovský učil. Durdík tu zřejmě nepůsobil. Zich sám však koncipuje svůj názor o vybavení shluku představ v řeči básnické podle svého učitele Hostinského. Tedy ani zde není naprosto přerušena linie strukturních souvislostí — ne mechanismů tzv. „vlivů“ — na niž spočívá organický rozvoj české sémantiky básnické mluvy. Zich ovšem překonal Durdíka svým důslednějším zřetelem právě k sémantické stránce básnického jazyka a odstranil definitivně jeho dichotomii mezi jazykovým výrazem (podle Durdíka esteticky vlastně sekundárním) a básnickou myšlenkou (u Durdíka uměle povýšenou, zároveň však pořad jen formální).

Na závěr dodáváme, že dějiny české estetiky a poetiky se nevyčerpávají bezprostředními filiacemi; tvoří je také přípravné práce, zhusta zastaralé, jež sice zapadají v dějinách jakoby do neznáma, avšak zároveň tvoří v lecčems určité myšlenkové podhoubí, pozadí, z něhož bude příští vývoj těžit. A část tohoto „pozadí“ tvoří i některé dílčí poznatky Durdíkovy poetiky, týkající se významové stránky básnické mluvy.

#### P o z n á m k y

<sup>1</sup> Což ovšem neznamená, že v estetice hudby měl starý formalismus pravdu ve všem všudy.

<sup>2</sup> Josef Durdík, *Poetika jakožto aesthetika umění básnického* (= Všeobecná aesthetika, část I), Praha 1881, str. 39.

<sup>3</sup> Tamtéž, str. 50 a jinde; *Všeobecná aesthetika*, Praha 1875 (2. nezměněné vydání), str. 143 a n. Podle Durdíka se každé krásno skládá z členů, jimiž jsou představy v nejobecnějším slova smyslu. „Představování“ považuje Durdík za základní stav duše, chápe je velice široce a zahrnuje pod ně představy „prvotné“ — smyslové pocity vznikající „bezprostředním působením nervů“ — kdežto do druhé skupiny počítá představy „odvozené“, jež se z prvních „rozmanitým způsobem osnují“ (*Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 143): K bezprostředním smyslovým dojmům přiřazuje Durdík všechny druhy krásna *smyslového*, „zevnějšího“. Krásno *duchové* je tvořeno jednak odvozenými představami a pak „výslednými stavy duševními“ — citěním a snažením — jež vznikají ze stavů základních. Představy odvozené (myšlení), citění a snažení označuje Durdík za kvality „duchové“ a vnitřní.

<sup>4</sup> J. Durdík, *Poetika*, cit. d., str. 203.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 201.

<sup>6</sup> J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 285—286. Srovnej též: Josef Durdík, *Kallologie čili o výslovnosti*, Praha 1873, str. 74.

<sup>7</sup> J. Durdík, *Poetika*, cit. d., str. 202.

<sup>8</sup> J. Durdík, *Kallologie*, cit. d., str. 74; stejná myšlenka je rozvedena v *Poetice*, cit. d., str. 201—202.

<sup>9</sup> J. Durdík, *Poetika*, cit. d., str. 55—56. Na str. 57 mluví Durdík výslovně o „samostatných patrech“.

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 201.

<sup>11</sup> Tamtéž, str. 201—202.

<sup>12</sup> J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 345.

<sup>13</sup> Tamtéž, str. 602.

<sup>14</sup> Tamtéž, str. 595.

<sup>15</sup> Tamtéž, str. 602.

<sup>16</sup> Tamtéž.

<sup>17</sup> J. Durdík, *Poetika*, cit. d., str. 51.

<sup>18</sup> Tamtéž.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 159.

<sup>20</sup> J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 603.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 278.

<sup>22</sup> Josef Durdík, *Útvary básnické* (Třetí kniha Poetiky). Z pozůstalosti spisovatelovy vydal Ant. Papírník. Česká mysl XIV, 1913, str. 113—128, 260—276; Česká mysl XV, 1914, str. 159—172, 271—287, 409—416.

<sup>23</sup> J. Durdík, *Útvary básnické*, Česká mysl XIV, str. 115.

<sup>24</sup> Totiž zase jako poměr představ; srov. *Útvary básnické*, cit. d., str. 115.

<sup>25</sup> J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 256.

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 258.

<sup>27</sup> J. Durdík, *Útvary básnické*, cit. d., str. 117.

<sup>28</sup> J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 264—265.

<sup>29</sup> K tomu srov. podrobněji: Oleg Sus, *O interpretaci Hegelovy estetiky* (Několik problémů z dějin estetiky), *Filosofický časopis* VI, 1958, str. 830 a n.

<sup>30</sup> J. Durdík, *Všeobecná aesthetika*, cit. d., str. 260.

<sup>31</sup> J. Durdík, *Útvary básnické*, cit. d., str. 120.

<sup>32</sup> Otakara Hostinského *Esthetika*, díl I, *Všeobecná esthetika*, napsal Zdeněk Nejedlý, Praha 1921, str. 335.

<sup>33</sup> Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* I, Praha 1948 (2. vydání), studie K sémantice básnického obrazu, str. 167.

<sup>34</sup> Termíny „významové jádro“ a „akcesorní významy“ jsou zčeštěné podoby ruských termínů ze školy formální poetiky (Tyňanova a Tomaševského), navržené tehdejšími docentem Trnkou. Srov. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* III, cit. d., práce Máchův Máj, str. 113 (text) i pozn. 36 dole.

<sup>35</sup> Srov. Otakar Zich, *O typech básnických*, *Časopis pro moderní filologii* VI, 1918, str. 43 a n.

## ANFÄNGE DER SEMANTIK DER DICHTERISCHEN SPRACHE IN DURDIKS POETIK

In der Poetik milderte Durdík die Orthodoxie seines abstrakten Formalismus. Als Material der Poesie hat er „begriffsfähige“ Vorstellungen anerkannt, die mittels Wörter ausgedrückt werden können und hiermit hat er die Existenz des dichterischen „Inhaltes“ (der „dichterischen Gedanken“) anerkannt, obzwar er diesen formalistisch, als ein Verhältnis der Vorstellungen erklärte. In diesem Zusammenhang erwähnte er auch semantische Probleme der dichterischen Sprache. Besondere Aufmerksamkeit verdient Durdíks Theorie des „Umrissses“ (der allgemeinen Vorstellung), die auf der Grenze von Psychologie, Poetik und Semantik aufgebaut ist. Diese Theorie leistete einen sehr konkreten Beitrag zur Lehre von der dichterischen Sprache. Durdík erkannte nämlich das Spezifische der dichterischen Vorstellungen, die er zwischen die Abstraktheit der wissenschaftlichen Begriffe und zwischen die Anschaulichkeit der sinnlichen Bilder legte. Im Werk „Útvary básnické“ („Dichterische Gebilde“, die aus dem Nachlaß herausgegeben wurden) wurde Durdíks „Umriß“ zum Sinn des Wortes mit einer spezifischen Anhäufung von oszillierenden Bedeutungen. Durdíks Lehre von der Bedeutungsozillation hinterließ Spuren auch in der späteren Entwicklung der modernen tschechischen Poetik.

НАЧАЛА СЕМАНТИКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА  
В ПОЭТИКЕ ДУРДИКА

В поэтике Дурдик смягчил ортодоксальность своего абстрактного формализма. Материалом поэзии он признал *представления* „способные понятия“, которые можно выразить словами. Тем самым он признал существование поэтического „содержания“ („поэтических мыслей“), хотя оно излагается им формалистически как соотношение представлений. В связи с этим Дурдик затронул и семантические проблемы поэтического языка. Особое внимание заслуживает у Дурдика теория „очертания“ (общего представления), сконструированная на пределах психологии, гносеологии и семантики. Этой теорией был принесен весьма конкретный вклад в науку о поэтическом языке, так как Дурдик заметил специфичность поэтических представлений, которые им помещаются между абстрактностью научных понятий и наглядностью смысловых образов. В „Поэтических формах“ (изданных посмертно) очертание Дурдика стало смыслом слова, специфическим агрегатом значений. Учение Дурдика об осцилляции значений встречается и в дальнейшем развитии чешской поэтики.

O. S.