

Sus, Oleg

**Sémantický problém "významové představy" u O. Zicha a J. Volkelta  
: (k počátkům sémantiky umění v moderní české estetice)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada  
uměnovědná. 1958, vol. 7, iss. F2, pp. [99]-116*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111047>

Access Date: 05. 12. 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

## SÉMANTICKÝ PROBLÉM „VÝZNAMOVÉ PŘEDSTAVY“ U O. ZICHA A J. VOLKELTA

(K počátkům sémantiky umění v moderní české estetice)

Zichova teorie *významové představy*, již Zich poprvé vystavěl a rozvinul na hudebním materiálu v druhé části své studie o *Estetickém vnímání hudby*,<sup>1</sup> má své důležité místo v genesi a pozdějším rozvoji uměleckého významosloví (sémantiky<sup>2</sup>), jež bylo rozpracováno českým strukturalismem pro všechna umění. *Česká estetika* Mirko Nováka sice na jednom místě upozornila na teoretický přínos Zichovy významové představy v pojmání estetické zkušenosti,<sup>3</sup> leč nehledě k tomuto upozornění, zůstala celá problematika Zichova významosloví a taktéž i jeho rozbor a historické zhodnocení mimo rámec pozornosti a zájmu našeho dějezpytu estetiky (ostatně kvantitou velice slabého).

Je ovšem třeba dodat, že Jan Mukařovský několikrát poukázal na estetické antecedence české strukturální estetiky, jež vyrůstají z domácí půdy, a jmenoval přitom i jméno Zichovo.<sup>4</sup> Obdobně i Karel Svoboda konstatoval tuto spojitost.<sup>5</sup> Avšak v oblasti semiologie a sémantiky, použitých při rozboru uměleckých děl, uváděl Mukařovský především myšlenkové impulsy a filozofické předpoklady cizí provenience, tak např. Husserlovy a Bühlerovy poznatky o výstavbě znaku vůbec, a dále přirozené popudy vycházející z moderní funkčně-strukturální lingvistiky, z prací de Saussurových, ženevské školy a brentanovce A. Martyho.<sup>6</sup> Ale i tak neopomenul Mukařovský v jiné souvislosti zdůraznit aspoň „veliký a stálý důraz na sémantiku dramatického umění a významovou stránku jeho složek“, když recenzoval Zichovu knihu *Estetika dramatického umění*,<sup>7</sup> poukázal dále na Zichův termín „obrazová představa“ (přesněji „významová představa obrazová), který vlastně představuje „velmi složité a mnohonásobně zvrstvený význam“,<sup>8</sup> a vyzdvihl při té příležitosti shodu Zicha-estetika s koncepcemi moderní funkční lingvistiky, chápající umělecké projevy slovesné i jejich složky jako znakové a významové danosti.<sup>9</sup> To, co řekl Mukařovský o Zichově knize z r. 1931, může se v podstatě prohlásit s obměnou i o teorii významové představy v *Estetickém vnímání hudby*. I tam totiž šlo o analýsu sémantickou, provedenou tehdy ještě bez výzbroje jazykovědných koncepcí na materiálu hudby. A je ovšem také přirozené, že mluvíme-li o počátcích Zichovy teorie sémantických složek v uměleckém díle, nebude se tato teorie docela krýt s představami, jež se běžně vytvořily na podkladě zkušenosti s uměleckou sémantikou a sémantickým rozbohem novějšího typu, ať již strukturalistického nebo ovlivněného sémantickými učeními moderní logiky, respektive lingvistiky.<sup>10</sup>

Prvotní Zichova koncepce významové představy má totiž svůj svébytný charakter. Vyrůstá na domácí půdě a v myšlenkovém ovzduší Hostinského školy, do níž vnaší zájem noetický a v níž ožívuje rozbor „obsahových“

momentů, jež se kdysi Durdík pokusil více nebo méně zdiskreditovat a jež ani u Hostinského nestály plně v centru pozornosti.<sup>11</sup> Zichova sémantika umění je tedy zvláštního typu; v kontextu evropské estetiky není ovšem osamocena. Už před Zichem se začaly v německé estetice duchovnědného ražení vytvářet dva základní proudy estetického významosloví, vycházející svými filosofickými předpoklady jednak z *Diltheyovy* životní filosofie a strukturální psychologie, v nichž hraje kategorie významu („Bedeutung“) základní roli, jednak ze subtilních teorií zakladatele fenomenologické filosofie Edmunda *Husserla*, jehož *Logische Untersuchungen* brzo ovlivnily mnoha svými partiemi (mimo jiné také filosofií znaku a významu) německé teoretiky, např. Waldemara *Conrada* v letech 1908–1909, a dokonce i *Diltheye* samého.<sup>12</sup> Na tyto proudy bytostně novoidealistické a zvláště u *Husserla* programově protipositivistické *Zich* nenavazuje, ač dobře zná např. práci *Conrada* a ač sleduje fenomenologickou literaturu zvláště estetickou napařád.<sup>13</sup> Obu myslitelé, *Dilthey* a *Husserl*, byli tehdy *Zichovi* vzdáleni právě v tom, co pro ně bylo podstatné: jejich duchovnědné východisko *Zich* nepřijímá a zůstává přísným empirikem, žákem *Hostinského* a stoupcem experimentálních metod psychologie induktivní, takže mu nemohl vyhovovat ani *Husserlův* antipsychologismus ani *Diltheyova* „chápací“ psychologie, vymykající se požadavkům přírodovědné metodiky.

Typologicky je *Zichova* sémantika sémantikou *empiricko-psychologickou* a opírá se pojmoslovně, stavebně a z dosti velké části i koncepčně o teorii estetické významové představy („ästhetische Bedeutungsvorstellung“) německého estetika a filosofa *Johannesa Volkelta*. O *Volkelta* se *Zich* opřel už proto, že mu první kniha *Volkeltova* *Systému estetiky* (*System der Ästhetik I*<sup>14</sup>) nabízela metodologii i východisko vystavěné na základech zkušenostní psychologie vjemů a představ. K této empirické a psychologické estetice tedy *Zich* sáhl a nechal stranou *Volkeltovy* metafysické řádky, jimiž *Volkel* svůj systém záměrně doplnil. Je tedy zcela přirozené, že *Zichova* studie o *Estetickém vnímání hudby* nenavázala ani na tehdy již vybudovanou soustavu *Diltheyova životněfilosofického významosloví* („Bedeutungslehre“) v estetice, ani na *Husserlovu* fenomenologii a „čistou“ logiku slovních významů, již přenesl do estetických zkoumání zmíněný *W. Conrad* krátce před r. 1910, kdy *Zich* přednáší svůj referát *O významové představě v hudbě*.<sup>15</sup>

V této souvislosti je třeba zmínit se aspoň krátce o tom, že ještě před *Zichem* a také před *Volkeltem* dávají *Dilthey* a nepřímou i *Husserlův* impuls k vybudování dvou základních typů uměleckého významosloví. *Wilhelm Dilthey* koncipuje svou teorii významu (příp. znaku) nejen ve své filosofii a strukturální psychologii, ale zároveň také již v prvních svých pracích z poetiky a z estetiky, jež publikuje v poslední třetině 19. století. *Dilthey* první vytvořil ucelenou soustavu *životněfilosofického strukturalismu v estetice* a první také uvedl v těsnou souvislost kategorie výrazu, významu, znaku, hodnoty, struktury a strukturních vztahů. Jeho psychologizující strukturalismus, kolísající mezi psychologii zážitků a hermeneutikou výrazových struktur (duchovnědných objektivací), pracuje s pojmem významu jako se základní kategorií *duchovnědné*. Tzv. význam neurčuje *Dilthey* ani z hlediska lingvistiky ani z hlediska logiky, případně logické sémantiky; význam je mu něco daleko prvotnějšího a původnějšího. Neboť význam je kategorie života, je to vůbec první kategorie života.<sup>16</sup> V náboženství, umění, antropologii a metafysice tvoří základ *zážitky*. Poetika a estetika musí hledat pevný bod v psychickém životě a v jeho krystalizacích. Právě v *zážitcích* se nám projevuje *realita*; zážitky

nám nejsou dány zvnějšku, leč prožíváme je uvnitř sebe, máme je v jistém smyslu bezprostředně jako součást sebe samých.<sup>17</sup> Vše pak, co prožíváme, tvoří kontext, souvislost. A *život*, tento nejústřednější pojem Diltheyovy filosofie a estetiky, představuje proces, spjatý strukturální souvislostí („Strukturzusammenhang“) v celek, lokalizovaný časově, místně a vzájemným působením, počínající v čase a končící v čase, příslušný jen lidskému světu a oblasti jeho výtvorů a objektivací, jež zkoumají tzv. duchovědy. I umělecká díla, tyto zvláštní druhy výrazů, obsahují transformované zážitky pozdvižené k obecné *významnosti*, k idealitě.<sup>18</sup> Každé živé dílo má svou látku v prožití a vyjadřuje v poslední instanci jen zažité, prošlé citovým ztvárněním a zobecněním.<sup>19</sup> Zážitek a život vůbec nejsou redukovatelný na ideje, na rozumovost; jejich realita je vlastně iracionalita a můžeme se jí zmocnit jen aktem chápání, kdy „život chápe život“: „*Leben erfasst hier Leben.*“ Mluví-li Dilthey o významu, má vždy na mysli *životní význam*; zážitek uvedený ve vztah k jiným zážitkům má svůj význam, který nemůže být rozpuštěn v myšlenkách nebo v rozumu.<sup>20</sup> Význam života patří k strukturálním kvalitám, znamená hodnotu části (zážitku a skupenství zážitků) ve vztahu k vyšší totalitě života a znamená tedy jednotu dílčích souvislostí.<sup>21</sup> Proto je význam kategorií, již čerpáme z vlastního života; nelze říci, že by to byla jen estetická kategorie, i když umění na významu spočívá. Význam je také *imanentní* tomu, čeho je významem; svým prožíváním se totiž vztahujeme k *životu* a jsme zároveň jeho součástí. Neboť zážitek, toť realita vystupující bezprostředně, nedaná a nemyšlená, presentní a kvalitativně reálná, za níž už nic jiného, transcendentního, není.<sup>22</sup> Diltheyova strukturální estetika tedy chápe význam jako primární kategorii života, interpretovaného z hlediska zvláštní duchovědné psychologie (ovlivněné dokonce po r. 1900 Husserlem), takže Diltheyovo významosloví má ráz vyhraněně duchovědný a v podstatě iracionální. Diltheyův „význam“ proto přesahuje rámec pozitivní empirie a sahá do metafysiky, i když jej jeho původce chce zamekčit v bezprostředním prožití. Diltheyovy koncepce hluboko ovlivnily náemotku duchovědu a estetiku v generacích před první světovou válkou i po ní. Na Zichovu práci, již tu rozebíráme, však Diltheyova strukturální „sémantika“ nepůsobila; teprve v poválečném strukturalismu se po mnoha zprostředkováních z různých stran leckde dotkla českého estetického strukturalismu.<sup>23</sup>

Edmund Husserl sám se estetice ani odborným uměnovědám nevěnoval. Přesto jeho *Logische Untersuchungen* (první vydání z r. 1900) zapůsobily na moderní evropskou estetiku prakticky stejně pronikavě jako Diltheyovy životněfilosofické práce z oboru filosofických a estetických disciplín. V jistém smyslu mají obě školy, strukturálně životněfilosofická a fenomenologická, jisté styčné body, a to ani ne tak v ontologii, jako spíše v oblasti metodologických a noetických východisek. Tuto paralelu mezi Diltheyem a Husserlem zjišťuje např. Georg Lukács, aniž ji blíže rozvádí.<sup>24</sup> Husserl se ovšem pohybuje v hranicích strohé logiky a „přísného“ myšlení, kdežto Dilthey je svým založením více novoromantický a v podstatě subtilní, chápavý a vciťující se psycholog. Husserlovy *Logische Untersuchungen* jsou zásadně protipsychologické; nechtějí podávat popis skutečných stavů vědomí — to ponechávají postupům běžné psychologie a vůbec „kladou do závorek“ všechny postoje přirozené a empiricky vědecké. Fenomenologická analýza výrazu a významu (v první části 2. svazku *LU*) nechává tedy stranou subjektivně proměnlivé individuální zážitky propůjčující zdánlivě slovnímu výrazu význam, stejně tak zařazuje

ilustrující obrazy a představy pnoucí se k výrazu do sféry individuální empirie a zaměřuje se „směrem protipřirozeného nazírání a myšlení“ k *ideálním* jednotkám, identitám, jež Husserl nazývá *významy*. Husserl tedy neoperuje kategorií životních významů; to by byl pro něho psychologismus, který se nesnáší s požadavky čisté logiky jakožto vědy o významech, jejich podstatných družích a rozdílech a o zákonech, v těchto významech jako významech čistě (= ideálně) založených.<sup>25</sup> Významy jsou v *Logických bádáních* ideálně-identické entity, nemající své bytí ani v našem „duchu“, ani v reálných množinách skutečných nebo možných zážitků mluvících a myslících individuí. Deskripce těchto ideálních významů, k nimž se dostáváme po vypnutí přirozených postojů prostřednictvím zvláštního zaměření ne nepřibuzného intuici, nemá podle Husserla co činit s deskriptivní psychologií. „Čistá“ deskripce vlastní fenomenologii je *zření podstat* — nedostává se tedy k Diltheyovým „zážitkům“ a k „životu“ vůbec — jež je sice provedeno na základě jednotlivých exemplárních zážitků, avšak „proráží“ jimi, aby se dostalo k zřeným podstatám a aby je mohlo fixovat v čistých pojmech. Proto fenomenologie vylučuje přirozené vykonání všech empirických (naturalistických) apercepceí, všeho, co je empirií kladeno.<sup>26</sup> Pokud mluví fenomenologická analýsa o vjemech, citech, soudech, zážitcích apod., pak je podle Husserla bere „als solche“, to jest v tom, co jim přísluší *a priori*, v jejich bezpodmínečné obecnosti, a co v nich lze nazřít na základě čistě intuitivního uchopení „podstat“.<sup>27</sup> Husserlův anti-psychologismus však zároveň obsahuje neodstranitelná residua psychologismu nejsublimovanějšího provedení, jež vystupuje v zmysťifikované formě i v tomto novém typu objektivního idealismu. Fenomenologie jako eidetická věda o „podstatách“ („Wesenswissenschaft“) směřuje k poznání vědomí, údajně ne psychologického, zkušenosti daného, nýbrž čistého neboli absolutního a transcendentálního. Vyřazení konkrétní zážitkové osnovy individuálního vědomí však nemůže být provedeno do konce ani v čisté intuici fenomenologického typu. Proto se může Dilthey ve svých pozdních pracích do jisté míry hlásit k Husserlovi, když kladně akceptuje jeho „přísně deskriptivní fundování“ např. teorie vědění a když zdůrazňuje své úsilí o „realistickou nebo kriticko-objektivní“ noetiku, jež má umožnit konstituování objektivního poznání skutečnosti a hlavně předmětné a objektivní zachycení psychické skutečnosti.<sup>28</sup> V této souvislosti přizpůsobuje Dilthey i svou terminologii úsilí po tzv. strukturní psychologii, jejíž pojmosloví prý už nebude mít co činit s počítky, city atd.<sup>29</sup> Pod přímým vlivem Husserlovým se Dilthey snaží najít strukturní vztahy obsažené v psychickém kontextu a chce analyzovat dané, ne sestrojovat metafysické konstrukce. V podstatě zde Dilthey kolísá mezi původním subjektivně psychologickým východiskem a směřováním k zachycení objektivních souvislostí. Z toho důvodu mu zůstává základem duchověd stále zážitek vybavený subjektivitou, leč také nazírání objektivity života, jeho objektivací, totiž individuí, pospolitostí a děl, do nichž se život spolu s duchem promítly, aby vytvořily říši „objektivního ducha“ (termín má Dilthey od Hegela).<sup>30</sup> Zde již jde o sféru pospolitosti („Gemeinsamkeit“), do níž jsme ponořeni, v níž prožíváme svět, myslíme, jednáme a chápeme. I tyto vyšší sféry životních transformací, a patří k nim i umění, nelze pochopit rozumem. Realita života a jeho objektivací není vyložitelná Hegelovým obecným rozumem: analýsa dnešní existence nás naplňuje pocitem vetčnosti, pocitem síly temných pudů a strážně z temnoty, tato analýsa nás prostupuje pocity ilusí a konečnosti toho, co je životem.<sup>31</sup> Hegelovu rozumovost tak na-

hrazuje život ve své totalitě, zážitek, chápání a moc iracionality.<sup>32</sup> Diltheyův „význam“ je jako kategorie života prosycen iracionalitou a představuje jeden ze strukturních vztahů, tj. vnitřních reálných kvalitativních relací mezi zážitkem (komplexem zážitků) a celkem života. Ve srovnání s tímto iracionalisujícím relacionismem a psychologickým strukturalismem je Husserlovo významosloví rigorózně *logicistní*, jsouc poučeno vzorem deduktivních věd logických a matematických — Husserl začínal jako filosof matematiky! — a vrcholí v objektivně idealistickém ontologismu významů, chápaných jako „*ideální druhy*“ (species) a tvořících třídu pojmů ve smyslu „obecných předmětů“. Sám stoupenec Husserlův, polský filosof a estetik Roman Ingarden, označil toto řešení za idealistické a přijav jinak metodu Husserlovu, odmítl idealitu významových jednotek.<sup>33</sup>

Vrátíme-li se k Zichovi, můžeme prohlásit, že jeho pojetí významové představy nijak nesouvisí s koncepcemi Diltheyovými; nemá také bezprostřední předlohu v Husserlově fenomenologické logice významů, protože se stroze drží empirie psychologického rozboru a také výsledků experimentálního zkoumání v první části *Estetického vnímání hudby*.<sup>34</sup> Ovšem Zich znal fenomenologickou literaturu, zvláště estetickou, kterou tehdy sledoval hlavně v časopise *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Zde se seznámil s Conradovou prací *Der ästhetische Gegenstand — Eine phänomenologische Studie*. Conrada sice Zich označil za „únavné čtení“ a vytýkal mu „abstraktní úvahu“,<sup>35</sup> leč přesto můžeme najít u obou jisté období navzdory rozdílům zcela evidentním. Conrad ve svém rozboru hudebního estetického předmětu upírá hudbě významovou funkci ve smyslu slovních významů, neboť ty ukazují jaksi „ze sebe“, kdežto hudební výraz směřuje do sebe, do nitra.<sup>36</sup> Conrad tedy přisuzuje hudbě imanentní „smysl“ a také Zich chápe své hudební významové představy jako zcela samostatný svět hudebních myšlenek a ne jako významy odkazující k mimohudebnímu světu. Jiné případné shody a hlavně odlišnosti zde nemá cenu vypisovat, šlo jen o potvrzení faktu, že Zichova významová představa vychází v první řadě z postupů empirické psychologie a z empirismu české estetiky Hostinského školy. Že při tom dochází k dílčím obdobím u výsledků fenomenologické estetiky a Zichova psychologického rozboru je dáno tím, že obě metody — konkrétně u Conrada a Zicha — se zaměřují k stejnému oboru zkoumání, k sémantickým stránkám umění, a že obě využívají různým způsobem myšlenek tradiční formové estetiky hudby.<sup>37</sup> Přímoou filiaci tu mezi Conradem a Zichem nepředpokládáme — aspoň ne v podstatných myšlenkách — z důvodů ostatně již uvedených,<sup>38</sup> jinak celý problém vztahu fenomenologie a české estetiky by musil být předmětem zvláštního rozboru.

Zbývá otázka, jaké místo má Zichova sémantická práce *O estetickém vnímání hudby* z VKČSN v kontextu dějin české estetiky a zda nemá nějakého předchůdce. K tomu stačí konstatovat, že Zich byl první, kdo u nás vytvořil systematickou teorii hudební sémantiky se stopami významosloví obecně uměleckého — ovšem na podkladě psychologického — a že se ve svém významosloví nemohl přímo opřít o jiné české významoslovné práce z estetiky. Nelze však také tvrdit, že pojem „významu“ zůstal naprosto neznám předzichovské estetice.

Stačí uvést klíčové jméno F. X. Šaldy a zmínit se o jeho teorii *konkrétního symbolismu* (*synthetismu*), jíž se Šalda stává protagonistou ducho-

vědného proudu moderní české estetiky. Již ve své pověstné programové studii *Synthetism v novém umění*<sup>39</sup> hlásá Šalda integraci „formových“ a „obsahových“ estetik a jsou ovlivněni tendencemi novoromantickými, antiracionalismem, intuitivismem a ovšem také Hennequinovou estopsychologií chápe umělecké dílo jako synthesu „Výrazu a Podstaty“, *významu* a podstaty. V atmosféře ne nepodobné ovzduší Diltheyovy estetiky, ale s terminologickou výbrojí převzatou odjinud, mluví Šalda o *znakovosti* čili symbolisaci a pojímá styl, tj. *výraznost*, *významnost*, jako psychologický znak.<sup>40</sup> U Šaldy se také najde krátký sice, avšak novou problematikou naplněný výrok o znakovosti, ale i totožnosti estetického „formalismu“ se zvláštním charakterem psychickým,<sup>41</sup> jinde zase stejně příznačná a důležitá formulace o tom, jak mizí *forma*, ale zároveň trvá, roste a proměňuje se ve výraznost, význačnost, konkrétnost, symbolismus.<sup>42</sup> Všechny tyto zkratkovité formulace naznačují příští vývojový obrat v české estetice, zhruba řečeno, krok od *tvary* (formy) k *tváru-významu*. Navzdory otevřené programovosti Šaldových thesů spjatých s vyznáním symbolismu jim nemůžeme upřít jisté nadsměrové, obecnější a teoretické, noetické novum. Tyto noetické přínosy však Šalda nerozvinul v systém, v ucelené umělecké významosloví. Není pochyby, že kdyby Zich chtěl vůbec na Šaldu navázat, musil by považovat jeho určení významu i přes psychologizující terminologii za příliš málo empirické. Neexistuje tedy linie Šalda—Zich, ale spíše Hostinský—Zich, a sice v tom smyslu, že si Zich bere od svého učitele některá základní východiska (srov. pozn. 11). Hostinský již v rámci rigorosní formové estetiky zdůvodnil thes, že nelze mluvit o popírání obsahu a jeho vztahů k formě.<sup>43</sup> I v hudbě jde o formu něčeho, co je právě tak a ne jinak zformováno; tónové formy a poměry nejsou prázdné, leč naplněny určitým konkrétním obsahem.<sup>44</sup> Tento obsah („*myšlenka*“) je specificky hudební, neboť se tu nejedná o „poetické ideje“, nýbrž o *ideje specificky hudební*, zakládající se na tónech a tónových poměrech, ne na pojmech a jazykových formách.<sup>45</sup> Tohoto přesvědčení se drží i Zich; konkretisuje a rozvádí myšlenky, obsažené přímo i implicitně v Hostinském, a chápe jeho „hudební ideje“ jako složité *struktury významové* (hudebně „obsahové“), čímž zároveň uniká nebezpečí úzkého výkladu formové estetiky. To je v dějinách české estetiky důležitý krok. Začal jej sice provádět již Šalda, avšak Zich se nepohybuje po duchovědné linii a jeho empiričtější řešení pak dá závažný vývojový impuls českému strukturalismu.

Jak jsme již řekli, opírá se Zichova teorie z valné části terminologicky a v hrubých rysech i sledem argumentačního postupu o některé partie Volkeltovy knihy *System der Ästhetik I*. A sice jde hlavně o 2. část prvního dílu této práce, v níž Volkelt zůstává na platformě deskriptivní a psychologické (oddíl *Beschreibende Grundlegung der Ästhetik*, kap. 1—18).<sup>46</sup> Od Volkelta přejímá také Zich svůj ústřední pojem, *významovou představu* („*Bedeutungsvorstellung*“)<sup>47</sup> a některé její základní modifikace (významová představa látková, technická, resp. věcná).

Také posloupnost Zichova psychologického rozboru se v hlavních rysech drží Volkeltova metodického postupu. Volkelt začíná kapitolou o smyslovém vjemu jakožto estetickém základu,<sup>48</sup> k tomu připojuje — stále v rovině rozvíjejícího se psychologického rozboru — pasáž o smyslovém doplňování estetického objektu (doplňování reprodukcí),<sup>49</sup> pak přechází k významovým představám, po nich k citům, vcítění, asociaci a k symbolickému vcítění, nakonec k iluzi a fantazii, k estetickému vztahování a členění a k estetické libosti.<sup>50</sup>

V podstatě obdobné schéma, někde ovšem rozsahem užší, jinde obohacené o problémy Volkeltem nezpracované, podržuje i Zich.<sup>51</sup>

A tak Zich tedy začíná svůj psychologický rozbor kapitolou o základních složkách, o hudebních vjemech poskytovaných hudbou, o tzv. „hudebních zvucích“ nebo „tónech“ (kap. I. *Hudební vjem*).<sup>52</sup> Na rozdíl od Volkelta je však Zich zde i jinde méně dogmatický v přijímání „vjemové základny“ jako existenciálního modu estetického předmětu. Volkeltovi je každý estetický objekt dán ve vnímání, s výjimkou fantasijských útvarů v oblasti básnictví. Vjem prý určuje i vše to, čím ještě estetické objekty jsou a mohou být.<sup>53</sup> Zich však klade daleko větší důraz na překračování aktů pouhého vnímání, tak např. již v jevu *sledování* a *chápání* melodie, případně melodie harmonisované nebo polyfonie, krátce všude u časového průběhu „hudby“.<sup>54</sup> Zde se podle Zicha kombinuje vnímání s reprodukováním (představováním v užším slova smyslu). Toto hudební představování v širším smyslu slova (vjemy a reprodukce) probírá Zich v 2. kapitole *Reproduktivní doplnění a pozměnění hudebních vjemů*.<sup>55</sup> Co do postupu se tedy drží Volkelta, jenž tomuto problému také věnuje zvláštní kapitolu po předchozím zkoumání vjemových složek (jde o kapitolu *Die sinnliche Ergänzung des ästhetischen Gegenstandes*).<sup>56</sup>

Ovšem právě v přechodu od vjemů k jejich doplňování a pozměňování reprodukcemi se projevuje jeden z prvních významných rozdílů mezi estetickou teorií Volkeltovou a Zichovou. Volkelt bude úzkoprse lpět na základních funkcích smyslového vnímání v estetickém objektu, kdežto Zich se bude snažit tuto příliš zdůrazněnou závislost mezi vjemy a estetickým předmětem překonat. Z toho plyne, že již zde bude Zich vyzdvihovat spíše momenty sémantické nebo přesémantické. Volkelt interpretuje smyslové „doplňování“ estetického předmětu doslova jako reprodukci počítkovou a počítá k ní jen ty reprodukce, k nimž smyslový tvar povzbuzuje vnímatele přímo.<sup>57</sup> Toto přímé a funkční doplnění reprodukcí Volkelt v oblasti tónů odmítá: nedovede si představit, jak by mohly zvuky jedoucího vozu, šepot rákosí, mluvení, zpěv a smích člověka obsahovat výzvu k posluchačovi, aby si doplnil daný tónový útvar reprodukcemi tónových počítků.<sup>58</sup> Na tomto místě se Zich s Volkeltem rozchází. Základní rozdíl je v tom, že Zich sice vnějškově dodržuje schéma postupu *vjemy — doplnění a pozměnění hudebních vjemů reprodukcí — významová představa*, ale překračuje současně hranice Volkeltovy úzce pojaté reprodukce, když prakticky opouští oblast vjemů a uchyluje se — ostatně oprávněně — k vyšším funkcím, totiž k tzv. „přimýšlení“ a k „chápání“. Tím se Zich chtě nechtě ocitá v oblasti překračující ony Volkeltovy přímé počítkové reprodukce a připravuje si tak cestu k sémantickému chápání vlastních významových představ. Je zcela přirozené, že postoje tzv. chápání a pojímání nelze redukovat na prosté akty vnímání a na doplňující reprodukce. Používá-li Zich běžné terminologie a shoduje-li se aspoň v postupu s Volkeltem, pak tento postup vlastně ne formálně, nýbrž ve věci samé poruší. Tato jistá Zichova nedůslednost má ovšem své pozitivní stránky tam, kde Zich Volkelta koriguje. Jinak jde o zajímavý vnitřní rozpor mezi vytčenou metodikou psychologického rozboru spolu s pojmoslovím a mezi vlastní Zichovou tendencí k sémantické analýze. Tento rozpor a toto kolísání mezi psychologii a sémantikou jsou pro Zichovu studii příznačné; ostatně nejlepší výraz jim dává sám termín „významová představa“, obsahující *vedle sebe* pojem sémantický a psychologický. Pro větší názornost uvádíme pasáž ze začátku 2. kapitoly Zichovy studie: „Že většina našich vjemů v životě není pouhým vjemem,



nýbrž doznává doplnění reprodukcemi zkušenosti [příznačná je již tato „zkušenost“, chápána zřejmě daleko širě než Volkeltova „Empfindungsreproduktion“], jest psychologii známo. Divám-li se za šera na člověka nedaleko mne stojícího nebo poslouchám-li šeptané nějaké sdělení, vidím a slyším ve skutečnosti jen polovinu toho, co se domnívám viděti a slyšeti; druhou si doplňuji obyčejně zcela mechanicky, ani o tom nevěda. Uvádím-li si to, říkám, že jsem si to „přimyslíl“ [u O. Z. nepodtrženo]. [...] Přirozeno, že i v oboru estetického vnímání, především vnímání uměleckých děl, hraje tato věc velikou úlohu. [...] Jde mi [...] o případy, kdy „přimýšlíme“ něco, co v předmětu přímo dáno není [u O. Z. nepodtrženo]. To se děje např. při obrazu, na němž jenom část člověka jest zobrazena, dejme tomu hlava satyra, jenž za stromem skryt pozoruje nymfu. K této hlavě rozhodně přimýšlíme si ostatek, kterého ovšem nevidíme. Snad v mnohém případě „vidíme“ to vnitřně velmi zřetelně: polohu těla, údů atd., jindy ne. [...] Leč v každém případě přimýšlíme si tělo vůbec, tj. *pojmáme* onu hlavu jako hlavu *satyra, za stromem skrytého* a nikoli jako pouhou hlavu bez těla, ke stromu připojenou.<sup>59</sup>

Zich nyní obhazuje v hudbě existenci tohoto „přimýšlení“, těchto doplňků hudebních vjemů, jak jim říká na jiném místě, a odmítá Volkeltovo negativní tvrzení.<sup>60</sup> „Krátko, byť paradoxně řečeno: slyšíme-li (vnitřně), naslouchající hudbě, i něco, co vlastně (ze vnějška) neslyšíme?“<sup>61</sup> Zich na to odpovídá kladně a uvádí několik nejvýznačnějších druhů těchto „doplňků“, např. skutečnost, že každá jednohlasá melodie bývá dnešním hudebníkem pojímána „harmonicky“ atd.<sup>62</sup> Detailnější rozbor by ukázal, jak si Zich ještě nedovedl zcela přesně uvědomit jisté rozpory plynoucí ze záměny pojmů, stojících vlastně v různé rovině; Zich operuje stejně s „pojímáním“ („přimýšlením“) i s vjemy doplněnými a pozměněnými reprodukcí. Bylo by otázkou psychologie obecné i psychologie hudby ukázat, kde se v případech uváděných Zichem jedná o celostní prožívání hudebních tvarů<sup>63</sup> ve vjemové oblasti a kde již jde o jiné, vyšší duševní funkce. Pro naši problematiku je důležité to, že Zich stále prolomuje, většinou nevědomky, rámec vjemové základny, jak ji vymezil Volkelt ve své knize. Zich směřuje v první řadě k rozboru významových představ, neboť jimi se podle jeho mínění vstupuje na pole specificky hudební.

Významová představa se podle Volkelta i Zicha přidružuje „reproduktivně“ k hudebnímu vjemu, ovšem již reprodukcí rozšířenému a transformovanému. Nehledíme-li k pochybám o tom, zda tato mechanika „reprodukcí“ může vůbec vysvětlit nutný vznik a specifickou funkci významových představ, nabývá Zichova teorie významové představy v hudbě důležitosti právě tam, kde je více a speciálněji chápána *sémanticky* než psychologicky.

Tak Zich vlastně považuje významovou představu za sémantickou funkci „z n a m e n á n í“ a ztotožňuje ji s označenými objekty (designáty), chápány mi však spíše jako objekty-významy nebo jako „intencionální předmětnosti“; jejich bližší určení nepodává.<sup>64</sup> Z hlediska moderní logické sémantiky není ovšem Zichovo pojmosloví přesné a dochází v něm často k víceznačností, k nerozlišení významů jednotlivých základních termínů. Tak na jedné straně je Zichovi významová představa *představou* vzatou psychologicky a Zich si dále nevšimá toho, že akty představování více nebo méně názorného nevyčerpávají obsah aktů znamenání a chápání významů (ať již hudebních nebo jazykových); výzkumy moderní filosofie, lingvistiky a logiky ukázaly, že význam není prostě jen a jen představa.<sup>65</sup> Na druhé straně operuje Zich

s významovou představou sémanticky, ne přímo psychologicky, a to jako s *významem*. Jak uvidíme, je toto Zichovo řešení přes veškeré nedostatky přece jenom oprávněnější než Volkeltovo. Explicitní definici významu Zich nepodal, ale z jeho slov lze soudit na to, že významová představa mu splývala se „*znamenanou*“ („označenou“) věcí — „věcí“ v *nejširším slova* smyslu — a pak tedy logicky, ve shodě s psychologickým východiskem, s jistou daností existující ve vědomí. Toto řešení je dnes vystaveno po všech stránkách kritice právě pro spletení hledisek psychologických a sémanticko-noetických. V Zichově době a v tehdejší české estetice však znamená i při všech těchto výhradách *první systematický pokus* o rozbor a pochopení specifické „obsahové“ stránky hudby a nakonec všech umění, operující poprvé soustavně se sémantickými pojmy, sémantickými ovšem nedůsledně. Proto nám tu nejde v prvé řadě o kritiku, ale o vyzdvižení některých kladných stránek, a to hlavně ve srovnání s Volkeltovou koncepcí významové představy.

Je dosti příznačné, že si Zich zašel pro názorný příklad sémantické funkce významové představy do oblasti malířství, kde je celý problém pochopitelnější. Ovšem Zich tu nerozlišil „označující“ funkci malířství od „označující“ funkce hudby. Obojí není totéž; malířské sdělovací prostředky mají totiž v zásadě funkci *imaginativní* (zobrazující);<sup>66</sup> hudební materiál však této funkce vlastně postrádá a je otázka, zda jej nemáme zařadit do říše znaků s jejich funkcí *signifikativní*.<sup>67</sup> Zich sám se nad těmito otázkami nezamyslel a srovnával prakticky bez rozlišení obě funkce „znamenání“ v malířství a hudbě hlavně proto, aby dokázal existenci svébytných „označených věcí“, významových představ malířských a hudebních. Jaké jsou tedy tyto významové představy v malířství, jaké v hudbě a vůbec v umění?

„Dívám-li se např. na obraz nějakého zátiší, vnímám barevné skvrny a jich ohraničení — tvary. Mimoděk přidružuje se otázka, co vjemy tyto „znamenají“? Seznám: to je hrozen vína, ono zabíjí zajíc atd. I v případě, že nemohu tak určitě to označit, objeví se významové představy obecnějšího rázu: zelenina, květiny, ptáci aj. Podobné, ba ještě speciálnější představy přidruží se k vjemům obrazů jiných oborů, třeba genu (např. Mánesovo „Křesťanské cvičení“) nebo historických (Brožíkův „Hus“ atd.). Ba nelze tu vlastně mluvit o *jediné* významové představě, nýbrž o celém komplexu, jenž ovšem seskupuje se kol představy jedné (např. kol představy Husa).“<sup>68</sup> V malířství je podle Zicha takováto významová představa nutným důsledkem vjemu (což ovšem není vysvětlení vyhovující), kdežto v básnictví se stává dokonce vlastním estetickým předmětem, když básnická slova slouží k vyvolání celé řady představ v naší fantazii.<sup>69</sup>

Na tomto místě přechází Zich k ústřednímu problému své práce, k významovým představám v hudbě. Vlastnímu rozboru pak předeseílá dvě poznámky. Jednak to, že kapitolou o významových představách se vstupuje na pole specificky estetické, tj. na pole úplného hudebního představování (jiným výrazem: estetického vnímání, při čemž toto vnímání zahrnuje i složky představové).<sup>70</sup> A za druhé se chce Zich soustředit na vnímání (v uvedeném smyslu) hudby samé a vylučuje vnímání hudby vokální, melodramatu a programní hudby vůbec, neboť v těchto případech již nejde o „estetický objekt hudební“, nýbrž o objekt složený, „hudebně-poetický“.<sup>71</sup>

Na první pohled se bude zdát, že hudba nezná ony významové představy, jež Zich uvedl u jiných umění, a že jí tedy nepřísluší ona funkce „znamenání“,

jak si ji Zich určit. Zich k tomu ještě dodává, že podobný náhled zdá se být podporován jeho vlastními výsledky zkoumání v první části studie o *Eстетickém vnímání hudby* (Česká mysl 1910), že totiž oktrojování významových představ skladbám nebo jejich částem („To znamená výčitky, to bubláni potoka“ atd.) je typickým znakem hudebních laiků, hledajících všude výraz, popis nebo symbolisaci.<sup>72</sup> Také Volkelt odmítl v oblasti hudby ty významové představy, jež by měly znamenat nějaké „věci“, a oddělil hudbu od tzv. umění věcných nebo zobrazujících, označiv ji nevhodně za umění náladové.<sup>73</sup> Zich zastává jiný názor; a že si je vědom jeho důležitosti, je patrné už ze znění výroku: „A přece tvrdím, pokud vím, první, rozhodně však poprvé v té přesné formulaci, kterou dále podám, že pojí se k hudbě významové představy; představy tyto jsou však čistě hudební.“<sup>74</sup> Bylo by ovšem zapotřebí dodat, že Zich zde měl mluvit přesněji, tj. o významových představách v e c n ý c h, jež Volkelt hudbě nepřisoudil,<sup>75</sup> ponechav ji však jiné druhy významových představ (látkové a technické). S tímto omezením pak teprve Zichův nárok na prioritu platí, a to pro českou estetiku.

Další Zichův rozbor hudební významové představy, případně významových představ v jiných uměních, je důležitý jak pro obecnou estetiku a srovnávací uměnovědu, tak pro musikologii. Zich u nás první důkladněji zdůvodnil specifickou a nepřevoditelnost významových složek jednotlivých umění (k čemuž předpoklady mu poskytla již Hostinského estetika), a to hlavně tím, že podrobil kritice dominanci slovních významů (v jeho terminologii: významových představ), s kterými se doposud při analýze i výkladu spojovala významová stránka těch umění, jež neužívají jazykového materiálu. Je stará známá věc, že tzv. ideje nebo myšlenky neslovesných umění se obvykle *paralelisovaly* a vlastně zároveň *ztožňovaly* s idejemi a s myšlenkami podanými slovesnou formou. Tímto dědičným hříchem trpěla každá tradiční „obsahová“ estetika. Zich právem tento „filologismus“ odmítl a rozvinul názor o autonomnosti a specifčnosti významů hudebních, malířských, básnických aj., když ovšem zcela přirozeně uznal slovo za východisko poesie. Tak Zich potvrdil a v sémantické oblasti rozvinul Hostinského myšlenku o specifickém krásnu každého umění.<sup>76</sup> Zich říká doslova: „Z příkladů, jež z jiných oborů umění jsem uvedl, plyne, že se tam jednalo o významové představy osob neb věcí. Jedna okolnost jest při tom charakteristickou: s těmito významovými představami zdá se býti nerozlučně spojeno určité slovo. Tuto „filologickou“, abych tak řekl, stránku významových představ třeba nám kritisovati. Ukáže se, že slovo není při uměleckých výtvorech (až na poesii, kde je východiskem) — ani nutné, ani postačitelné, často však dokonce nemožné.“<sup>77</sup>

Zvláště poslední slova vyjadřují jasně a logicky, co Zichovi tanulo na mysli: byla to existence *autonomních* a *svězákonných významových struktur* v každém umění, specifických významů-předmětů (Zichovým pojmem „věcí“), jež to které umělecké dílo „znamená“, tedy hudebních významů, malířských významů, básnických významů aj. Zich se tak vyhnul největšímu nebezpečí při zkoumání „obsahové“ stránky umění, totiž skoro již tradiční její redukci na obsahy, podávané jinak a jinde — v kontextu jazykovém — zcela ústrojně významy jazykových znaků. V kontextu mimojazykovém nemohou přirozeně slovní významy nahradit např. významy hudební; nejen že se nekryjí a nejsou na sebe vzájemně převoditelné, ale k organickému pochopení jedněch nepotřebují nutně druhých, nepotřebují současného překladu z hudby do slova, ani naopak. Vedle toho pak existují zvláštní významové představy, pro něž

vůbec nemáme slov, ani slov neadekvátních. Přesto je „chápeme“, tj. rozumíme jejich (jejich *vlastnímu*, ne slovnímu) významu, jenž je třebaš specificky malířský: „Nejenom jedno slovo („zajíc“, „Hus“ apod.), ale ani sebedůkladnější věrný popis, jaký najdeme v průvodcích galeriemi a ve spisech z dějin výtvarného umění, není s to nahraditi nám umělecký vjem obrazu. Co znamená ‚západ slunce‘, ‚červánky‘ proti obrazům, na nichž rozvíjí se celá stupnice barevných odstínů, zjevy těmi vyvolaných! Takové vjemy nelze popsat; jsou však časté případy, kde nedostává se slov i u objektů docela v sobě určených. Na obrazech Cosimových, Schwindových nebo Böcklinových vyskytují se nejenom ‚kentauri‘ a ‚sirény‘, nýbrž i takové fantastické obludy, pro něž nemáme konkrétního jména, leč právě ‚obluda‘ nebo ‚tvor‘, název zajisté velmi všeobecný. A přece jsou to pro nás, zvláště seznámíme-li se blíže s tímto romantickým světem uvedených malířů, zcela určité ‚významové představy‘, jež k těmto ‚tvorům‘ se pojí. Na tomtéž či na různých obrazech můžeme se setkat s několika představami téhož nebo podobného druhu. Slovo pro ně nemáme, známe je však velmi dobře [...]

Ba možno jíti dále a říci, že na každém (dobrém) obraze nalézáme plno ‚věcí‘ — nejen předmětů, ale i situací, seskupení, motivů atd., pro něž nemáme sice slov, leč posléze jen slovo ‚věč‘ v širokém slova myslu, a jež přesto dobře známe a u jiných obrazů — eklektických, epigonských — ihned jako ‚staré známé‘ vyzozorujeme. Toť jsou vesměs ‚významové představy‘, ale — beze slov. Každá naše představa nemusí míti příslušného k ní slova, ale každá může se státi představou ‚významovou‘.<sup>78</sup>

Tento Zichův názor je významný i noeticky. Umožňuje totiž i ústrojnější výklad vztahu uměleckých děl ke skutečnosti. Tento vztah nemůže být definován jenom podle modelu zobrazujících funkcí malířství<sup>79</sup> nebo designačních funkcí jazykových znaků. Hudba také něco „znamená“, dalo by se říci a může se říci; leč „neznamená“ tak, jak označuje slovo a věta, a nezobrazuje tak, jak obraz nebo socha.

Proto může Zich hubě přirknout specifickou sémantickou funkci, omezenou ovšem psychologismem „představ“, funkci svým způsobem ‚designační‘, jinou než u znaků jazykové říše. Hudba má tedy také významové představy, „znamená“ v ě c i, ne však věci mimohudebního světa, nýbrž ‚věci‘ v onom nejširším slova smyslu, zde pak hudební útvary, melodie, harmonie atd. Mohlo by se ovšem namítnout, že v tomto případě hudba jaksi „znamená“ samu sebe, čímž se porušuje základní vlastnost každého prostředku se sémantickou funkcí — znakového, zobrazujícího, resp. jiného — totiž znamenat něco jiného (odkazovat k něčemu jinému), než je tento prostředek sám. Uvedená námitka vyrůstá z ekvivokace, obsažené v termínu ‚hudba‘. Vezměme si např. jednotlivé významové představy, jež Zich v oblasti hudby uvádí. Tak podle Zicha sem patří z věcných (hudebních) významových představ významové představy melodické, harmonické, rytmické, významové představy spjaté s příznačnými motivy aj., dále pak významové představy látkové (zvukové)<sup>80</sup> a technické (např. hudební formy, kanon, fuga, sonátová věta, rondo atd.).<sup>81</sup> Kdyby byly tyto Zichovy „významové představy“ pouhými hmotnými kvalitami a procesy, přímo inherentními zvukové podobě hudebního *díla*—*věci*, pak bychom si je uvědomovali pouhým vnímáním asi tak, jako kdyby významy slov byly nějakými kvalitami zvukového, případně grafického ustrojení slovních znaků nebo jako kdyby byly významy obrazu bezprostřední součástí fyzikálních kvalit barvy a plátna. Ovšem o tom nelze mluvit; ani řešení starší

formové estetiky proměňující hudbu v tónové vztahy a poměry tu nevystačuje, když totiž není jasno, o jaké vztahy a poměry tu jde a jak je chápeme. To, čemu Zich říká „významová představa“, je tedy součástí *estetického hudebního objektu* a ne přímou složkou díla—věci. A jak je známo s dostatek již ze strukturalistické estetiky, lze tyto estetické objekty jednotlivých umění pokládat za specifické významové struktury,<sup>82</sup> bez jejichž pochopení a zhodnocení nemůže příjemce umělecké dílo jako umělecké prožít a pojmenout. Zich ovšem pominul mlčením problém, jaké povahy je sémantická funkce jeho významových představ a jaké povahy je hudební materiál z hlediska sémantiky a semiotiky: je-li znakový obdobně jako u jazyka, nebo obrazový (ikonický) jako v malířství (toto řešení by Zich přirozeně nepřijal), případně specificky znakový, od jazyka odlišný, nebo snad jiného typu. Ostatně ani v české hudební estetice a také ne v obecné estetice nebyl tento problém vyřešen uspokojivě. Staré strukturalistické pojetí, považující obecně umění vůbec za znak, nevyhovuje. Tento problém zde musíme nechat stranou; i když se jej Zich nedotkl, přece zůstává v platnosti jeho přesvědčení o tom, že hudební dílo představuje svébytnou významovou strukturu. Zbývá dodat, že Zich chápe tuto významovou strukturu ve stopách svého učitele, Otakara Hostinského, jako *specificky hudební* a odděluje od ní vše to, co se mu jeví jako mimo-hudební, např. tzv. asociace a city nebo nálady, hudbou vzbuzené. Zůstává otázkou, zda se dnes můžeme spokojit s tímto řezem, jež Zich provedl mezi specifickými hudebními významy a onou oblastí, jež se mu již jako významová (ve smyslu *hudebních významů*) vlastně nejevila. Právě tady lze Zicha podrobit kritice, ovšem podložené materiálem a přísně verifikované. To vše je ovšem záležitostí jiné práce.

Zbývá ještě porovnat aspoň v zásadních rysech a hlavně rozdílech pojetí významové představy u Zicha a Volkelta. Jak již bylo řečeno, přebírá Zich pojem významové představy od Volkelta, ovšem ne doslova, naopak, podrobně jej dalekosáhlým korekturám a využívá ho v podstatě lépe než Volkelt. Nehledě k psychologickému východisku, pracuje Zich s významovou představou sémanticky, kdežto Volkelt v jejím určení kolísá a podléhá ekvivokacím obsaženým v termínu ‚význam‘, případně i v termínu ‚představa‘. Volkelt totiž definuje zprvu svou významovou představu *asémanticky*: je mu představou o významu a tento význam chápe Volkelt jako tzv. *vlastní význam* nebo *skutečností význam* („eigentliche Bedeutung“, „Wirklichkeitsbedeutung“).<sup>83</sup> Z hlediska sémantického jde o „význam“, jež vlastně nemá co činit s významem sdělovacích a výrazových prostředků. Podle Volkelta se totiž setkáváme v denním životě i při prožívání uměleckých děl s věcmi, při jejichž pozorování a prožívání se spojuje smyslový vjem s významovou představou, tj. s představou o „významu“ těchto věcí. Jenomže když se na tento Volkeltův „význam“ (V<sub>1</sub>) podíváme blíže, zjistíme, že jde vlastně o nevlastní vyjádření, jež používá záměnou jednoho termínu místo druhého, jež by byl daleko vhodnější a jež by nevzbudil sémantickou konfusi. Totiž tato představa o „významu“ znamená Volkeltovi představu o „významu“, který mají věci v kontextu skutečnosti, tedy představu o skutečném „významu“.<sup>84</sup> A tento skutečný „význam“ (V<sub>1</sub>) není vlastně nic jiného než podstatné vlastnosti a funkce věcí takových, jaké jsou a jak se jedny od druhých liší. V tomto případě má dům svůj vlastní „význam“ už tím, že je to dům, že jako dům existuje a slouží a že jej jako dům vnímám, chápu a případně i obývám. Tohoto určení se však Volkelt neдрží — a nemůže držet — tam, kde začne

mluvit o „významových představách“ v umění. Tak v malířství Volkelt uznává, že jde o významové představy obrazové, o zobrazené věci. Ale to již používá vlastně nového významu svého původního „významu“  $V_1$ , totiž sémantického. Jinak by totiž musil tvrdit, že jde o vlastní „význam“ barevných skvrn, o skvrny jako skvrny a plátno jako plátno. To ovšem nemůže dosti dobře hlásat, a tak přechází k novému pojmu, k sémantickému pojmu významu ( $V_2$ ). Ale ani toto nové pojetí není důsledné, neboť Volkelt stále prohlašuje i tento význam (přesněji: významovou představu) za „vlastní“ a za „věcný“ („dinglich“), tj. za význam předmětu, jak byl definován u  $V_1$ . Zich však naštěstí vůbec nepřihlédl k tomuto významu  $V_1$  a zbavil se tak Volkeltových potíží, který byl nucen zavést vedle *vlastního* významu ještě tzv. *symbolický* význam, jež přiřkl hlavně hudbě.

Volkelt také podrobil své pojetí významových představ dogmatu o prioritě smyslové danosti estetického objektu, když prohlásil, že estetický postoj je vlastně vestavěn do smyslového nazírání, z něhož vychází a v němž končí. Na rozdíl od Zicha nebyl Volkelt s to překonat staré koncepce citové estetiky a uznal proto nadvládu citu v estetické reakci, ať již prý významové představy vystupují v estetickém postoji jakkoli rozsáhle a silně.<sup>85</sup> Stejně nepříznivě ovlivnilo Volkeltovu estetiku přesvědčení o tom, že estetično představuje svět *zdání*, v němž jsou citelně zmenšeny skutečnostní hodnoty a odlehčena životní skutečnost. Umění v tomto smyslu jenom vzbuzuje ilusi skutečnosti, při čemž podstatou této iluse je prý zvláštní rozštěpení ve vědomí vnímatele, když se totiž v jednom procesu vědomí pojímá jistý jev jako zdání a v druhém procesu se zase objevuje naivní jistota, že toto zdání je přece jenom něco více než jen zdání.<sup>86</sup> Zich sám toto tvrzení nemohl přijmout již pro jeho psychologickou nepravděpodobnost a pak hlavně z toho důvodu, že jeho teorie autonomních významových struktur ho nijak nenutila k nastolení světa uměleckých ilusí. Naopak, Zichovi je svět umělecký vlastně také skutečný: „Umění nechce nás klamati v tom smyslu, že svůj svět nám nabízí jakoby skutečný, tj. jako ten, v němž žijeme. Nabízí nám pouze svět jiný než je náš skutečný (tj. životní), při tom však, pokud ho ovšem prožíváme, také v plném slova smyslu skutečný.“<sup>87</sup>

Když Mirko Novák hodnotil Zichovu teorii významové představy, poukázal na to, jak u Zicha nabývá estetická zkušenost, východisko školy Hostinského, určitější noetické podoby, když se totiž začíná jevit jako „nadindividuální duchový význam, v sobě celistvý a úplný“.<sup>88</sup> Lze mít ovšem pochyby o tom, zda Zich interpretoval svou významovou představu jako „duchovní“ entitu, když celý postup jeho práce i metoda se držely požadavků psychologické empirie a když vlastně Zichova významová představa byla stále *představou*, třebaže tento moment Zich již tak nezdůrazňoval jako momenty sémantické. Zich sice nepřekonal do důsledků psychologický výklad estetické zkušenosti, ale navzdory tomuto omezení vytvořil vývojově specifický typ hudební sémantiky psychologicky zabarvené, k níž přidružil některé poznatky o významové představě v jiných uměních. Zichův typ sémantiky umění tak představuje prvý pokus o soustavnější rozbor sémantické stránky umění v české estetice a tvoří zároveň první vývojový stupeň k sémantice strukturalistické. Ta ovšem si ne zvolila za východisko psychologii a opřela se spíše o moderní linguistiku a noetiku; avšak vedle těchto myšlenkových předpokladů zůstává stále spjata i se Zichem jako zakladatelem sémantiky v české moderní estetice.

## Poznámky

<sup>1</sup> Otakar Zich, *Estetické vnímání hudby — Psychologický rozbor*, otištěno jako VII. přednáška ve Věstníku královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, Praha 1911, ročník 1910, str. 1—97 (zvl. paginace); dále bude citováno jako *EVH 2*. První část studie — také samostatná — s názvem *Estetické vnímání hudby — Psychologický rozbor na podkladě experimentálním* — vyšla v České myslí XI, Praha 1910, str. 6—22, 250—265, 330—347, 389—421; citováno jako *EVH 1*.

<sup>2</sup> Vzhledem k tomu, že se termínu „sémantika“ („významosloví“) užívá nejednotně a s různými významy, je nutno provést aspoň základní rozlišení. V oblasti estetiky jde v prvé řadě o zkoumání významů a významově výstavby jednotlivých uměleckých děl, tedy o to, co tu bylo nazváno *uměleckou sémantikou* (významoslovím). Taková zkoumání najdeme např. v Mukařovského rozboru Máchova *Máje*; už sovětská formalisté pojímali tuto sémantiku jako zvláštní oddíl poetiky (při zkoumání literárních děl), uvedli ji v těsný vztah s linguistickou sémantikou a za úkol jí vytkli zkoumání významu slov v básnickém jazyku; srov. Viktor Žirmunskij, *Ulohy poetiky*, Bakošův překlad z práce *Zadači poetiki*, Načala 1921, č. 1, ve sborníku *Teória literatúry — Výbor z formálnej metody*, sestavil a přeložil Mikuláš Bakoš, Trnava 1941, str. 90 a n. Něco jiného jsou sémantická zkoumání *pojmu a výroku* estetiky; zde se pohybujeme na poli logické sémantiky, když např. R. W. Church rozebírá významy termínu „krása“ (*An Essay in Critical Appreciation*, London 1938). Ke konfussnímu chápání sémantiky přispívají ještě učení „sémantické“ filosofie (sémanticismu) neopositivisticky zabarvené, např. u autorů seskupených okolo americké revue *ETC*. Sama logická sémantika je v pojetí jejích klasikých budovatelů — třeba u Tarského — součástí symbolické logiky a dotýká se těsně i otázek poetiky. Podle Marji Kokoszyńské se sémantika zabývá tzv. *sémantickými pojmy*, mezi něž patří např. pojem pravdy, označování, znamenání (tedy také významu) atd. Vědecká teorie těchto pojmů je sémantika. Srov. studii Kokoszyńské, *Über den absoluten Wahrheitsbegriff, Erkenntnis*, Bd 6, Leipzig 1936, str. 160—161. Pokud tu budeme mluvit o sémantice umění, budeme ji odlišovat jednak od sémantického rozboru estetiky, jednak od „sémanticismu“ s mnoha jeho názory pavědeckého rázu.

<sup>3</sup> Mirko Novák, *Česká estetika*, Praha 1941, str. 130, 132.

<sup>4</sup> Např. v *Kapitolách z české poetiky*, I. díl, Praha 1948, 2. vyd., str. 24, 28, 350 i jinde.

<sup>5</sup> Karel Svoboda, *Česká estetika po Hostinském*, Naše věda XVI, Brno 1936, str. 2; *Dnešní česká estetika*, tamtéž, ročník XX, 1941, str. 258; *O tak zvané formální metodě v literární vědě*, tamtéž, ročník XV, 1934, str. 45.

<sup>6</sup> Mukařovský, I. c., str. 24.

<sup>7</sup> Otakar Zich: *Estetika dramatického umění*, Časopis pro moderní filosofii 19, Praha 1933, str. 318—326 (Mukařovského recenze).

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 319.

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 326.

<sup>10</sup> Už v samém termínu „významová představa“ se objevuje příznačné Zichovo pojetí významových složek hudby, jež chápe jako psychologická data, ale zároveň jako „znamenání něčeho“. Pozdější teorie tuto fázi psychologizujícího významosloví překonaly; ostatně už u Husserla se rozlišuje tzv. *významová intence* od *významové realizace* („Bedeutungserfüllung“), k níž patří např. ilustrující představa přidružující se k slovnímu významu, jenž však toto doprovodné představování v zásadě *nepotřebuje*.

<sup>11</sup> Durdík definuje význam jako to, co je významné, co zobrazuje nějakou platnou, hodnotnou myšlenku, co je znamenání něčeho důležitějšího. Tak už v tomto určení deformuje Durdík sémantickou stránku umění, aby proměnil význam v tzv. „obsah“, nadaný jistou hodnotou, kvůli níž se známka obsahu líbí. „Zálíba vězí *zde na obsahu* původního vzoru — čím ten jest vzácnější, dražší, hodnotnější, tím více záliby k sobě poutá jeho znamenání, nechť toto jest prostá známka, nechť symbol.“ Srov. Josef Durdík, *Všeobecná aesthetika*, Praha 1875 (2. nezměněné vyd.), str. 52 a n. Význam se jeví Durdíkovi jako součást obsahu a obsah zase mu figuruje jako cizí živel vnesený do estetiky, neboť se tu nelíbí forma, poměr, shoda, nýbrž „nedostihlý“, „vznešený“ obsah a konec konců cosi prý mystického.

Hostinský ve svém rozvrhu estetických prvků přihlíží k jejich významové stránce převážně jen v oblasti předmětných umění, např. slovesnosti, kde rozebírá např. myšlenky — tj. pojmy s jistou estetickou hodnotou, a pak děje. Tak estetický pojem je Hostinskému soubornou představou, v níž se kolem logického jádra pojmu kupí množství jiných atributů, tvořících „poetické ovzduší“, dnes bychom rekli významovou oscilaci. Srov. *Otakara Hostinského Esthetika*, I. díl (Všeobecná aesthetika), napsal Zdeněk Nejedlý, Praha 1921, str. 334

a n. V rozboru estetických prvků hudebních nepřihlíží Hostinský k jejich sémantické stránce, lépe řečeno, nerozvádí svůj názor o tom, že hudbě není dán určitý pojmový obsah myšlenek jako v básnictví, že však její obsah — i když se neskládá z básnických myšlenek — je přece jenom tvořen *hudebními idejemi*, které se dají svést na tóny a tónové poměry, nikoliv na pojmy a jazykové formy. Tutto Hostinského teorii pak rozvinul a doplnil Zich. K názorům Hostinského srov. Ottokar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig 1877, str. 20—21 a jinde.

<sup>12</sup> Tento vliv zasáhl do pozdních Diltheyových prací i z oblasti poetiky, tak např. do pokusů o druhé zpracování studie *Die Einbildungskraft des Dichters*. Fragmenty tohoto přepracování jsou otištěny v poznámkách k 7. svazku Diltheyových Sebraných spisů: *Gesammelte Schriften*, VI. Band, *Die geistige Welt*, 2. Hälfte, *Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*, Leipzig u. Berlin 1924, str. 313 a n.

<sup>13</sup> Zich několikrát recenzoval v České myslí *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, který pod Dessoirovým vedením publikoval nejnovější práce z německé estetiky. Zich se zde seznámil s Conradem a s Geigerem a při své dobré informovanosti v oboru německé estetické a uměnovědné produkce sledoval jistě i literaturu jinde publikovanou. Ta totiž přinášela již prvé soustavnější pokusy o analýsu sémantické struktury uměleckých děl ovlivněné fenomenologií i diltheyovskou „Bedeutungslehre“, jak je tomu např. u Wolfa Dohrna, *Die künstlerische Darstellung als Problem der Ästhetik*, Hamburg und Leipzig, 1907.

<sup>14</sup> Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, I. Band, München 1905.

<sup>15</sup> Tak je Zichův referát označen v Seznamu přednášek, otištěném ve VKČSN, I. c., str. VI.

<sup>16</sup> Dilthey, *Gesammelte Schriften* (dál jen GS) VII, 1927, str. 361.

<sup>17</sup> Dilthey, GS VI, str. 313.

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 207, 308.

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 206.

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 131.

<sup>21</sup> Dilthey, GS VII, str. 237 a n.; GS VI, str. 319.

<sup>22</sup> Dilthey, GS VI, str. 316.

<sup>23</sup> Všechny tyto filiace a spoje se teprve musí přesně zjišťovat. Český strukturalismus není pouhou odnoží strukturalismu životněfilosofického a může se nepochybně opírat i o jistou domácí tradici (Durdík, Hostinský, Zich, příp. Salda).

<sup>24</sup> Georg Lukács, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1954, str. 330.

<sup>25</sup> Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, II. Band, I. Teil, Halle a. d. S. 1928, (4. vyd.), str. 92.

<sup>26</sup> Tamtéž, str. 18.

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 18.

<sup>28</sup> Dilthey, GS VII, str. 13—14, pozn. 1 dole.

<sup>29</sup> Dilthey GS VI, str. 317 (z fragmentů 2. přepracování poetiky).

<sup>30</sup> Dilthey, GS VIII, str. 146 a n. (o Hegelovu „objektivním duchu“ str. 148 a n.).

<sup>31</sup> Tamtéž, str. 150.

<sup>32</sup> Tamtéž, str. 152.

<sup>33</sup> Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle a. d. S. 1931, str. 96 a n.

<sup>34</sup> Zich v *EHV 1* i v *EVH 2* chce postupovat stroze empiricky a psychologicky. Vztah mezi hudbou a náladou je podle něho empirický fakt. Vyšetřiti jej, toť úloha veskrze psychologická — aspoň podle Zicha — popisná a nikoliv normativní, která může být řešena sebezpozorováním a hlavně psychologickým experimentem. Srov. *EVH 1*, I. c., str. 255.

<sup>35</sup> Zichova recenze *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (roč. IV, 1909, sešit 3 a 4), Česká mysl XI, 1910, str. 68.

<sup>36</sup> Waldemar Conrad, *Der ästhetische Gegenstand — Eine phänomenologische Studie*, ZfA III, Stuttgart 1908, str. 71—118, 469—511, ZfA IV, 1909, str. 400—455. Významovou funkci hudby popírá Conrad v ZfA III, str. 90, připisuje jí však funkci „spolumínění“, sféru „spoloměšného“ (das Mitgemeinte); tamtéž, str. 91 a n.

<sup>37</sup> Pro Conrada je např. hudební estetický předmět zvláštní svět o sobě, jenž vyžaduje zvláštní „estetický postoj“. „Smysl“ hudby je vždy imanentní. Nejdůležitější sféra zájmu je u posluchače obrácena k předmětné oblasti „míněného“ („das Gemeinte“), k níž patří tvarové kvality. Jinak je ovšem Conradova fenomenologie hudby rázu spíše ontologicko-sémantického než formového.

<sup>38</sup> Těto přímé filiace není mezi Zichovou základní kategorií významové představy a mezi Conradovým pojetím estetického objektu. Jinak lze mezi oběma najít jisté styčné body, o nichž se ještě zmíníme.



- <sup>39</sup> F. X. Šalda, *Synthetismus v novém umění, Kritické projevy I, 1892—1893*, Praha 1949, str. 11—54.
- <sup>40</sup> Tamtéž, str. 33.
- <sup>41</sup> Tamtéž, str. 34.
- <sup>42</sup> Tamtéž, str. 32.
- <sup>43</sup> Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne*, I. c., str. 10.
- <sup>44</sup> Tamtéž, str. 10.
- <sup>45</sup> Tamtéž, str. 21.
- <sup>46</sup> Volkelt, *System der Ästhetik I*, I. c., str. 83—357.
- <sup>47</sup> Zich sám uvádí český termín s německým ekvivalentem hned na začátku své kapitoly o významové představě v hudbě; srov. *EVH 2*, str. 37. Autorství Volkeltovo je evidentní; ostatně Diltheyovo významosloví a sama fenomenologie tohoto pojmu neuzívají a Husserl jej podrobuje přímo kritice.
- <sup>48</sup> Volkelt, I. c.: I. Kap. *Die ästhetische Wahrnehmungsgrundlage*, str. 83 a n.
- <sup>49</sup> Tamtéž, III. Kap. *Die sinnliche Ergänzung des ästhetischen Gegenstandes*, str. 107 a n.
- <sup>50</sup> Tamtéž, srov. hlavně kap. IV—XII, XV—XVIII. Pro srovnání uvádíme názvy kapitol: *Die Bedeutungsvorstellung auf den verschiedenen ästhetischen Gebieten* (str. 114 a n.), *Die ästhetische Bedeutungsvorstellung in ihrem Unterschiede von der gewöhnlichen. Ästhetischer Wert der assoziierten Vorstellungen* (str. 123 a n.), *Der Anteil der Gefühle am ästhetischen Verhalten* (str. 156 a n.), *Die ästhetische Einfühlung der eigentlichen Art* (str. 212 a n.), *Einfühlung, Assoziation, Verschmelzung, Nachahmung* (str. 237 a n.), *Illusion und Phantasie im ästhetischen Betrachten* (str. 300 a n.), *Die ästhetische Lust* (str. 341 a n.), *Das ästhetische Urteil* (str. 358).
- <sup>51</sup> Srovnaj Zichovo rozvržení kapitol v *EVH 2: I. Hudební vjem* (str. 1 a n.), *II. Reprodukční doplnění a pozměnění hudebních vjemů* (str. 25 a n.), *III. Významová představa v hudbě* (str. 36 a n.), *IV. Mimohudební asociace* (str. 54 a n.), *V. City hudbou buzené a hudební vctění* (str. 69 a n.), *VI. Estetický soud libosti a kritické hodnocení* (str. 88 a n.).
- <sup>52</sup> *EVH 2*, str. 1—25.
- <sup>53</sup> Volkelt, I. c., str. 83.
- <sup>54</sup> *EVH 2*, str. 25, i jinde.
- <sup>55</sup> *EVH 2*, str. 25—36.
- <sup>56</sup> Volkelt, I. c., str. 107 a n.
- <sup>57</sup> Tamtéž, str. 109.
- <sup>58</sup> Tamtéž, str. 111.
- <sup>59</sup> *EVH 2*, str. 26.
- <sup>60</sup> Tamtéž, str. 26; zde také odkaz k Volkeltovi, pozn. 46.
- <sup>61</sup> Tamtéž, str. 26.
- <sup>62</sup> Tamtéž, str. 62 a n.
- <sup>63</sup> Zich např. narazil na problém vnímání a chápání celistvosti u tzv. intervalové paměti, kterou zařazuje do druhu paměti pro vztahy, relace, polohy, poměry a formy a přitom ji označuje také Ehrenfelsovým termínem jako paměť pro „vztahové kvality“ (Gestaltqualität). *EVH 2*, str. 16.
- <sup>64</sup> Zich si ovšem nebyl tehdy ještě dosti dobře vědom všech těchto subtilit, které se později v sémantice a semiotice ukázaly a jež musily být řešeny. Proto Zich ztotožňuje významovou představu s významem i s představou, a na druhé straně vlastně i s označeným předmětem, který mu ovšem existuje ve vědomí zhruba jako splynulina: představa—význam—označená věc.
- <sup>65</sup> Na to poukázali již Husserl, sémantika a také moderní fonologie.
- <sup>66</sup> Použito výrazu Husserlova; protože však termín „imaginativní“ i termín „zobrazující“ mají zároveň, jiné významy, které se obyečně užívají promiskue, bylo by lépe užívat termínu „funkce ikonická“.
- <sup>67</sup> Funkci signifikativní mají všechny znaky a symboly.
- <sup>68</sup> *EVH 2*, str. 37.
- <sup>69</sup> Tamtéž, str. 37.
- <sup>70</sup> Tamtéž, str. 37.
- <sup>71</sup> Tamtéž, str. 38.
- <sup>72</sup> Tamtéž, str. 38.
- <sup>73</sup> Tady Volkelt ve srovnání se Zichem pokračuje v názorech staré obsahové estetiky, hledí na hudbu jako na nositelku a vyjadřovatelku citů a nálad. Srov. Volkelt, I. c., str. 118.
- <sup>74</sup> *EVH 2*, str. 38.
- <sup>75</sup> Volkelt, I. c., str. 117—118.
- <sup>76</sup> Srov. Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne*, I. c., str. 1—2: „So besitzt denn jede Kunst —

allerdings neben Elementen, die sie wiederum mit anderen Künsten gemeinschaftlich hat — ein gewisses Gebiet *specifischer Schönheit*, die ausschließlicly nur ihr zukommt, nur ihr erreichbar ist [...] Von der Musik erwarten wir zunächst das Musikalisch-Schöne, von der Malerei das Malerisch-Schöne, von der Poesie das Poetisch-Schöne [...]“

<sup>77</sup> EVH 2, str. 38.

<sup>78</sup> EVH 2, str. 38—39.

<sup>79</sup> V tomto případě odhlížimo od sémantických funkcí abstraktního, bezpředmětného malířství.

<sup>80</sup> EVH 2, str. 46 a n.: „Významové představy látkové jsou představy materiálu, z něhož dílo je vytvořeno.“ L. c., str. 46. Patří sem např. absolutní výška tónů, ovšem ne jako danost fyzikální, nýbrž ve smyslu zabarvení: tóny „vysoké“ = jasné, ostré atd. a „hluboké“ = temné, objemné atd.

<sup>81</sup> EVH 2, str. 50 a n. Z názorných příkladů stačí uvést ty významové technické představy, jež se pojí k jménům skladatelů, např. beethovenovské adagio, smetanovská melodie apod. Analogicky v malířství: rembrandtovský kolorit, nizozemský žánr atd.

<sup>82</sup> Rozlišení díla—věci a estetického objektu je známo z prací Jana Mukařovského.

<sup>83</sup> Volkelt, l. c., str. 115: „Die Verknüpfung der sinnlichem Wahrnehmung mit der Bedeutungsvorstellung ist nicht nur dem ästhetischen, sondern auch allem gewöhnlichen Betrachten der Dinge eigen. Mag uns Auge, Hand, Jüngling, Kuh, Wald, Berg, Wolke, Turm, Krug im gewöhnlichen Wahrnehmen oder in künstlerischer Stimmung vorkommen, immer findet mit dem Wahrnehmen zugleich die Vorstellung von der Bedeutung dieser Dinge statt.“ Volkelt pak byl nucen opravit neoprávněný předpoklad, že si v denním životě při styku s věcmi stále „představujeme“ jejich význam a nahradil toto představování „pocitem známosti“. Jak je vidět, ani termínu „představa“ neužívá Volkelt přesně.

<sup>84</sup> Tamtéž, str. 114.

<sup>85</sup> Tamtéž, str. 177.

<sup>86</sup> Tamtéž, str. 311.

<sup>87</sup> EVH 2, str. 92. Toto řešení má Zich asi od Conrada; srov. Zř. III, str. 113.

<sup>88</sup> Mirko Novák, *Česká estetika*, l. c., str. 132 a 133. Aby Zich pojal svou významovou představu jako „duchovou“ entitu, musila by se jeho teorie přičíst k duchovědným významoslovím diltheyovského typu, příp. snad k fenomenologické Bedeutungslehre a k idealismu vůbec. To ovšem nelze provést. Jinak spočívá Novákova zásluha v tom, že vůbec na problém významové představy u Zicha upozornil a že jej zasadil do vývojové linie spojující školu Hostinského se strukturalismem.

## СЕМАНТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА „ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ЗНАЧЕНИИ“ У О. ЗИХА И Я. ФОЛКЕЛЬТА

Теория „представления о значении“, созданная Зихом на основе музыкальных материалов в очерке *Эстетическое восприятие музыки — Психологический анализ* (1911) имеет важное с точки зрения развития значение в истории современной чешской эстетики, так как представляет собой первую, в общих чертах законченную систему семантики искусства (гл. обр. музыки, но и искусства вообще), разумеется психологического типа, и предшествует таким образом семантическим исследованиям в эстетике чешского структурализма. Основой представления о значении послужила Зиху методология тогдашней эмпирической психологии. Следовательно, Зих не вносит в категорию значения никаких метафизических качеств. В этом его теория значения в искусстве отличается от структурной теории содержащейся в философии Дильтея, а также от феноменологической „чистой“ логики Гуссерля, которые воспринимают значения как идеальные. Зих исходит в первую очередь из некоторых положений, которые нашел в книге Фолкельта *System der Ästhetik I* (1905). Здесь, в разделе о дескриптивном (то-есть эмпирическом) характере эстетики он заимствует последовательность от основы восприятия к репродуктивному дополнению и видоизменению восприятий и к так называемым представлениям о значении. В отличие от Фолкельта, который проявляет непоследовательность в понимании представлений о значении, Зих относится к ним как к семантическим функциям, однако оставляет неразрешенными другие важные проблемы семантики и семиотики, напр. характер музыкального материала, то-есть имеет или не имеет ли он характер знака. Зих также не принимает некоторые положения эстетики Фолкельта, его теорию чувства, эстетического вчувствования, отказывается от учения о видоности прекрасного, и от положений метафизической эстетики содержания.

Таким образом его семантика музыки и искусства остается в рамках школы Гостинского и вклад Зиха заключается в новой концепции художественной формы как структуры, составные части которой не являются „формальными“ в ограниченном смысле слова, так как они относятся в равной мере как к форме так и к содержанию. Такое решение ставит семантику Зиха, вопреки ее психологическому характеру, на видное место в истории чешской и европейской эстетики.

### **DAS SEMANTISCHE PROBLEM DER „BEDEUTUNGSVORSTELLUNG“ BEI O. ZICH UND J. VOLKELT**

Die Theorie der „Bedeutungsvorstellung“, die O. Zich in seiner Abhandlung *Die ästhetische Wahrnehmung der Musik — Eine psychologische Analyse* (1911) auf Hand des Tonmaterials aufgestellt hat, nimmt eine wichtige Stellung in der Entwicklungsgeschichte der modernen tschechischen Ästhetik ein, indem sie nämlich das erste relativ geschlossene System der Semantik der Kunst (der Tonkunst, bzw. der Kunst überhaupt) darbietet und daher zum unmittelbaren Vorläufer der semantischen Untersuchungen in der Ästhetik des tschechischen Strukturalismus wird. Die Grundlage der Zichschen Bedeutungsvorstellung bildet die Methodologie der damaligen empirischen Psychologie; folglich verleiht Zich der Kategorie der Bedeutung keinen metaphysischen Wert. Dadurch unterscheidet sich seine Bedeutungslehre der Kunst sowohl von der strukturellen Bedeutungslehre der Diltheyschen Lebensphilosophie und der geisteswissenschaftlichen Psychologie als auch von der phänomenologischen reinen Logik Husserls, die die Bedeutungen als ideale Gegebenheiten auf faßt. Zich geht in erster Linie von denjenigen Anregungen aus, die er in Volkelts Buch *System der Ästhetik I* (1905) vorfand. Aus diesem, und zwar aus den Kapiteln über die deskriptive (d. h. empirisch-psychologische) Grundlegung der Ästhetik, übernimmt er das methodische Verfahren von der Wahrnehmungsgrundlage zur reproduktiven Ergänzung und Transformierung der Wahrnehmungen und zu den sog. Bedeutungsvorstellungen. Im Vergleich mit der Unfolgerichtigkeit Volkelts hinsichtlich der Auffassung dieser Bedeutungsvorstellungen sieht Zich in diesen semantische Funktionen, freilich ohne weitere wichtige Probleme der Semantik und Semiotik zu lösen, wie z. B. das Problem des Charakters des Tonmaterials und die Frage dessen zeichenhaften oder nicht-zeichenhaften Charakters; auch übernimmt er keine der weiteren Forderungen der Ästhetik Volkelts, wie z. B. dessen Theorie des Gefühls und der ästhetischen Einfühlung, und distanziert sich in erster Linie von der Theorie des ästhetischen Scheins und von den Forderungen einer metaphysischen Ästhetik. Dadurch verbleibt Zichs Semantik der Musik und der Kunst in dem Rahmen des Empirismus von Hostinskýs Schule; Zichs Beitrag beruht in der neuen Auffassung der künstlerischen Gestalt als einer Struktur, deren Bestandteile nicht „formal“ (im engeren Sinne des Wortes) sind, sonder als bedeutungshaltige und formale Bestandteile auftreten. Diese Lösung räumt der Zichschen Semantik trotz ihres psychologischen Gepräges eine gewichtige Stellung in der Geschichte der tschechischen, aber auch der europäischen Ästhetik ein.