

Sus, Oleg

**Metodologické problémy psychologie umělecké a literární tvorby :
(psychologická textologie a "psychopoetika")**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada
literárněvědná. 1963, vol. 12, iss. D10, pp. [15]-34*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107907>

Access Date: 07. 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

METODOLOGICKÉ PROBLÉMY PSYCHOLOGIE UMĚLECKÉ A LITERÁRNÍ TVORBY

(Psychologická textologie a „psychopoetika“)

V poslední době začíná marxistická literární věda a estetika v SSSR sondovat otázky tzv. *psychologie umělecké tvorby*, a to jednak obecně, jednak z hlediska literární vědy samé, její aktuální vývojové situace a potřebného metodologického oživení. Dnes se totiž začínají projevat brzdivé důsledky oněch badatelských metod, které prostě odsunuly psychologickou problematiku tvorby stranou nebo ji třeba likvidovaly, přičemž k odůvodnění tohoto postupu obyčejně přeháněly až do extrémů racionální jádro argumentů, poukazujících na nutné vnitřní hranice a omezení každé psychologické interpretace uměleckého objektu, argumentů, které tvořily v zásadě oprávněný základ pro kritiku *psychologismu*, jeho typických „redukci“. Reakce na psychologismus — v nemalé míře příznačná pro různé směry moderního bádání literárněvědného i estetického — měla přirozeně i rozdílné motivy, impulsy, vyrůstala z nestejných předpokladů vědních, ideologických a filosofických. Bezpochyby přinesla neoddisputovatelné výsledky, ale přitom často i zabrzдила rovnoměrný vývoj metod a technik zkoumání, které teprve ve své komplexnosti — přirozeně že relativní z hlediska historického rozvoje literární vědy — mohou hlouběji postihnout *konkrétní totalitu* slovesného díla jakožto složité struktury, mnohovrstevného útvaru protkaného hustou sítí strukturních vztahů, zasazeného zároveň do celého souboru vztahů ke skutečnosti mimoumělecké. Tam, kde východisko bádání o literatuře začíná být přes únosnou míru podmiňováno pouhým antipsychologismem, tam se také porušuje stálá a živá souvislost příslušné vědecké disciplíny s některými jinými obory, které by mohly nebo i měly sloužit jako vědy „pomocné“, „hraniční“ nebo „kontaktní“. Mimochodem: Právě dnes se ukazuje důležitost oněch zkoumání, resp. i nových disciplín, která vznikají kdesi na „švu“, na pomezí mezi jinými „tradičními“ disciplínami. (Srovnejme kybernetiku, teorii informace, matematickou lingvistiku, psycholingvistiku aj.) — Z tohoto důvodu bude musit být znovu prověřen i vztah mezi literární vědou, obecnou psychologií a psychologií umělecké (slovesné) tvorby. Ne snad kvůli renesanci psychologismu starého typu, kvůli jeho rehabilitaci. A nejde snad jen o „sblížení“ s psychologií, nýbrž o vymezení nových, *plodných* souvislostí mezi současnou literární vědou a mezi obory jí blízkými a příbuznými. V rámci tohoto kontextu věd nezaujímají sice psychologické otázky a poznatky dominantní postavení, ale nejsou také zcela irelevantní; literární věda se svou pojmovou soustavou a metodologií je s nimi tak nebo onak, přímo nebo zprostředkovaně v kontaktu — třebaže je někdy výslovně odmítá v jejich funkci, totiž jako jednu ze složek, tvořících jisté předpoklady pro postupy literární vědy samé. Nepřihlížet vůbec k těmto předpokladům znamená zároveň vzdávat se, částečně, vědomé kontroly noetických základů vědy.¹ Provádí-li se tato kontrola aspoň nepřímo, negativně, prostřednictvím kritiky tzv. psychologismu, má své nepochybné oprávnění i výsledky. Ale dnes jde také o to, aby se zjistily možné pozitivní přínosy, které mohou vzniknout účelnou a materiálově zdůvodněnou

transpozicí vědeckých pojmů a badatelských metod z psychologie do literární vědy, případně aby se umožnilo ustavení nějakého zvláštního oboru na pomezí literární vědy, uměnovědy (estetiky) a psychologie, bude-li to nutné — přirozeně bez jednostranných závislostí a neorganického podržování, bez redukování jedné disciplíny na druhou.

Tato perspektiva se dnes otvírá i před marxistickou literární vědou. S iniciativou tu přicházejí kupř. někteří badatelé sovětští, kteří si uvědomují, do jaké míry úzce sociologická (příp. sociologizující) a gnoseologická interpretace slovesných děl zatlačovala do pozadí „subjektivní“ stránku jak literární tvorby, tak procesu recipování slovesných děl. Jsou to podněty významné již proto, že svědčí o vývojových posunech v sovětské literární vědě a estetice, i proto, že se snaží vyrovnat jisté opoždění v těchto vědách a překonat brzdicí vlivy tradicionalismu nebo přímo konzervatismu — v tématech, v kladení otázek, v metodách — čili jinými slovy proměnit bádání o literatuře v moderní vědu, začleněnou do bohatého, vnitřně rozrůzněného i rozrůstajícího se proudu vědeckého vývoje v druhé polovině 20. století. Je ovšem zřejmé, že tu nemůžeme čekat rychlé definitivní řešení, jednoznačnou koncepci, neboť zatím půjde spíš o první průzkum a o vytvoření programu. Takový ráz má i iniciativní studie známého sovětského teoretika Borise Mejlacha nesoucí název *Psychologie umělecké tvorby*, zaměřená jak k obecnější problematice, tak k otázkám literárněvědným (čili jinými slovy k psychologii literární tvorby).² Mejlach přirozeně vychází ze situace sovětské vědy, ale některá jeho zásadní zjištění mají širší dosah a nejsou bez významu ani pro postavení marxistické literární vědy, případně estetiky mimo SSSR. Jeho studie proto zasluhuje širšího zaznamenání a nebudou tu snad na škodu i určité připomínky; ovšem rozpracování celého komplexu otázek nadhozených Mejlachem by vyžadovalo samostatné práce. Na tomto místě se spokojíme s podrobnějším přehledem uzlových bodů Mejlachova programového článku (už z toho důvodu, že Mejlachova iniciativa nenašla u nás prakticky ohlasu); k tomu bude záhodno připojit některé dodatky, korektury a analýzy, na závěr pak stručný kritický i pozitivní výhled na místo tzv. psychologie literární (i umělecké) tvorby a na její funkci.

Mejlach sám si rozčlenil svůj článek takto: Napřed zkoumá postavení literární vědy v řadě jiných věd, načež zdůvodňuje svou základní tezi o nutnosti zkoumat *dynamiku* literárního procesu (vytváření díla). Následuje vymezení úkolů navržené „psychologie umělecké tvorby“ a stručná kritika novodobých buržoazních koncepcí; k této části je také přičleněn problém konstituování vlastní psychologie slovesné tvorby, jejího poměru k psychologii obecné, k literární vědě a estetice, nakonec pak její definice. Ve zvláštním oddíle probírá Mejlach metodologii nové disciplíny, načež v závěrečné části přináší své vlastní pojetí; jeho východiskem činí rukopis, v němž se podle Mejlacha fixuje dynamika tvůrčího procesu.

V první řadě podrobuje Mejlach kritice specifické slabiny literární vědy, a to s ohledem na její postavení v soustavě věd (podotkněme jen, že se to týká situace, jak se jevila roku 1960). V četných vědách jsou nové objevy doprovázeny intenzivním rozpracováním *metodologických* problémů a vytvářením nových technik zkoumání. Avšak právě literární věda tu představuje jakýsi kontrast (cit. d., str. 58). Zaostává, neboť mlčky vychází z přesvědčení, že už všechno bylo uděláno a že jen zbývá aplikovat metodologické principy marxismu-leninismu v praxi. Zmizel sám termín „metodologie literárněvědného bádání“, jakoby pohlcen termínem „teorie literatury“. Svědčí o tom ostatně učebnice a příručky; z jejich

obsahu vlastně vysvětluje, že tzv. teorie literatury vysvětluje základní pojmy podstaty literatury, povahy literárních směrů, rodů a druhů, zabývá se částmi versologie atd., ale zanedbává metody zkoumání umělecké tvorby v její specifičnosti. Pokud se některé elementy uměleckého tvoření popisují, pak jde o mechanický postup, který operuje s izolovanými částmi, takže Mejlach jej srovnává s pouhou znalostí různých součástí motoru: ta ovšem nemůže nahradit ani schopnost dát motor dohromady, ani pochopení, proč pracuje (cit. d., str. 59). Prostě: Zanedbává se vypracování metodologie — obecných principů literárněvědného bádání; objevují se sice výklady některých tezí klasiků marxismu, ale málo se dělá pro to, aby se tyto teze dále rozvíjely, resp. aby se na základě marxisticko-leninské teorie budovaly principy nové. Ještě hůře je tomu s metodikou literárněvědné analýzy, s vypracováním konkrétních badatelských postupů a technik.

Potud Mejlachova kritika, již zajisté nelze upřít oprávněnost. Jaká je však nyní konstruktivní část jeho programového článku? Spočívá — řečeno obecně — v obnovení metodologické problematiky a především v rekonstrukci některých dosud opomíjených postupů — absolutní novinky ostatně Mejlach nepřináší, a také nechce. Právě v metodologii nalézá sovětský badatel neuralgické body literární vědy. A protože se Mejlach pokouší založit vědeckou psychologii umělecké tvorby, zaměřuje se napřed kriticky proti oněm metodám, které pracují pouze s hotovými výsledky spisovatelovy tvůrčí práce, tj. s vlastními literárními díly, tvořícími pak podklad pro obecné soudy o specifičnosti umělecké tvorby, uměleckého myšlení, obraznosti, realismu atd. (cit. d., str. 59—60).

Tady Mejlach narazil na důležitý problém vztahu mezi „statikou“ a „dynamikou“ — řečeno staršími termíny comtovskými — nebo mezi „synchronií“ a „diachronií“, mezi zkoumáním „strukturním“ a „genetickým“ (vývojovým). I když není ke škodě věci podán tento problém explicitě — jde o metodologickou otázku par excellence! —, přesto je příznačné, na co klade sovětský teoretik hlavní důraz: ne na statiku hotových objektů, tj. slovesných děl, ale na vývojový proces jejich vytváření, na *dynamiku* tohoto procesu. O ni jde Mejlachovi především, právě proto, že vychází z požadavků postulované psychologie umělecké tvorby, a ne z *obecné* psychologie umění, která by měla zahrnovat i otázky vnímání a chápání umění, snad i „psychologii“ díla, např. slovesných hrdinů (ač právě tato poslední „psychologie“ je vskutku jako pouhá psychologie pochybná).³ Ovšem ani v této Mejlachově koncepci by nemělo chybět vymezení vztahu mezi zkoumáním diachronickým (dynamika procesu) a synchronickým, i když bude tento vztah přirozeně modifikován ve srovnání s literární vědou. Tvrdí-li Mejlach, že podstatu jevu můžeme postihnout jen tehdy, analyzujeme-li jeho vývoj (cit. d., str. 59), pak sice odpovídá jeho interpretace převažující tendenci „vývojové psychologie“, ale opomíjí strukturní rozbor, bez něhož se koneckonců žádný vývojesloví neobejde. Vezměme si kupř. *obraznost*, o níž se Mejlach krátce zmínil: Tvoří zajisté nutnou složku tvůrčího procesu, prochází v něm také určitým změnami — ty závisejí nejen na individualitě spisovatelově, ale mimo jiné též na druhovém nebo rodovém určení díla, na obecné literární struktuře —, její funkce se diferencují podle etap tvůrčího procesu atd. Ale právě proto, aby mohla být poznána dynamika jejích změn (všechny proměny obrazotvorné síly, počínajíc prvotním záměrem a končíc realizací), musí být vymezena pojmově a určena ve svém vnitřním ustrojení. Zajisté, že se vyvíjí a proměňuje, ale jako něco, co si udržuje jistou „identitu“ (každá transformace má svůj substrát, mění se vždy něco, neexistuje „čistý“ proces sám o sobě a pro sebe). Kdyby tomu tak nebylo, nebyli

bychom schopni odlišit např. zásah *fantazie* do vnitřní výstavby díla od dílčího *nápadu*, který může mít i vnější, náhodnou motivaci, nebo od prvků konvenčních asociací anebo třebaš od onoho postupu, který v závěrečné fázi tvorby srovnává záměrně různé varianty rukopisu a kontroluje spíše fantazii, než aby ji nanovo podněcoval. Co platí o obraznosti a fantazii vůbec, platí také o jiných psychologických složkách tvůrčího procesu. Genetické (vývojové) zkoumání nemůže tedy vysvětlit všechno bez zbytku: Na to ostatně mnohokrát poukazovala v minulosti např. sovětská formální škola a strukturalistická teorie, třebaže se leckdy přeceňovalo hledisko diachronie. Geneze může osvětlit původ, avšak pro poetiku je důležité vysvětlení literární *funkce* (Boris Ejchenbaum); geneze každého jevu je zvláštní otázka, ale jeho vývojový význam, jeho místo ve vývojové řadě je také zvláštní otázka — nelze proto zaměňovat pojem *literární* geneze za genezi *psychologickou* a literaturu za „tvůrčí osobnost“ (Jurij Tyňanov).⁴ Tomuto důležitému problému se nemůže vyhnout ani psychologie umělecké tvorby, jakkoli je jasné, že se chce, aspoň v Mejlachově pojetí, věnovat především dynamice tvůrčího procesu. Mejlach se ovšem nadhozeným problémem blíže nezabýval, a tak se stalo, že jeho programová studie obsahuje při vši své iniciativnosti též jistý vnitřní rozpor: Na jedné straně se zdůrazňuje důležitý moment dynamičnosti tvůrčího procesu — např. geneze obrazu, postup spisovatelova myšlení atd. — na druhé straně se kritizuje staticčnost metod, které pracují jen a jen s hotovými výsledky (s fixovanými literárními díly), avšak vlastní zkoumání nakonec nezasahuje celý proces vzniku díla, nýbrž soustřeďuje se v poslední rozhodující instanci zase k *textu*, v němž vidí Mejlach doslova vykrystalizovanou, ztělesněnou psychologii tvorby. Nastoluje tedy Mejlach jakousi „psychologickou textologii“, o níž se ještě zmíníme, a svůj program *psychologie* literárního tvoření vlastně zužuje, mimochodem také proto, že málo důvěřuje tradičním psychologickým metodám. V této souvislosti pak teprve jasněji vysvitne, co míní např. svým požadavkem, aby se teoretik blíže seznámil s procesem vzniku tvaru, kterýžto požadavek je jistě obecně oprávněn.

Co se pak týká situace sovětské literární vědy, lze dát Mejlachovi za pravdu, když doporučuje rozpracování aktuálních metodologických problémů a když upozorňuje na to, že se musí překonat jistá *izolace* literární vědy od ostatních disciplín. Právě výboje moderní vědy spočívají v mnohém na spolupráci několika vědních oborů, na prolínání zdánlivě neprostupných hranic mezi vědami. Avšak literární věda je v překvapivém nesouladu s těmito tendencemi: Podle Mejlacha jenom nepatrně spolupracuje se „vzdálenými“ i s „příbuznými“ vědními odvětvími, což lze pozorovat na nedostatečích ve styku s filosofií, estetikou a lingvistikou (cit. d., str. 60). V tomto překonání *izolacionismu* literární vědy — nelze jej ztotožňovat s její oprávněnou autonomností! — hraje svou roli také vědecká psychologie, podle Mejlacha pak hlavně při zkoumání procesu uměleckého tvoření. (Neustálé zdůrazňování dynamické stránky tvorby tu však začíná zakrývat i jiné možnosti psychologické analýzy, která může i musí postihnout např. strukturu a funkci jednotlivých duševních činností, esteticky relevantních a podílejších se specifickým způsobem na psychologické motivaci díla.) Na švu mezi psychologií, literární vědou a estetikou lze pak vybudovat tzv. psychologii umělecké tvorby, která podle Mejlachových slov dosud jako vědecká disciplína neexistuje (cit. d., str. 63).

Jaké jsou nyní její úkoly, jaký je její vztah k jiným psychologickým koncepcím, jak ji delimitovat od příbuzných disciplín? Jen na okraj tu připomínáme, že

obecně lze zajisté přijmout existenci zvláštní psychologie umělecké tvorby; něco jiného je již její vymezení a náplň. Tady obsahuje Mejlachova koncepce i některé problémy, což ovšem nijak nesnižuje její aktuálnost.

Pro literární vědu má základní význam vědecká psychologie; o tu se může opřít v řadě problémů. Týká se to jednak analýzy psychična jakožto procesu; velmi těsně je spjat s obecnými otázkami uměleckého tvoření, tzv. „obrazného“ myšlení, obor psychologie myšlení, v němž pracují četní badatelé. Hodnotné a aplikovatelné jsou též poznatky psychologie osobnosti. Jde ovšem o to, jak vlastně užít výsledků a metod obecné psychologie pro uměnovědu a konkrétně pro literární vědu. Sami sovětští psychologové se bohužel o psychologii uměleckého tvoření málo starají. Proto dochází Mejlach znovu k vývodu, že psychologie uměleckého tvoření jakožto vědecká disciplína musí být *teprve založena*. Mejlach uznává, že toto jeho tvrzení může vyvolat rozpaky; na svou obranu pak přehlíží nejružnější psychologické teorie uměleckého tvoření a vytýká jim ve zkratce — hodně abstraktní a operující bez argumentů — jejich nevědeckost. Poukazuje na omyly freudismu, na závažné nedostatky a přímo prohřešky Jungovy školy, behaviorismu, psychopatologických teorií, intuitivismu, neofreudismu i některých starších prací z období předrevolučního Ruska (cit. d., str. 64—66). I když má Mejlachův criticismus bezpochyby určité oprávnění, přesto se zdá, že lze těžko odsunout prostě a jednoduše stranou desítky let trvající práci v oblasti psychologie umění a umělecké tvorby;⁵ tato práce měla a má v západních zemích převážně charakter nemarxistický, je zatížena idealistickými koncepcemi, ale kritické přehodnocení by přece jenom ukázalo u určitých, empiricky založených badatelů konkrétní poznatky. Tedy i Mejlachova postulovaná „vědecká psychologie uměleckého tvoření“ má svou jistou prehistorii; opě se přirozeně o psychologii marxistickou, ale nemůže dosti dobře jednorázově zlikvidovat některé ověřitelné poznatky jiných škol a jiných směrů (bohatou zásobu najdeme např. v psychologii a v psychologické estetice německé).

Psychologii uměleckého tvoření nelze ovšem ztotožnit s obecnou psychologií. To připomíná Mejlach naprosto oprávněně; obecná psychologie totiž musí víceméně přehlížet specifickou estetickou funkci, ať již jde kupř. o zkoumání citů nebo intelektuálních funkcí. Je to vidět např. na monografických pracích psychologů, kteří si volí za materiál uměleckou literaturu (třeba v knize P. Jakobsona „Psychologija čuvstv“, Moskva 1958, 2. vyd.). Literární věda však přistupuje ke svému materiálu jinak, takže se i cíle psychologie umělecké tvorby (a slovesné zvláště) liší od cílů zkoumání obecně psychologického, neboť má nebo má mít svou specifičnost právě v hranicích uměnovědného (příp. literárněvědného) bádání. Proto zůstávají mimo její obzor některé otázky obecné psychologie, např. specifické problémy nadání a schopností nebo zkoumání všech psychických reakcí diváka, příp. čtenáře (nejde-li ovšem o tu jejich stránku, která má co činit již s estetickým zacílením reakce, navozeným právě uměleckým dílem, což dodáváme; ale tu by měla nastoupit psychologie estetického vnímání). Z tohoto hlediska se pak Mejlach pokouší také o definici psychologie uměleckého tvoření. Podle jeho mínění jde o vědeckou disciplínu, která má za úkol poznat a vyložit proces zpracování a zobecnění životních jevů, a to tak, jak probíhá v umělci během geneze jeho děl. Tento proces se pak — podle Mejlacha aspoň — zkoumá ve všech etapách vzniku a vývoje základní umělecké ideje a její obrazné realizace, počínajíc zárodečnými formami a jednotlivými dílčími momenty a končíc závěrečnou plnou realizací (cit. d., str. 67—68).

Mejlachova vědecká „psychologie umělecké tvorby“ je zatím přirozeně jen projekt, ale i ten přináší s sebou některé otevřené otázky. V první řadě je to oscilace mezi psychologii a literární vědou — zůstávající i při všem chvályhodném úsilí o specifikaci navrhovaného oboru — s čímž logicky souvisí také jisté „třetí plochy“ ve vymezení předmětu plánované psychologie umělecké tvorby. Jednou v něm silně vystupují — aspoň podle některých pojmových určení — specifické momenty psychologické (zaměření na dynamiku tvůrčího procesu), po druhé — v závěrečné části stati — zase literárněvědné pokusy spojit *textologii s psychologickým rozbořem*. Je např. otázka, zda vyústění do textologie může samo dát základ pro autonomii nové vědecké disciplíny — pojmem-li ji ovšem úže jako psychologii literární tvorby — a zda jen tento hlavní znak stačí charakterizovat její zvláštní místo mezi obecnou psychologii, literární vědou a uměnovědou. Tak Mejlach chce třeba zabránit mechanickému vnášení metod obecné psychologie do své projektované disciplíny; jenomže stejným právem by mohla druhá strana prohlásit, že je zase proti neústrojnému přenášení textologických aspektů za hranice jejich kompetence. Tyto nejasnosti v delimitaci předmětu a metod tzv. psychologie umělecké tvorby jsou zatím víceméně „přirozené“ a svědčí o tom, že se nový obor vlastně ještě nekonstituoval, že je tak nebo onak *in statu nascendi*.

Vedle Mejlachova pojetí můžeme ovšem v současné sovětské vědě najít i koncepcí jiné. Tak ve stejném roce, kdy vydal Boris Mejlach svůj článek, publikoval A. G. Kovalev knihu *Psichologija literaturnogo tvorčestva*.⁶ Psychologii umělecké literární tvorby chápe Kovalev jako zvláštní oddíl psychologie, který nelze jednoduše směřovat s literárněvědným zkoumáním (přes všechny vzájemné organické souvislosti). Vymezuje její předmět širě než Mejlach, neboť do něho zahrnuje nejen rozbor vlastního procesu umělecké tvorby, ale také zkoumání zákonitostí, jimiž se řídí vnímání a chápání uměleckých děl.⁷ Odlišuje aspekt estetický, literárněvědný a psychologický, které podle něho nelze směřovat; připomeňme jen, že Mejlach vlastně proti této zásadě klasické čistoty vyhraněných disciplín hřeší svou „synkrezi“. Není pak také divu, že se v Kovalevově pojetí proces literárního tvoření co nejužší spíná s osobností spisovatelovou, takže Kovalev se koncentruje k psychologii *osobnosti*. Východisko psychologické je tu tedy zcela zřejmé; „osobnost“ představuje u Kovaleva jakousi ústřední kategorii, do níž vše ústí — neboť sám proces odrazu reality je mu zprostředkovaná *strukturou osobnosti*.⁸ Odtud také silný důraz na psychologickou typologii, která má konečnou sloužit za podklad pro odlišování specificky individuálních „koloritů“ jednotlivých spisovatelů. Tak např. diference v „duchovním ustrojení“ tvůrců představují Kovalevovi vlastně jediný základ pro specifické umělecké individuality autorů zvláště v socialistické společnosti, kde spisovatelé nevyjadřují rozporné zájmy antagonistických tříd.⁹ Odvolat se v tomto případě k tzv. osobnosti není sice bez důvodů, ale je snad zřejmé již z uvedených myšlenek, že právě takový přístup k psychologii literární tvorby přeceňuje složku psychologickou, přesněji řečeno typologickou. (Není tedy Kovalevova koncepce prosta jistého psychologismu.) Tomu ovšem odpovídá příslušná metoda zkoumání, lépe řečeno konglomerát metod a technik, v podstatě *eklektický*, v němž se mísí tradiční postupy psychologie s rozbořem životopisu, analýza prostředí a výzkumy sociologické se sledováním duševních činností, literární věda s estetikou atp. Je to vlastní důsledek toho, že Kovalev opřel svou psychologii literární tvorby o zkoumání osobnosti (tj. o psychologii osobnosti), osobnosti v tom *nejširším* slova smyslu. Tím

se také porušily proporce mezi momenty slovesnými a mimoslovesnými, tím se dospělo ke smíšení metod, k hybridizaci. Abychom si o ní mohli učinit aspoň letmo představu, stačí uvést některé z bodů Kovalevova programu, jinak pečlivě rozepsaného. Je to program zkoumání psychologie literární tvorby (rozuměj: tvorby umělecké literatury): Má tři základní oddíly o osmnácti, desíti a šesti bodech, které není třeba uvádět všechny. První oddíl výzkumů je věnován „historii života“ a literární činnosti; začíná, v bodě číslo 1, údaji o době a místě narození, poté si všímá rodiny a rodinných příslušníků, dětství spisovatelova atd., načež vyúsťuje v rozboru jeho prvních pokusů, účasti v literárních kroužcích, literárních vlivů, všímá si vydání prvých děl mladého spisovatele a reakce autora i publika na ně. Střední oddíl je zase psychologický, neboť se zaměřuje k senzibilitě, obrazotvornosti, estetickému vkusu, paměti, pracovní schopnosti atd. Teprve poslední oddíl — je příznačné, že s nejmenším počtem bodů — souvisí těsněji s vlastní tvorbou a má se také týkat „zvláštností spisovatelova literárního tvoření“. Kovalev tu ovšem nic nového neobjevil a spokojil se tím, že začal autorovým „oblíbeným žánrem“, načež do bodů rozepsal jednotlivé fáze tvůrčího procesu jakožto zvláštní etapy, jimž má odpovídat také postup badatelův.¹⁰ Ráz metodologické změnlosti tu nelze dost dobře nevidět; celý tento program prakticky vyčerpává podstatnou část práce literárního vědce a historika vůbec, je uskutečněn v každé pořádnější monografii o „životě a díle“ určitého spisovatele. Kovalev tedy vlastně smísl v jedno několik disciplín a jeho psychologie literární tvorby by měla být zároveň — aspoň podle programu — víc než jen psychologií. Interpretace Kovalevova je proto svým způsobem nekriticky tradiční, eklektická a konečkonců přehlíží ty *specifické* problémy disciplíny, na které narazil Mejlach (např. světyčnost předmětu, poměr k obecné psychologii, otázku zvláštních metod, funkce textu atp.). Obdobná pojetí nacházíme pak v tzv. „psychologiích umění“ založených empiricky, ovšem omezených záměrně jenom na oblast psychologickou. Tak např. německý teoretik O. Sterzinger ostře odděluje estetiku jakožto „Normwissenschaft“ od psychologie jakožto „Tatsachenwissenschaft“ a v psychologii umění spatřuje prostě část psychologie, empiricky a experimentálně založené.¹¹ V prvním dílu své práce to říká Sterzinger krátce a jasně: „Die Psychologie der Kunst keine Ästhetik“.¹² Tímto řešením se však dnes nemůžeme spokojit a právě zde Mejlach ve své snaze o konstituování psychologie umělecké tvorby vyzdvihuje oprávněně myšlenku jejího specifického zaměření: Neboť nelze zapomínat na to, že nejde kupř. o zkoumání jakýchkoli duševních procesů bez přihlídnutí právě k jejich slovesné funkci, jakou mají ve *vytvářeném* díle, k funkci, jejímž prostřednictvím pak také zanechávají stopy i v díle *vytvořeném*. Pak ovšem předmět projektované disciplíny nemůže být určen čistě psychologicky; tak by se asi dal formulovat obecný závěr z Mejlachových premis. Postavení autonomní psychologie umělecké tvorby bychom tu zatím mohli zkusmo srovnat třeba s poměrem jiného nového vědeckého oboru, tzv. *psycholinguistiky*, k jeho předmětu, k „psycholinguistickým jednotkám“, což již ovšem přesahuje rámcem Mejlachovy koncepce. Ale o tom později.

Jak je tomu nyní s metodami Mejlachovy psychologie umělecké tvorby? Má začít — aplikována na literaturu — zkoumáním spisovatelovy osobnosti a bezprostředních podmínek, v nichž se dílo utvářelo. K tomu je třeba znát dobový kontext, autorovu biografii, celou jeho tvorbu, názory, vnější i vnitřní impulsy (cit. d., str. 68), tedy zhruba to, co je obsaženo také v programu citované již Kovalevovy psychologie tvorby. Tyto obecné poznatky, dodejme k Mejlachovi,

jsou sice důležité, ale samy o sobě ještě nepostačí, neboť je může poskytnout i literární vědec i historik nebo sociolog. Mejlach si to zřejmě uvědomuje, když konstatuje, že není rozpracována právě specifická metodologie, nutná pro sledování a rozbor vlastního tvůrčího procesu a jeho dynamiky. V souvislosti s tím projevuje kritický, ne-li někde přímo skeptický postoj k metodám obecné psychologie a některé z nich pak přímo zamítá. Kriticismus je sice na místě, ale lze se také právem ptát, zda všechny Mejlachovy odsudky jsou dostatečně zdůvodněny. Funkčnost určitých metod a technik ukáže teprve *praxe*, aplikace, přízpusobení zvláštním cílům postulované psychologie umělecké tvorby. Rozhodnout se o metodách předem negativně s poukazem na zkušenosti s jejich zdiskreditováním je zřejmě přece jen předčasné. Tak jen těžko se bude moci užít — aspoň podle Mejlacha — metod obecné psychologie, např. metody *přímého pozorování*, metody *rozhovoru* a dále metod *experimentálních* (cit. d., str. 69). Metoda rozhovorů, besed se spisovateli, byla ve své době (začátek třicátých let) velmi rozšířena, ale jak podotýká Mejlach, zplaněla a sklouzla kamsi až k novinovému interviewu. Také dotazníková metoda se často neosvědčuje; tady pak záleží na tom, jak je vlastní dotazník sestaven a jaké otázky se kladou. Na druhé straně uznává sovětský badatel cennost osobních svědectví spisovatelů o vzniku a ztělesnění umělecké myšlenky a o rozličných fázích tvůrčího procesu; zde poslouží dobře deníky spisovatelů, jejich dopisy, vzpomínky atp. Někdy jsou „vyznání“ autorů obsažena v dílech samých (srov. třeba Rousseaua), avšak nesmí se zapomínat, dodejme, na to, že tato „vyzvání“ a „sebeopozorování“ patří již k literárními faktům a že jsou silně prosycena subjektivními postoji, autostylizací (termín razil v české kritice F. X. Šalda). Podobný kritický přístup je nutný při interpretaci autobiografií.

Jako „naprosto nevhodnou“ odmítá Mejlach *metodu experimentální* (cit. d., str. 69); není prý v psychologii umělecké tvorby možná, řečeno pak přesněji, lze prý s ní operovat při zkoumání některých fází v psychologii výtvarného umění. Dát spisovateli kvůli experimentu jisté téma k zpracování, aby mohl být pozorován při tvůrčím procesu, takový nápad může podle Mejlacha vzbudit ironický úsměv. Zbývá otázka, je-li právě tady Mejlach práv všem možnostem experimentálních metod. Asi že ne tak zcela. Pak přirozeně také nebudou platit vždy a všude jednoznačné negativní soudy o určitých metodách. Nadto Mejlach vytváří — asi záměrně — zjednodušenou představu o tom, jak vypadá nebo jak by měl vypadat tradičně pojatý experiment při analýze slovesné tvorby, načež tuto představu ironizuje. Tím ovšem není problém experimentu likvidován. Ostatně i samy typy experimentů v oblasti společenských věd se rozvíjejí, jsou diferencovány, a nemá smyslu poukazovat výhradně jenom na *staré*, počáteční formy a na jejich karikatury. Vyšší nervová činnost člověka se může kupř. experimentálně zkoumat na modelech, konkrétněji na strojích, které modelují určité funkce centrální nervové soustavy. Moderní psychologie to ví velmi dobře, i když je v těchto výzkumech zatím v začátcích. To, co zde bylo naznačeno, nelze chápat zjednodušeně jako přímý návod ke „kybernetickému experimentu“, ale spíše jako korekturu názoru, který operuje jen rudimentárními formami experimentu odkudsi z dějin psychologie 19. století, takže je vidí zkresleně, v jejich neadekvátnosti. Objektivní vědecká metoda se nemůže prostě experimentům vyhnout ani v psychologii umělecké tvorby; po ruce je ovšem ještě nemá. Nebo snad hraje literární tvorba zcela zvláštní, výjimečnou roli mezi jinými uměními, takže se jí žádný vědecký pokus nesmí ani doknout? O tom lze vážně pochybovat. A jaká

by to vůbec byla „psychologie“ tvorby, kdyby neznala, nechtěla nic znát z experimentální psychologie? Třeba ovšem dodat, že ve své poslední knize Mejlach v podstatě koriguje názor o „nevhodnosti“ experimentálních metod.¹³

Důležité však je, že Mejlachova nedůvěra k psychologickým metodám má svůj motiv, za nímž se skrývá jednak koneckonců oprávněná obrana proti běžnému psychologismu, jednak pozitivní úsilí najít pro psychologii umělecké (zde literární) tvorby její *vlastní* předmět: V širším smyslu jej představují zákonitosti tvorby jakožto procesu, v užším smyslu pak — u spisovatele — je to *rukopis*, jemuž Mejlach přisuzuje v psychologii umělecké tvorby prvořadý význam (cit. d., str. 70). Tady spočívá vlastní těžisko Mejlachova článku: v pokusu spojit nějak *textologii* s teoretickým zkoumáním *tvůrčího procesu*. Jistá jednostrannost tohoto řešení je zřejmá; ostatně Mejlach sám uznává, že metody jím navržené nevyčerpávají úkoly psychologie tvorby a že mohou být rozšířeny a doplněny. Prakticky se ovšem soustřeďuje k rukopisu. Proto je třeba posoudit, zda rukopis spisovatele může z metodologického hlediska splnit všechny ty funkce, které mu Mejlach ve své psychologii literární tvorby přiřkl, a zda se v něm vskutku ideálně realizuje specifický předmět nové disciplíny, jinými slovy reprezentuje-li rukopis a rukopisné varianty celý tvůrčí proces dokonale a beze zbytků. Napřed je ovšem třeba vyložit aspoň ve zkratce Mejlachovu základní koncepci, její východisko. Mejlachovo pojetí se v poslední instanci blíží zdánlivě neproblematickému *paralelismu* mezi literárním „tvůrčím procesem“ a mezi jeho „objektivací“ v rukopise. Toto konstatování však neznamená, že tu jde o východisko záměrné, o proklamovaný paralelismus; ten je spíše přítomen implicitě, a proto také nerozanalyzován. Naše kritika se tedy týká víceméně nevyřčených teoretických předpokladů nebo jen napůl nadhozených, které by bezpochyby Mejlach sám nepřijal, kdyby se logicky rozvinuly do posledních důsledků. — Rukopis jako by skrýval celý tvůrčí proces a mohl jej zpětně vyjevit. A tak Mejlach označuje rukopis za „*fixaci dynamiky tvůrčího procesu*“, vidí v něm realizaci uměleckého myšlení, zachycené zpracování životních dojmů, činnost spisovatelovy paměti a obrazotvornosti atd. (cit. d., str. 71). Toto dominantní postavení rukopisu — nechme tu zatím kritické připomínky stranou — neznamená podle Mejlacha, že by se měla redukovat psychologie tvorby na dějiny textu. Mejlach má naopak na mysli nový cíl: Vypracovat metodu, která by spojila *textologii* s teoretickým zkoumáním zákonitosti tzv. *uměleckého myšlení*. (A tak se má zároveň překonat ono pojetí textologie, které ji považuje za disciplínu sloužící pouze k přípravě textů pro vydání; cit. d., str. 71.) Přitom se nepopírají podstatné rozdíly mezi metodami vlastní textologie a psychologie tvorby. Otázka je v tom, jak využít textologie ke zkoumání tvůrčího procesu. Mejlach odpovídá takto: Badatel syntetizující ve své práci principy teorie literatury, dějin literatury a estetiky bude musit umět rozebírat spisovatelovy rukopisy, vysvětlit na jejich základě zákonitosti tvůrčího procesu i jeho specifičnost, tvůrčí individuálnost. Čistě textologická historie literárního díla to sama provést nemůže; dějiny textu tvoří jen první etapu ve zkoumání tvůrčího procesu (cit. d., str. 72—73).

Dále existují také rozdíly mezi novou metodou navrženou Mejlachem a mezi postupy tzv. „*tvůrčí historie*“ díla (srov. známé práce N. Piksanova a jiných). Mejlach uznává tento druh zkoumání v literární vědě, ale připomíná, že se „*tvůrčí historie*“ omezuje na dějiny vytváření určitého díla, a to z hlediska literárněhistorického, ne teoretického, takže nemůže nahradit psychologii literární tvorby. Blíž k Mejlachovu programu stojí knihy a studie na téma „Jak pracovali

klasikové“ nebo „Z tvůrčí laboratoře spisovatele“, v nichž nachází Mejlach i cenné poznatky i metodologickou nejasnost. Celkem vzato, je třeba zvláště zdůraznit a ocenit, že Mejlach chce překonat tradiční představy o psychologii literárního tvůrčího procesu, spojit ji s textologií a tím nejen specifikovat, přizpůsobit specifickému literárnímu materiálu, ale vlastně také nově konstituovat jako zvláštní „kontaktní“ disciplínu. V tomto netraditionalistickém prolamování hranic je sovětský badatel docela moderní a jeho programová studie má při všech svých problémových hodnotu iniciativního činu, zvláště pak pro plodné znovuoživení metodologických výbojů v marxistické literární vědě a estetice vůbec.

Vratme se nyní ještě jednou k tomu, co všechno představuje rukopis pro Mejlacha. Vidí v něm doslova „stenogram tvůrčího procesu“, objekt, který je pro psychologii tvorby ekvivalentní nejcennějšímu experimentálnímu materiálu. (Procesy, v nichž se vytváří rukopis, přirovnává Mejlach přímo k *pokusům* — cit. d., str. 71. Proto zřejmě odmítá vlastní vědecké experimenty vypracované psychologii, které jsou jiného typu a které se prý pro psychologii umělecké tvorby nehodí.) Je dále přesvědčen o tom, jak tu již bylo poznamenáno, že rukopis tak nebo onak jednoznačně zobrazuje tvůrčí proces, takže dovoluje rekonstrukci tohoto procesu v čase, v „dynamice“ procesu (cit. d., str. 72). Důležité tu pak jsou nejen rukopisné *varianty*, ale také jejich *topografie*, rozložení; je třeba znát přerušování a vynechávky, v jaké etapě vznikají změny zápisů nebo prázdná místa zaplněná později atd. V této souvislosti poukazuje Mejlach zcela právem na složitý metodologický úkol — na klasifikaci různých složek tvůrčího procesu. Za příklad uvádí Puškina a jeho rukopisné varianty obrážející různotvárné pokusy zaměřené k jednomu cíli: k dosažení analytické jasnosti a přímo malířské názornosti představovaných jevů — srov. zajímavé Mejlachovy analýzy ve studii (cit. d., str. 76—78). Potud Mejlach. Zbývá problém, a to velice důležitý, zda jeho koncepce rukopisu zaručuje opravdu beze zbytku specifický předmět psychologie literární tvorby — je-li tedy navržené „spojení“ textologie s psychologii ve všem ústrojně — a zda je v rukopisu všechno to, co do něho Mejlach vložil, tj. fixace tvůrčího procesu v celku. Tady ovšem narážíme na určité otevřené otázky noetické a metodologické povahy, jichž si Mejlach blíže nevšiml, resp. které se mu vůbec nezdály problematické.

Bylo tu již naznačeno, že Mejlach v podstatě paralelizuje tvůrčí proces s výsledným rukopisem (příp. s jeho variantami). Rukopis pak tento proces doslova „obsahuje“, ze slovesné objektivace lze prostě zpětně pochodem usuzovat na tvůrčí pochod sám. Závislost se tu zdá na první pohled jasnou, jednoduchou. Řečeno terminologií logiky, mělo by jít o „jednoznačné zobrazení“ — rozuměj procesu v rukopise. Jenomže i Mejlachova interpretace psychologie literární tvorby brání se před psychologickými redukcemi pomocí textologie neuniká právě ve svém základním východisku jistému, byť i zjemnělému, zkorigovanému psychologismu; ten sice nijak nepřevládá — zaměření k rozboru textu jej neustále koriguje —, leč jeho stopa je přece jen patrná, byť i byla málo viditelná. A tento psychologismus spočívá právě v představě stojící v pozadí, v představě o neproblematické souběžnosti mezi tvůrčím procesem a jeho rukopisnou fixací. Je to paralelismus spíše mechanický, protože je zbaven rozporů a napětí mezi oběma póly, protože vztah mezi nimi traktuje asi tak, jako by šlo o poměr mezi modelem a jeho doslovnou kopií. Ovšem máme dost dokladů z moderních kritik psychologických koncepcí literárního díla, že tomu tak není. Antipsychologismus mnoha soudobých směrů estetických a literárněvědných vychází sice často z noe-

tických, filosofických předpokladů, které samy zasluhují kritiku, ale to v podstatě nemění nic na jeho určitých empirických poznacích, v nichž se odhalují fikce psychologismu. Přirozeně, že reálný základ pro kritiku jakéhokoli psychologismu — pro kritiku bez mystifikací a extrémů „antipsychologismu“ — dává literární vědě marxismus svou analýzou tzv. duchovní produkce: Vymezuje příslušné místo podílu psychologické motivace v genezi díla a zasazuje tuto motivaci („moment“ subjektivního odrazu objektivní reality) do celého souboru příčin, podmínek, předpokladů a vztahů, ale i vnitřních, imanentních hybných sil účastníků se procesu tvorby. Na tomto místě bude pak dobré upozornit aspoň krátce na to, že není oprávněn zdánlivě jednoduchý, „logický“ závěr, jako by *tvůrčí individualita* — pojem, kterého se dnes hojně užívá i zneužívá — byla jedinou, výlučnou garancí tvůrčího procesu. I do této tvůrčí individuality uměleckého typu se nutně promítá člověk jako komplex společenských vztahů, jako společenské individuum. Což znamená, že ani psychologický rozbor nemůže představovat „poslední instanci“, na kterou se bude badatel odvolávat při zkoumání tvůrčího procesu. Složení individuálního uměleckého výtvaru neobráží pouze a jedině — ve své individualitě — svébytnost psychologického subjektu. Výstižně to vyjádřil Jan Mukařovský, když poukázal při srovnávání lidové tvorby s „vysokým“ uměním na fakt zdánlivé individuality uměleckých výtvarů; avšak nejen ony udržují vlastní existenci umění, nýbrž jak říká Mukařovský, je to „živá tradice“, která přesahuje tvorbu jedincovu a stává se majetkem celé společnosti: „Sebeosobitější umělecké dílo je vypočteno na jistý způsob vnímání, ten však je určen právě tím, co ve vývoji nového umění bezprostředně předcházelo. [...] Osobitý, silný umělec odchýlí se ovšem zpravidla od dosavadní umělecké tradice značně radikálně, ale tyto jeho odchylky se opět velmi rychle stávají majetkem obecným, součástí uměleckého podvědomí celé společnosti. Hlavní podstatou umění je tedy nikoli individuální umělecké dílo, ale soubor uměleckých zvyklostí a norem, umělecká struktura, jež je povahy nadosobní, společenské. Jednotlivé umělecké dílo má se k této nadosobní struktuře podobně jako se má individuální jazykový projev k jazykovému systému, jenž rovněž je majetkem všech a přesahuje každého, kdo v dané chvíli jazyka užívá.“¹⁴ Analogie Mukařovského není sice zcela přesná — individuální tvořivost umělecká má svůj specifický vztah k nadosobní umělecké struktuře, *aktivnější* než je vztah individuálního jazykového projevu k jazykové normě a k jazykovému systému vůbec — ovšem je plodné základní srovnání mezi sdělením uměleckým a jinými sdělovacími prostředky, např. se základním komunikativním systémem jazykovým. Právě důraz na *sdělovací funkci* (v umění *estetickou*), na „*estetickou informaci*“, užijeme-li termínu z teorie informace, může produktivně přispět k novému pochopení psychologie tvůrčího procesu, procesu v podstatě přirozeně také komunikativního, přihlédneme-li k jeho *cíli* a konečnému *produktu*.

Vezměme si nyní jednu z fikcí psychologismu: Představuje nám tzv. tvůrčí proces jako vypreparovanou, funkčně skloubenou, bohatě rozčleněnou a zhierarchizovanou strukturu duševních procesů, zážitků, tak nebo onak esteticky relevantních. Jako by byl tento proces něco absolutně *sui generis*, jako by v něm bylo vše předem motivováno vzhledem k výslednému tvaru, do něhož se pak „tvůrčí proces“ se vším všudy otiskne. Ale tato představa není jen značně abstraktní, ale obsahuje také značnou dávku iluzí. Sám „tvůrčí proces“ není oddělen neprodyšnou zdí od empirického, mimouměleckého života a životních zkušeností umělcových, naopak, je do nich složitě vpleten, Neexistuje tedy v „čisté“ podobě;

tak si jej může představovat jen ten, kdo jej nevidí v konkrétní existenci, ale pouze jej interpoluje z hotového díla, aby jej zpětně promítl do psychologické reality, která se pak ovšem doslova „zestetizuje“. Tak vzniká mimochodem přesvědčení o neproblematické korespondenci mezi tvůrčím procesem a dílem. F. X. Šalda poukázal jednou velice výstižně na složitou a křivolakou cestu zrodu díla, na uvědomělé i neuvědomělé složky jeho geneze, již se účastní momenty s různou funkcí, s různou „specifickou vahou“, a tedy s proměnlivým podílem na tvorbě samé. Dokumentoval to na básnické sbírce Vítězslava Háška: „Tisíce a tisíce jinochů procházelo se určitého jara nebo léta v sádech pražských nebo v okolí pražském se svými milenkami; ale ze všech těch procházek, milostných stisků rukou, polibků atd. vzešly jen jedny ‚Večerní písně‘: Háškovy. Že prvním podnětem k nim byla jeho láska ke slečně Horáčkové, dceři pražského advokáta, má pro mne význam zcela podružný; nemusila to být právě slečna Horáčková, mohla to být i jiná sličná dívka pražská a ‚Večerní písně‘ mohly vzniknout také.“¹⁵ Již v tomto Šaldově postoji můžeme nalézt jisté argumenty proti zjednodušeným výkladům vztahů mezi psychologií tvorby a vlastním slovesným objektem. Zásadní diferenciaci pak provedl v moderní evropské literární vědě *Roman Ingarden* a nijak se nebál jít až do radikálních důsledků. Ingarde novým východiskem je ovšem aplikovaná fenomenologická ontologie slovesného díla, kterou tu nijak nepřijímáme; kvůli ní není však třeba zamítnout a nevyužít určitých empirických zjištění, ke kterým dochází subtilní a promyšlená fenomenologická kritika subjektivního idealismu (k němuž odrůdy psychologismu patří nebo se mu blíží). I zde je poučná kritika méně chytrého idealismu idealismem daleko chytřejším. — Pokus identifikovat literární dílo se souborem autorových psychických zážitků je podle Ingardena zcela absurdní.¹⁶ Tím ovšem padá také teze o jednoznačné korespondenci mezi „tvůrčím procesem“ a dílem. Autor se svými osudy, zážitky a duševními stavy zůstává mimo dílo; tím se nepopírají souvislosti a závislosti mezi spisovatelem a jeho výtvorem, jen se zdůrazňuje, že jde o dva různé objekty. Ani „tvůrčí proces“ tu nemůže být privilegován. Autorovy zážitky během tvůrčího procesu netvoří žádnou doslovnou *součást*, přímou složku hotového díla. Tím se nijak nelikviduje existence mnohotvárných, těsných vztahů mezi dílem a psychickým životem a autorovou individualitou; budiž vznik díla podmíněn zcela určitými zážitky spisovatele, necht jsou jednotlivé vlastnosti díla a jeho výstavba funkčně závislé na psychických vlastnostech původce, na jeho nadání, na typu jeho ideového světa a citového založení — to vše nic nemění na skutečnosti docela primitivní a přitom často podceněné nebo nepoznané, že „autor a jeho dílo tvoří dvě heterogenní předmětnosti.“¹⁷ Z jiné stránky, opíraje se o jiná východiska, poukazuje na podobný problém Jan Mukařovský: Umělecké dílo prostředkující mezi původcem a vnímatelem nese specifický vztah ke skutečnosti a obdobně jako jazykový znak neodpovídá plně ani „psychickému stavu, z kterého vzešlo u autora, ani onomu, který navazuje u vnímatele; psychické stavy, s kterými takto vstupuje aktivně či pasívně ve styk, obsahují pokaždé — kromě obrysů daných uměleckým dílem — ještě také prvky individuální, neopakovatelné a ze stanoviska objektivní (tj. nadosobní) estetické hodnoty nahodilé. To pak, co z psychologického stavu autorova nacházíme v uměleckém díle objektivováno jako autorův ‚zážitek‘, je již významová jednotka, pevně vklíněná do celého systému umělecké výstavby [...].“¹⁸

Důležitou kritiku psychologismu podal v poslední době *Arnold Hauser* v knize *Philosophie der Kunstgeschichte* (1958); důležitou proto, že Hauser na jedné

straně nepopírá konkrétní psychologickou motivaci díla, na druhé straně však důmyslně rozebírá různé typy psychologických *redukci*, z nichž některé se přímo dotýkají problémů tzv. psychologie tvorby, např. uvedeného již paralelismu, genetismu, představy „zestetizovaného“ tvůrčího procesu sui generis atd. Hauser argumentuje ve zkratce takto: Po skončení tvůrčího procesu se dílo od svého tvůrce „emancipuje“. Hledat pro objektivní estetickou hodnotu díla přesně, do detailů odpovídající *psychologický ekvivalent*, je pochybné: zhruba stejně duševní ustrojení může dokonce tvořit základ pro rozličné produkty.¹⁹ Pak ovšem ani Mejlachův „rukopis“ nepodává jednoznačné svědectví o „dynamice“ tvůrčího procesu; a zvláště ne tam, kde nám spisovatel fixuje v rukopise až závěrečnou fázi své tvorby a kde prostě nenajdeme varianty. (K dispozici je tu „čistý“ rukopis, který vůbec nemusí bezprostředně zrcadlit složitý, třebaš klíčkovitý nebo přerývaný tvůrčí proces, jenž byl završen dílem jaksi „naráz“ — přičemž autor neměl buď chuť, nebo to bylo proti jeho vlastnímu naturelu, aby postupně zachycoval dílčí fáze, jednotlivé projekty a skici v rukopisné podobě — třeba jen formou letmého zápisníkového záznamu, nerozvedeného motivu atp. U drobnějších literárních útvarů se lze s tímto faktem setkat dosti často, a nejen u nich.) Hauser tvrdí jedno: Psychologické danosti a okolnosti sice — svým podílem — umožňují vznik díla, ale neobsahují nástroj, jímž je vytvářeno. — Báseň se dělá ze slov, a ne třeba z citů; sleduje logiku jazyka, a ne emoci: „Citový motiv vděčí za svůj umělecký význam kontextu díla, do něhož vchází, a ne kontextu zážitků, z něhož pochází.“²⁰ Jinými slovy to znamená, že celý obsah díla se může zploštit, když se jeho motivy vytrhnou ze slovesné struktury a přesadí mechanicky zpět do psychické reality, do „historie básníka“ (tj. básníka jako pouhé empirické osoby). Takovou cestou lze lehce dojít k paradoxu: Čím více se blížíme k „původu“ díla, tím více se častokrát vzdalujeme od jeho uměleckého významu — ten totiž není pouze „personální“, není to pouhý „výraz“ individuální psychologie. „dokument“ duševních dispozic a postojů,²¹ není to jen vnitřní výraz jak tomu chtěla kupř. Croceova estetika. Stejně se obrácí Hauser proti představě „*falešné totality*“ — dá-li se to tak říci — uměleckého tvůrčího procesu, již jsme tu ostatně kritizovali. Ovšem Hauserovy důvody nejsou zcela přesvědčivé: Hauser zdůrazňuje proti představě ideální panestetické jednoty tvůrčího procesu pouze podíl *volby* a *náhody*. Tak podle něho domněnka, že v tvůrčím procesu má každý krok estetickou funkci nebo význam, ba dokonce objektivní „smysl“, vzbuzuje zdání nutnosti tam, kde prý ve skutečnosti panuje volný výběr a náhoda.²² Poznali jsme však, že pojetí totálně zestetizovaného tvůrčího procesu vychází v první řadě z umělé *izolace* tohoto procesu a z jeho víceméně mechanického přiřazování k hotovému dílu, což se děje proto, aby se zde dosáhlo *korespondence* — bez níž je psychologismus všech druhů a odrůd nemožný.

Zbývá nyní důležitá otázka: Může Mejlachovo vymezení rukopisu konstituovat svébytný předmět psychologie literární tvorby, stačí založit novou projektovanou disciplínu na základě spojení textologie s psychologíí? Anebo přesněji, slovy Mejlachovými: Fixuje rukopis jednoznačně a ve všem „dynamiku tvůrčího procesu“, tj. „vyjadřuje“ ji beze zbytku, takže v něm lze spatřovat literárněvědný *ekvivalent* psychologického určení tohoto procesu? Na to lze ztěžka odpovědět pokaždé kladně. Jednak se nedá převést komplexní struktura literárního díla na momenty pouze textologické; jednak je zároveň problematické, zda rukopis (plus případné varianty) — v Mejlachově výkladu — může takto obecně a nerozlišeně sloužit za jednotku psychologickou i za jednotku literárněvědnou: Vystupuje *celý*

ve vztahu k autorovi nebo čtenáři jako bezprostředně, spontánně chápaná danost psychologicky motivovaná? Netvoří třebaš některé rukopisné varianty pouhé stylistické obměny nebo korektury, v nichž se z „dynamiky“ tvůrčího procesu neodráží skoro nic, jindy jen málo? Vždyť tento proces zná také statiku, relativně nehybná místa nebo i návraty; představovat si jej pouze jako jednosměrnou, nepřetržitě se pohybující posloupnost znamená podléhat zjednodušené evolucionistické iluzi. Námitky proti mechanicky interpretované korespondenci mezi tvůrčím procesem a dílem (rukopisem) jsme tu již uvedli. To všechno ovšem neznamená, že padá možnost psychologického rozboru procesu vytváření — a dodejme — i přijímání (recipování) literárního díla. Pokus využít postupů vědecké psychologie v oblasti slovesných děl nemusí nijak znamenat návrat ke starému psychologismu; a není to pokus v moderní vědě osamocený.

Bude na tomto místě záhodno všimnout si jedné z nejnovějších vědeckých disciplín, tzv. *psycholingvistiky*, protože se v ní po stránce metodologické objevují některé obdobné problémy jako v postulované „psychologii umělecké tvorby“ a protože tu najdeme jistá promyšlená řešení, která mohou při vyvinuté lingvistické exaktnosti sloužit jako určité „vzorové“ analogie pro konstituování oboru požadovaného Mejlachem. („Vzorovou“ analogií tu nerozumíme návod k pouhému napodobení). Tím není nijak řečeno, že je spojení textového rozboru s psychologií literární tvorby vůbec neplodné; naopak, kladou se tu meze expanzi zkreslujícího psychologismu, analýza se má neustále vracet k vlastnímu slovesnému tvaru i k jeho „předstupňům“, má se jím verifikovat a nerozplývat se ve fázích mimoliterárních, obecně psychologických, obecně lidských, antropologických. Proto na tomto místě Mejlachův program nové psychologie uměleckého tvoření neodmítáme en bloc; jde spíše o jeho doplnění a určitou revizi, hlavně co se týká předmětu proponované disciplíny. — Psycholingvistika skýtá zajímavé podněty už proto, že vzniká na pomezí jedné z nejmmodernějších věd — *teorie informace* — ale zároveň také v oblasti mezi současnou lingvistikou a psychologií. Je tedy méně zatížena některými tradičními koncepcemi — a o to je metodologicky výbojnější. A nyní stručně o psycholingvistice: Tento nový obor má za předmět svého zkoumání procesy *kódování* a *dekódování* z hlediska obsahu jazykového sdělení, tj. těch procesů, jejichž prostřednictvím se záměry hovořících transformují v signály daného kódu, a dále těch procesů, v nichž se signály určitého kódu podrobují transformaci při jejich interpretaci posluchači.²³ Úplně obdobnou problematiku obsahuje z hlediska obecné teorie komunikace tzv. psychologie umělecké tvorby a recipování uměleckých děl. Podle našeho názoru by měla zahrnovat obě stránky, jak „*aktivní*“, tak „*receptivní*“, jinak by se musily vytvořit dosti násilně dvě samostatné disciplíny (takový by byl důsledek Mejlachova řešení) a proces uměleckého sdělování by se musil uměle rozdělit. — Psycholingvistika sama pak hraničí na jedné straně s „*mikrolingvistikou*“, na druhé s „*exolingvistikou*“. Mikrolingvistika představuje lingvistiku ve vlastním smyslu slova, zkoumající výstavbu sdělení jako objektivní fakt a abstrahující od vnitřního stavu hovořících a posluchačů. Termín „*exolingvistika*“ je méně přesně vymezen: V této tzv. metalingvistice má jít o zkoumání vztahů mezi vlastnostmi sdělení a vlastnostmi těch, kteří sdělení vysílají a přijímají.²⁴ Porovnáme-li nyní postavení psycholingvistiky a psychologie „umělecké tvorby a recipování“ vzhledem k jejich příbuzným vědám i vzhledem k jejich předmětu, objeví se tu určité, dosti nápadné období.

Uvažujme nyní blíže o projektu, zatím ovšem jen v rámci hypotézy, tzv. „psy-

choliterární vědy“ nebo snad lépe a kratčeji „psychopoetiky“; oba hybridní termíny jsou tu zvoleny pouze na výpomoc, jsou čistě pragmatické; ostatně nejde o pojmenování, jde o věc. Nový obor zkoumání se pak bude mít k vlastní literární vědě zhruba asi tak, jako psycholingvistika k mikrolingvistice. Co je ovšem pro nás nejdůležitější, jsou určité analogie mezi specifickými předměty psycholingvistiky a „psychopoetiky“, „psycholiterární“ vědy. Tady může být vhodně aplikovaný model psycholingvistické metody velmi plodný. Neboť právě psycholingvistika si klade důležitou otázku, platnou v jiné verzi konečně i pro psychologii literárního tvoření a recipování: Tvoří tradiční lingvistické jednotky — třeba foném a morfém — také přirozeně vydělované a rozeznávané jednotky, v procesech kódování a dekódování jazykových sdělení? Jinými slovy, mají tyto jednotky své odpovídající psychologické koreláty či nikoli, příp. mají se tyto koreláty hledat u jednotek z hlediska mikrolingvistického složitějších i spornějších, např. u slabiky, slova věty?²⁵ Psycholingvistika zjišťuje určité, ne náhodné korelace mezi jednotkami lingvistickými a psychologickými, aby tak dospěla k zvláštním jednotkám *psycholingvistickým*, tedy k složkám svého specifického vědního předmětu. Podle sovětské lingvistky O. S. Achmanovové je přitom třeba objasnit, zda jednotky, s nimiž operuje jazykověda, mají psychologický význam a psychologickou realitu, a zároveň zjistit, lze-li „přirozené“ psychologické jednotky lingvisticky analyzovat, vysvětlit, jsou-li tedy *produktivní* z jazykovědného aspektu. Psycholingvistické jednotky jsou pak ony části sdělení, které vystupují jako funkčně celistvé v procese kódování a dekódování.²⁶

Pro navrženou „psychopoetiku“ by platilo něco podobného, a snad o to více, že dodnes není zcela jasno, s jakými vůbec psychologickými jednotkami, nižšími i vyššími, jednoduchými i složitými, má operovat, které z nich jsou pro literární vědu funkční a které ne, kde tu vůbec existují *produktivní korelace* mezi složkami psychologickými (ať již v tvůrčím procesu nebo při vnímání a chápání díla) a mezi vlastními strukturními složkami literárního díla. Tady se bude musit pracovat od začátku a doslova „odzdola“. Mejlach sáhl, lze-li to říci obrazně, trochu příliš „vysoko“, když najednou povýšil rukopis na dominantní útvar „psychologie tvorby“. Ale tato naše připomínka nijak nechce popřít v podstatě správnou tendenci Mejlachovy „psychologie literárního tvoření“, tendenci uniknout psychologickým obecninám a opřít se o umělecký výtvar (text, jeho modifikace a varianty). Toto základní hledisko musí ovšem přerůst také v příslušnou specifikaci, jakmile se dostane do styku s konkrétním slovesným materiálem. Protože se teprve musí přezkoumat, které nižší i vyšší textologické jednotky vlastně znamenají pro autora i čtenáře jistou psychologickou realitu a vymezenou psychologickou funkci. (Že tu nejde o pouhé „ekvivalenty“, o tom jsme již mluvili. *Korelace* není totéž co *ekvivalence* nebo jednoznačná *korespondence*.) Je třeba přihlédnout k dílu v celku i k jeho vrstvám a složkám, jednodušším i složitějším. Má např. slovesný motiv uvnitř ve struktuře díla také zvenčí nějaký příslušný korelát psychologický? Má jej v poezii verš či až sloka či dokonce třeba sama metafora, určitý tropus? Anebo jistě kompoziční postupy?

Těchto otázek by se dala sestřít celá řada: zvláštní důležitost by mezi nimi měla problematika genologická. Neboť literární dílo (i rukopis) nepředstupuje před badatele ani před vnímatele — tím méně pro tvůrce — jenom v abstraktní podobě díla „an und für sich“, ale existuje v jistém rodovém, druhovém určení. Odpovídá tomuto genologickému určení např. určitá specifikovaná psychologická intence u původce díla, lze sestřít nějakou ústrojnou psychologickou motivaci

podmiňující třeba „epičnost“ nebo „lyričnost“, lze obdobné korelace sestrojít i v „nižších“ genologických patrech, kupř. pro baladu nebo dobrodružný román atd., atd.? Na to může odpovědět jedině konkrétní zkoumání, jež jsme tu nijak nemínili podávat, poněvadž — jak je ze všeho patrné — specifické literárně-vědné využití psychologie klade zcela základní, přitom pak nedořešené problémy jak v metodologii, tak v teorii předmětu. Sama Mejlachova koncepce může být v lecčems diskutní a je diskutní, což jí nijak nebere její podnětnost; totéž — pokud jde o diskusnost — platí ještě více i o našem torzovitějším návrhu „psycho-poetiky“, který tu byl spíše nadhozen jako problém, než aby chtěl podat nějaké definitivní řešení, a proto také zůstal zatím jen v nerozpracované podobě, bez konkretizace. To vše bude, doufejme, záležitostí práce jiné, která naváže na skoupe teze projektu.

POZNÁMKY

¹ Na to poukázal Jan Mukařovský při zkoumání vztahu mezi vědou a filosofií. Nechceme tu srovnávat postavení psychologie s filosofií (ontologií a gnoseologií), ale snad platí, že ani psychologie nemůže být naprosto odizolována od tzv. filosofických předpokladů, a tím méně pak odvolána jako speciální disciplína od „hranic“ literární vědy. Srov. Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a vědě o literatuře*, v: Kapitoly z české poetiky, díl I, Praha, 2. vyd. 1948, str. 14.

² Studie je otištěna v měsíčníku Voprosy literatury IV, 1960, č. 6, str. 58–79.

³ Např. René Wellek a Austin Warren při této souvislosti uvádějí, že v přesném smyslu slova patří k literární vědě jen zkoumání psychologických typů a zákonitostí předváděných ve slovesných dílech; srov. René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 4. vyd. 1956, str. 69. Ovšem čím „přísnější“ bude delimitace, tím větší bude rozestup mezi literární vědou a ostatními obory. Mejlach se naopak pokusil o navázání nových, produktivních spojů, a v tom je význam jeho studie.

⁴ Boris Ejchenbaum, *Teória „formálnej metódy“* (rusky v knize *Literatura*, Leningrad 1927), slovenský překlad ve sborníku *Teória literatúry*, Výbor z „formálnej metódy“, sestavil a přeložil Mikuláš Bakoš, Trnava 1941, str. 27; Jurij Tyňanov, *O literárnom fakte* (rusky v časopise Lef, 1924, č. 2 [6]), slovenský překlad v citovaném sborníku Bakošově, str. 112, 113.

⁵ V nejnovější Mejlachově knize *Chudožestvennoje myšljenje Puškina kak tvorčeskij proces*, Moskva—Leningrad 1962, objevují se ovšem soudy argumentovanější a diferencovanější. Rozbor tvůrčího procesu je tu ostatně promyšleně opřen o bohatý materiál, je podrobně verifikován, takže tato monografická práce představuje novou, rozvinutější podobu původního Mejlachova programu z roku 1960, jehož základní východiska ovšem podržuje. Protože kniha sama k nám došla na knižní trh až v říjnu 1962, tedy v době, kdy byl tento článek hotov, mohla být zachycena jen informativně a zcela kuse do poznámek. Její rozbor — který by bezpochyby názorně ukázal prohloubení Mejlachovy metody — nemohl být věněn do vlastní studie, zabývající se pouze verzí oné koncepce, kterou přinesly Voprosy literatury. Tento nedostatek bude, doufejme, odčiněn vypracováním studie další, mající navázat na zralou podobu nynější knihy Borise Mejlacha.

⁶ A. G. Kovalev, *Psichologija literaturnogo tvorčestva*, Leningrad 1960.

⁷ Kovalev, cit. d., str. 5–6.

⁸ Kovalev, cit. d., str. 9 a hlavně str. 22, kde Kovalev tvrdí, že se zkoumání spisovatelovy osobnosti musí stát východiskem při rozboru tvůrčího procesu. Psychologie literární tvorby se tak volky nevolky proměňuje ve speciální odvětví psychologie osobnosti.

⁹ Kovalev, cit. d., str. 9.

¹⁰ Kovalev, cit. d., str. 22–23; zde srov. podrobné rozeepsání celého programu do bodů.

¹¹ Othmar H. Sterzinger, *Grundlinien der Kunstpsychologie*, I. Bd. (Die Sinnenwelt), Graz—Wien—Leipzig, 1938, str. 1, 3.

¹² Sterzinger, cit. d., str. XI.

¹³ Srov. Mejlach, *Chudožestvennoje myšljenje Puškina kak tvorčeskij proces*, cit. d. str. 32; je možné, tvrdí zde Mejlach, že v dalším rozvoji vědy dojde k nalezení metod experimentálního výzkumu různých stránek a složek tvůrčího procesu; na str. 32–33 je pak dole

pod čarou poznámka č. 43, ukazující přímo na možnosti využití „elektronického mozku“ a „myslicích strojů“, přičemž Mejlach výslovně kritizuje malý zájem literárních vědců o nové metody, o aplikaci matematické lingvistiky a matematických metod v poetice. Tím ovšem Mejlach koriguje svůj názor z roku 1960.

¹⁴ Jan Mukařovský, *K pojmosloví československé teorie umění*, Kapitoly z české poetiky, díl I, cit. d., str. 31–32.

¹⁵ F. X. Šalda, *Nejuvětši zázitek tvůrcův jest — jeho dílo*, v: Šaldův zápisník I, 1928, str. 20–21.

¹⁶ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale), 1931, str. 10.

¹⁷ Ingarden, cit. d., str. 19.

¹⁸ Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, cit. d., str. 18.

¹⁹ Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, str. 77–78.

²⁰ Hauser, cit. d., str. 78.

²¹ Tamtéž.

²² Hauser, cit. d., str. 80.

²³ O. S. Achmanovová, *O psycholingvistice*, Moskva 1957, str. 8, 9.

²⁴ Achmanovová, cit. d., str. 8–9.

²⁵ Achmanovová, cit. d., str. 10.

²⁶ Achmanovová, cit. d., str. 13.

Bibliografická poznámka: České znění této studie o metodologických problémech psychologie umělecké a literární tvorby představuje upravenou a rozšířenou verzi znění německého *Zu einigen Problemen der Psychologie des literarischen und künstlerischen Schaffens*, otiského v polském odborném půlletníku *Zagadnienia Rodzajów Literackich* (roč. V, č. 2 [9], 1962).

Методологические проблемы психологии художественного и литературного творчества

В последнее время марксистское литературоведение и эстетика в СССР начинают заниматься изучением вопроса т. наз. психологии художественного творчества. Эта проблема изучается с одной стороны в общем, с другой стороны — с точки зрения литературоведения. Реакция на психологизм — в значительной степени характерная для различных направлений современных литературоведческих и эстетических исследований — отличалась, конечно, и различными мотивами и импульсами, выходящая из разных предпосылок научных, идеологических и философских. Она дала несомненно неоспоримые результаты, однако притом в некоторых случаях и затормозила равномерное развитие исследовательских методов и техники исследования, которые лишь в своей комплектности позволяют достаточно глубокое познание целого произведения литературы как сложной структуры. Там, где исходный пункт исследования литературы неорганически начинает обуславливаться одним „антипсихологизмом“, там также нарушается постоянная и живая связь соответствующей научной дисциплины с некоторыми другими отраслями, которые могли бы и или даже должны были бы служить ей в качестве т. наз. „вспомогательных“, „смежных“ или „родственных“ наук — название тут не имеет никакой важности. Именно по этой причине придется теперь проследить и соотношение между литературоведением, общей психологией и психологией художественного литературного творчества. Это необходимо не ради возрождения психологизма старого типа и ради его реабилитации. Речь идет не об одном „сближении“ с психологией, а о выявлении новых, плодотворных связей между современным литературоведением и между близкими, родственными или смежными отраслями. Хотя в рамках этого „контекста наук“ психологические проблемы не имеют господствующего положения, они все-таки не без значения и без функции; литературоведение со своей понятийной системой и методологией тем или другим образом находится с ними в прямой или опосредствованной связи, несмотря на то, что оно подчас на словах отказывается от них и признает их лишь одним из компонентов, образующих в крайнем случае известные „предпосылки“ для приемов литературоведения. Однако не принимать эти предпосылки во внимание значит отказаться одновременно от частично сознательного контроля неэтических основ науки. Если контроль осуществляется хоть посредством критики т. наз. психологизма, то он несомненно оправдывает себя и приносит положительные результаты. Однако в настоящее время следует определить и те возмож-

ные положительные результаты, которые возникли бы путем целенаправленной и материально обоснованной транспозицией научных понятий и исследовательских методов из психологии в литературоведение, или даже образовать какую-нибудь особую дисциплину на рубеже литературоведения, искусствоведения и психологии — без односторонних зависимостей и неорганического подчинения, без редуцирования одной дисциплины на другую.

Эта перспектива в настоящее время открывается и перед марксистским литературоведением. Инициативу тут проявляют напр. советские исследователи, создающие, до какой степени узко социологическое (или стремящееся к социологии) и гнозеологическое истолкование литературных произведений отталкивает на задний план „субъективную“ сторону как литературного творчества, так и процесса восприятия и понимания произведения литературы. Эти импульсы имеют большое значение, так как они свидетельствуют о эволюционных сдвигах в советском литературоведении и эстетике. Конечно, нельзя ожидать скорого окончательного решения и однозначной концепции; сначала придется произвести первые исследования и выдвинуть программу. Такой характер имеет и инициативная работа известного советского теоретика Бориса Мейлаха под названием „Психология художественного творчества“ (Вопросы литературы IV, 1960, № 6). Мейлах в ней сначала подвергает исследованию положение литературоведения в ряду других наук, а затем обосновывает основной тезис о необходимости изучения динамики литературного процесса (создания произведения). После этого он определяет задачи предлагаемой „психологии художественного творчества“ (главным образом литературного творчества) и дает краткую критику буржуазных концепций нового времени. В этой части также рассматривается проблема становления собственной психологии художественного (литературного) творчества, ее отношение к общей психологии, к литературоведению, к эстетике, а наконец дается ее определение. В особом разделе Мейлах рассматривает методологию новой дисциплины, а затем в заключительной части приводит свою собственную концепцию, исходным пунктом которой он делает рукопись, в которой по Мейлаху закрепляется динамика творческого процесса.

Однако оказывается, что в инициативной программной концепции Мейлаха, стремящейся к синтезу текстологии и психологии литературного творческого процесса, имеются свои проблемы, главным образом методологического характера. Не вполне разрешен вопрос динамики (диахронии) творческого процесса и его отношения к закрепленному тексту. Мейлах не использует результатов собственных психологических методов; часто остается открыт и вопрос эстетически функциональных отношений между явлениями, которыми занимается обычный психологический анализ, и между имманентными составными частями произведения литературы. (Ведь между психологическими мотивами возникновения произведения и между структурой самого произведения не существует механического параллелизма.)

На аналогии с т. наз. психолингвистикой можно показать, что следует отличать единицы общепсихологические и литературные (и художественные вообще) от „психолитературных“ Таким образом возникает вопрос, не было ли бы возможно конституировать постулируемую психологию литературного творчества аналогически как „психопозетику“ — без редукции на психологию или текстологию — по крайней мере, в отношении специфического предмета этой новой предлагаемой дисциплины. Этим, конечно, ни в коем случае не ликвидируются общие и специальные психологические исследования в области искусства и литературы.

Перевела Н. Куршова

Methodologische Probleme der Psychologie des künstlerischen und literarischen Schaffens

In der neuesten Zeit greift die marxistische Literaturwissenschaft und Ästhetik in der UdSSR die Fragen der sog. Psychologie des Kunstschaffens auf, u. zw. sowohl im Allgemeinen als auch vom Standpunkt der Literaturwissenschaft selbst. Die Reaktion auf den Psychologismus, die in einem nicht geringen Masse für verschiedene Richtungen der modernen literaturwissenschaftlichen und ästhetischen Forschung kennzeichnend ist, wurde durch verschiedene Impulse und Motive angeregt, sie beruhte auf verschiedenen wissenschaftlichen, ideologischen und philosophischen Voraussetzungen. Sie brachte zweifellos unlegbare positive Ergebnisse, auf der anderen Seite wirkte sie sich jedoch manchmal negativ aus, indem sie die gleichmässige Entwicklung der verschiedenen Methoden und Forschungstechniken hemmte, die ja erst in ihrer

Gesamtheit das Wesen des literarischen Werks als eine komplizierte Einheit tiefer erfassen können. Wo der Ausgangspunkt der Literaturforschung unorganisch durch den blossen Antipsychologismus bedingt zu werden anfängt, dort wird auch der ständige und lebendige Zusammenhang der betreffenden Wissenschaftsdisziplin mit denjenigen Forschungszweigen gestört, die ihr — wie sie auch immer bezeichnet werden — als „Hilfs-“ oder „Grenzwissenschaften“, bezw als „verwandte“ Wissenschaften dienen könnten. Gerade aus diesem Grunde sollte auch heute das Verhältnis zwischen der Literaturwissenschaft, der allgemeinen Psychologie und der Psychologie des künstlerischen (literarischen) Schaffens von neuem nachgeprüft werden. Es handelt sich freilich keinesfalls um eine Wiedergeburt oder Wiederbelebung des Psychologismus alten Typs. Und es handelt sich auch um keine mechanische Annäherung an die Psychologie, sondern um das Abstecken neuer, fruchtbarer Zusammenhänge zwischen der Literaturwissenschaft und anderen ihr verwandten, bezw. an sie grenzenden Fachrichtungen. Im Rahmen dieses „Kontextes der Wissenschaften“ nehmen zwar psychologische Probleme keine dominierende Stellung ein, aber sie sind auch keinesfalls bedeutungslos, bezw. funktionslos; die Literaturwissenschaft steht mit ihnen auf diese oder jene Weise, unmittelbar oder mittelbar im Kontakt — obwar sie sie manchmal ausdrücklich ablehnt oder sie als eine der Komponenten bezeichnet, die höchstens gewisse „Voraussetzungen“ für das Verfahren der Literaturwissenschaft selbst bilden. Eine Ausser-Acht-Lassen dieser Voraussetzungen gleicht aber einem teilweisen Verzicht auf die bewusste Kontrolle der noetischen Grundlage der Wissenschaften. Wenn diese Kontrolle wenigstens auf dem Wege einer Kritik des sog. Psychologismus ausgeübt wird, dann hat sie zweifellos ihre Berechtigung und Ergebnisse. Heute steht aber die Frage so, dass es sich darüber hinaus um eine Feststellung der möglichen positiven Beiträge handelt, die eine zweckmässige und aus dem Material her begründete Transponierung von wissenschaftlichen Begriffen und Forschungsmethoden aus dem Gebiet der Psychologie in das der Literaturwissenschaft zeitigen könnte, bezw. es handelt sich um die Konstituierung eines besonderen Wissenschaftszweiges an der Grenze zwischen der Literaturwissenschaft, der Kunstwissenschaft (Ästhetik) und der Psychologie — ohne einseitige Abhängigkeiten und unorganische Unterordnung, ohne dass die eine Disziplin auf die andere reduziert wird.

Diese Perspektive öffnet sich heute auch vor der marxistischen Literaturwissenschaft. Beachtenswerte Initiative zeigen auf diesem Gebiet z. B. sowjetische Forscher, die sich darüber im klaren sind, in welchem Grade die engsoziologische (bezw. soziologisierende) und gnoseologische Interpretation der literarischen Werke den „subjektiven“ Aspekt sowohl des literarischen Schaffens selbst, wie auch des Wahrnehmungsprozesses der literarischen Werke in den Hintergrund gestellt hatte. Diese Anregungen sind schon aus dem Grunde bedeutend, da sie die entwicklungsmässigen Verschiebungen des Schwergewichts in der sowjetischen Literaturwissenschaft und Ästhetik bezeugten. Es ist freilich klar, dass wir hier keine sofortige und endgültige Lösung erwarten können, keine eindeutige Konzeption, da es sich eher um die ersten Vorstösse und die Aufstellung eines Programms handeln wird. Diesen Charakter weist auch die anregende Abhandlung des bekannten sowjetischen Theoretikers Boris Mejlach mit dem Titel „Psychologie des Kunstschaffens“ (Woprossy literary IV, 1950, Nr. 6). Mejlach untersucht in dieser Abhandlung zuerst die Stellung der Literaturwissenschaft in der Reihe der anderen Wissenschaften, wonach er seine grundlegende These von der Notwendigkeit einer Untersuchung der *Dynamik* des literarischen Prozesses (der Entstehung des Werkes) begründet. Es folgt eine Aufstellung der Aufgaben der geplanten „Psychologie des Kunstschaffens“ (in erster Linie freilich des literarischen Schaffens), die durch eine bündige Kritik der neueren bürgerlichen Auffassungen ergänzt wird; diesem Teil seiner Untersuchung ist auch das Problem der Konstituierung einer Psychologie des künstlerischen (literarischen) Schaffens, ihres Verhältnisses zur allgemeinen Psychologie, zur Literaturwissenschaft und Ästhetik angeschlossen, wonach dann eine Definition dieser Disziplin folgt. In einem besonderen Teil wird dann die Methodologie der neuen Disziplin analysiert, wonach der abschliessende Teil der Studie die eigene Auffassung des Verfassers bringt, deren Ausgangspunkt in der Handschrift, in der sich nach Mejlach die Dynamik des Schaffensprozesses fixiert, gefunden wird.

Es zeigt sich jedoch, dass Mejlachs sehr anregende programmatische Auffassung, die schliesslich in dem Versuch um eine Synthese der *Textologie* mit der *Psychologie* des literarischen schöpferischen Prozesses mündet, auch ihre eigenen Probleme aufweist, die in erster Linie methodologischen Charakters sind. Die Grundfrage der Dynamik (Diachronie) des Schaffensprozesses, besonders im Verhältnis zum fixierten Text ist z. B. nicht restlos gelöst. Weiter lässt Mejlach den Beitrag der eigentlichen psychologischen Methoden ausser acht; auch die Frage der ästhetisch funktionellen Beziehungen zwischen den Erscheinungen, mit denen die übliche psychologische Analyse arbeitet, und den dem literarischen Werk immanenten Komponenten bleibt vorläufig noch offen. (Es gibt nämlich keinen mechanischen Parallelismus zwischen den psycholo-

gischen Motiven der Entstehung eines Werkes und zwischen der Struktur des Werkes selbst.) Die Analogie zu der sog. „Psycholinguistik“ kann uns zeigen, dass man allgemein psychologische, literarische (und überhaupt künstlerische) und „*psycholiterarische*“ *Einheiten* sorgfältig unterscheiden muss. Es sollte daher die Frage aufgeworfen werden, ob die postulierte Psychologie des literarischen Schaffens nicht vielleicht analogisch als eine „*Psychopoetik*“ konstituiert werden könnte — ohne jedwede Reduktion auf die Psychologie oder Textologie — wenigstens was den spezifischen Gegenstand dieser vorgeschlagenen Disziplin angeht. Dadurch wird freilich die Notwendigkeit allgemeiner und spezieller psychologischer Forschungen auf dem Gebiet der Kunst und Literatur keinesfalls in Abrede gestellt.

Übersetzt von M. Beck