

Sus, Oleg

**Durdíkovo pojetí "estetické pravdivosti" : (z dějin
noeticko-sémantických problémů v českém formalismu)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada
uměnovědná. 1959, vol. 8, iss. F3, pp. [68]-79*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110611>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

DURDÍKOVŮ POJETÍ „ESTETICKÉ PRAVDIVOSTI“

(Z dějin noeticko-sémantických problémů v českém formalismu)

Durdíkova teoretická východiska jsou v podstatě — v oblasti estetiky — loci communes herbartismu, jemuž se učil na universitě od Roberta Zimmermanna. Proto Durdík přistupuje k pojmu estetické pravdivosti s pevným přesvědčením o naprosté inferioritě každé tzv. „obsahové“ estetiky. Neboť jedině poměry složek mohou tvořit krásný předmět a umožňují zároveň vznik dojmu krásy i vytvoření vkusového soudu. Substráty poměrů se svými konkrétními vlastnostmi představují pro herbartovský formalismus něco esteticky lhostejného; nerozhoduje prý to, co je složeno, ale složenost (ono „j a k“) sama: „Nic jednoduchého nezpůsobí dojem krásy. Vždy musí krásný předmět být složený. Jednotlivé složky jeho jsou v aesthetickém ohledě lhostejny, k nim záliba aesthetická připojena není, ač mohou působiti zálibu jiného druhu, smyslům lahoditi a p.“¹ Není snad zapotřebí popírat dnes již přijatelnou skutečnost, že durdíkovská estetika formy bezpochyby obsahuje značnou část ověřitelných poznatků o strukturní skladbě estetických objektů. Zároveň však Durdík podléhá ve svých teoriích jednostrannostem formové estetiky staršího typu, což se projevuje hlavně tam, kde se jí snaží konstituovat, tj. dát jí obecnější, filosofické zdůvodnění. Na tomto místě pak Durdíkovo úsilí o vědeckost a empiričnost estetiky — dodnes málo oceněné — prozrazuje své nepochybné slabiny. Právě filosofické (noetické) založení „vědeckosti“ Durdíkova formismu ukazuje neudržitelnost jeho argumentů hlavně na těch místech, kde operují thesemi herbartovsko-kantovskými, naočkovanými positivisujícím empirismem.

A tak Durdík projevuje zásadní nechuť k jakékoli „obsahové“ estetice, i když jí v drobnostech dělá leckde ústupky, zvláště v poetice. Táhne proti ní vyzbrojen kritickou aparaturou a obšírně líčí její mystičnost a nevědeckost.² Snaží se ji znevážit teoreticky, a to zároveň s kategorií obsahu, proti němuž staví poměry — formové danosti — jako realitu par excellence zkušenostraní. Tento postup není v myšlenkové atmosféře 70. let žádné novum a využívá pouze v pozměněné podobě některých základních premis Kantovy a Herbartovy estetiky. Kant se ovšem přizpůsobuje a transformuje: mění se v patrona positivisujícího novokantovství. Jeho apriorismus a transcendentální principy se všelijak odbourávají, aby nenarušily čerstvý pohled hlasitě proklamované empirie. Dochází ke

zkřížení Kanta s Herbartem na pozadí vzrůstajících úspěchů přírodních věd a jejich metodologie; u obou myslitelů se pak spekulativní, metafysické motivy estetické teorie kladou více méně do závorek — neboť nemají rušit nároky na vědeckost. Že se tím nelikvidují, toť nasnadě. V evropské estetice tak vzniká ne nezajímavá, leč přesto značně eklektická symbiosa *pokleslého apriorismu „forem“* s jejich *empirickým založením*.

Příklad pro osvětlení: U Kanta určuje pouhá „forma účelnosti“, totiž účelnost bez účelu, vkusový soud a funguje jako *apriorní, transcendentální princip*, jenž vůbec umožňuje pojem a představu krásného předmětu. Estetická libost subjektu je vyvolána formální účelností v souhře jeho poznávacích sil, jež se však neupínají k žádnému předmětu — tj. nepodávají o něm pojem — a rozehrávají se volně mezi sebou („freies Spiel“) jsouce tak účelné bez účelu.³ Kantovská „*Form der Zweckmäßigkeit*“ tvoří tedy obecný princip určitého způsobu poznání, jeho obecnou apriorní podmínku, podle níž ovšem toto „poznání“ shlíží jaksi samo na sebe, na hru svých „představových sil“: prostě „mele naprázdno“, podle výstižného označení Mirka Nováka.⁴ Je zřejmé, že apriorní podmínky nemohou být u Kanta dány zkušeností již *ex definitione*; proto kantovská „forma“ není nic vnímatelného, smyslům přístupného — respektive nemá ničím takovým být. Prostřednictvím Herbartovy estetiky s její formou jakožto „poměrem představ“ a zřejmě asi také působením psychologisujících novokantovských interpretací, které se mimochodem mohly opřít o některé nedůslednosti v Kantově rozlišení mezi *apriorní „formou účelnosti“* a *konkrétní „formou předmětu“*⁵ (rozuměj: krásného), přechází estetický formalismus herbartovské školy — u nás počínající Durdíkem — k „formě“, již se domnívá nalézat ve *zkušenosti*, a posteriori.

Pro tento „zempiričtělý“ formalismus jsou nanejvýš příznačné jeho výchozí these, jimž Durdík přikládal skoro axiomatickou platnost, ač samy nejsou nic jiného než zdánlivě přesvědčivé formulace dogmat starého empirismu. Mohly by se formulovat asi takto: Ve svém dovršení strojí sice estetika nejvšeobecnější věty a tíhne tak k dedukci, ale předtím začíná *induktivní* metodou a vychází ze zkušenosti;⁶ zkušenosti jsou však *bezprostředně* dány jen ony zmíněné již „formy“. Vše ostatní jsou pak buď jen subjektivní přídatky a asociace, nebo sekundární záliby subjektivně proměnlivé a utilitárně zabarvené, případně produkty, o nichž nic přesnějšího nevíme, různé ty „ideje“, jež Durdík někdy klidně zařazuje do říše mystérií.

Tak se „forma“ spájí se „zkušeností“, je jí inherentní; leč všechny obsahové momenty se ze zkušenosti vyhošťují a umísťují se mimo ni.⁷ Nelze se proto divit, že u Durdíka klesá obsah na úroveň daností konec konců iracionálních, subjektem přimyšlených, nemajících žádnou vlastní objektivitu: „Jako smysly nic jiného vnímati nemůžeme než proměny ve světě hmotném a o všem vniterném čili duševním ději jen soudíme podle obdoby vlastního nitra: tak nemůžeme v oboru krásy ani nic jiného vnímati než formy. K nim připojujeme ustálený cit svůj,

tedy výslední stav svého nitra. Cit nemůže být jinak zobrazen, naznačen, pověděn neb vyjádřen než pomocí představ, které k sobě v různých poměrech stojí. Nic proto vedle forem nevnímám, ve krásnu nic vedle forem mi vstříc nepřichází, a co já mimo formy tam zřím: cit, náladu, duchy a nebesa, sám jsem tam nakladl, povzbuzen jsa k tomu působením jich, tak jako kladu znění ve zvon, povzbuzen jsa k tomu kmitáním jeho částic, ač ono znění jest pouze vniterným stavem mým.“⁸

Jaký je tedy existenciální modus estetické formy u Durdíka? Forma existuje v zkušenosti, je intersubjektivní — smyslům přístupná a v tomto slova smyslu *objektivní* — je racionálně vyložitelná a vědecky analyzovatelná. Naproti tomu vše obsahové patří mezi subjektivní příměšky, jež smyslová zkušenost nemůže bezprostředně pojmut. Forma má tedy existenci „autonomní“, obsah „heteronomní“, zprostředkovanou, závislou. Uvedený kontext mluví bezpochyby také o tom, jak tu má Durdíkovo usuzování blízko ke koncepcím *positivistickým*.⁹ Tuhý a nesprávný dualismus této disjunkce mezi „formou“ a „obsahem“ tvoří v Durdíkově estetice analogii, jež si vypůjčuje z filosofie dualismus kvalit „*primárních*“ a „*sekundárních*“ (v našem případě by prvním odpovídala „forma“, druhým zase „obsah“), a ten má sloužit ke kritickému rozboru i výslednému znehodnocení nejen estetiky klasického německého idealismu (Schelling, Hegel), ale každé obsahové estetiky.¹⁰

Po vyřízení „obsahových“ estetik nemohl Durdík přejít mlčením problém *pravdivosti*, spjatý bezprostředně s otázkou obsahu. Je nanejvýš příznačné, jak Durdík estetickou pravdivost přepisuje a přenáší vlastně do té roviny, v níž může — zdánlivě bez obtíží — rozehrát receptář herbartovského formalismu. Ostatně pravzor řešení podal již sám Herbart, a to právě tam, kde umožnil svérázné recipování „obsahu“ do přediva estetických poměrů.

Nelze tvrdit, že by Herbart jakoukoli platnost obsahu absolutně popřel. V tom smyslu by bylo možno souhlasit s Hostinským, že Herbart byl dalek toho, aby učinil z lhostejnosti a estetické bezcennosti obsahu svou kardinální thési.¹¹ Je však třeba mít na mysli vlastní význam Herbartova „uznání“ obsahu v uměleckém díle. Jak je známo, přesunul Herbart problematiku formy a obsahu v umění do *užité* estetiky, tedy do uměnosloví, kdežto v obecné estetice pracoval s rozdílem „formy“, totiž estetického poměru, a „látky“ čili materiálu tohoto poměru (případně poměrů).¹² Přijetí uměleckého „obsahu“ do aplikované estetiky je zde zcela specifické a neznamená ještě, že Herbart začlenil vztah mezi „obsahem“ a „formou“ v uměleckých artefaktech do oblasti elementárních estetických poměrů, jejichž teorie konstituuje herbartovskou obecnou estetiku.¹³ Herbart traktuje „obsah“ umění tak, že jej prostě *podřizuje* principům své formové, poměrové estetiky. Jeho řešení je důležité proto, že tvoří paradigma pro obdobné nebo příbuzné postupy podávané tehdejšími estetickým formalismem, a to i českým. Herbartovo pojetí „obsahu“ je stroze podrobena formové (po-

měrové) interpretaci. Ta zde dominuje a ne zájem o „obsah“. Herbart byl ochoten přijmout „obsahové“ momenty uměleckého díla jen potud, pokud je mohl transformovat a doslova přímo přeložit do estetických poměrů. Teprve tehdy, je-li „obsah“ sám něco *složeného*, strukturního, stává se pro t u t o svou vlastnost a žádnou jinou — podobně jako jakýkoli jiný poměr — organickou součástí herbartovské „formy“, má svou estetickou funkci. Tak je recipování „obsahu“ rigorosně vymezeno a omezeno; „obsah“ sám se nadto chápe hodně zúženě, jsa ztotožňován s pouhou l á t k o u uměleckého díla.¹⁴ „Obsah“ prostě jen koexistuje s estetickými poměry jako jeden z nich: jejich rámec nepřekračuje, je celé struktuře poměrů inherentní, jinak řečeno tvoří součást f o r m y.

Durdík se drží Herbartovy interpretace, a tak převádí estetickou pravdivost přes transformátor estetických poměrů. Při tomto postupu mu pomáhá jednak herbartovská *psychologie představ* se svou svéráznou mechanikou, jednak aparát *elementárních*, apriorních formových archetypů; ty Durdík převzal od Zimmermanna. Základní formy jsou u Zimmermanna vydedukovány z „nejjednodušších“ předpokladů, za nichž prý vůbec dochází k estetické libosti nebo nelibosti. Jak je známo, představují zimmermannovsko-durdíkovské „elementární“ formy abstraktní schémata, zbavená konkrétní náplně, jakési skelety, které se mohou libovolně aplikovat na existující, reálné poměry, jak je nacházíme ve světě tónů, barev, tvarů, myšlenek, citů, ale také vztahů společenských atd.¹⁵ A právě jedna z těchto základních forem z celkového počtu pěti, forma v ý z n a č n o s t i, pohlcuje nyní skutečný problém pravdy v estetice; tady je Durdík vskutku typický formalistický dogmatik. Avšak všimněme si jeho řešení blíže.

Estetickou pravdivost redukuje Durdík na *poměr obsahů představ*, v podstatě dvou představ, a sice na jistý druh jejich „ladu“, harmonie. Tato harmonie je podle Durdíka dána „vzorcem“: $X+A$ (první představa), X (druhá představa). První představu, bohatší ($X+A$), nazývá Durdík *originálem* nebo původou, druhou pak, chudší, označuje za *kopii* čili odliku originálu.¹⁶ Mezi oběma je poměr, který odpovídá vztahu mezi *vzorem* a *nápodobou*, mezi archetypem a ektypem, nebo řečeno jinak: mezi původním rázem a „odrazem“, „odleskem“.¹⁷

Zbývá otázka, jak se vůbec snaší estetický formalismus s noetickým vztahem o r i g i n á l : k o p i e (model : odraz), jež Durdík promítl do své „formy významnosti“? Neboť právě na tomto místě musil Durdík narazit na určení již ne čistě formové, nýbrž vztahující se vlastně ke *klasickému* pojetí pravdy, označovanému někdy za *korespondenční* teorii pravdy (související již od starých dob s problematikou tzv. *teorie napodobení* v estetice). Marxistická gnoseologie tu mluví přesněji o adekvátním odrazu skutečnosti v našem poznání. Není ostatně bez zajímavosti, že Durdík musí užívat výrazně „neformalistických“ termínů, jako je „originál“, „kopie“, „odraz“ atp., kterým se jinak ve své obecné estetice vyhýbá, jak může. Durdík je totiž nucen — a to již pouhou skutečností, že přijal estetickou pravdivost mezi základní formy — překračovat tuhý rámec herbar-

tovskeho formalismu a zároveň jej neopouštět. Tak se v systému durdíkowského „formismu“ objevují doslova jakési průduchy, intermundia, v nichž principy čirého formalismu vypovídají platnost a musí být eklekticky suplovány, případně doplňovány jinými, „obsahovými“ — přesněji: *pseudoobsahovými* principy — ovšem všelijak přizpůsobovanými a deformovanými. V soustavě formové estetiky tak vznikají nápadné švy.

Jak bylo konstatováno, je durdíkowská forma význačnosti založena na harmonii mezi dvěma představami, dané souladem (shodou) mezi originálem a kopií. K této harmonii v podstatě mimetické, současně však „formové“, přidružuje se estetická libost: „Ze shody mezi originálem a kopií vzniká záliba a sice na základě jednoduchého poměru, právě probraného, jemuž dáváme jméno formy v ý z n a ě n o s t i. Je to zvláštní případ l a d u a vyniká vždy, kdy vnímáme obraz, jenž má v sobě význačné rysy obrazu jiného. Tato záliba je zvláštní a budiž tedy dobře, o sobě a čistě pojata — není to záliba z pěkného obrazu, dobře provedeného, nýbrž záliba ze shody, již jsme zastali mezi obrazem a předmětem. Představa X (...) ne proto se líbí, poněvadž s a m a o s o b ě něco výtečného obsahuje, nýbrž jen pro shodu, již ukazuje s představou $X+A$. Tak se může něco zobraziti, co samo o sobě pražádné záliby nepůsobí, ale je-li d o b ě e zobrazeno, líbí se k vůli d o b r ě m u zobrazení; opět je to p o m ě r mezi oběma představami, z něhož záliba vzniká.“⁴⁸

Tímto způsobem, nenovým v herbartovském formalismu, činí Durdík zadost požadavku dominance estetických poměrů. Korespondence (v širokém slova smyslu) mezi *zobrazením*, vzatém také v širším významu, a mezi jeho *objektem se mění v imanentní shodu* mezi dvěma představami, z nichž originální ($X+A$) jaksi „obsahuje“ představu — kopii (X). Vyjádřeno jinou terminologií: odrazový vztah mezi poznáním a jeho předmětem, existujícím nezávisle na aktu poznání, přechází u Durdíka ve specifický poměr souladu mezi dvěma danostmi vědomí. Durdík by tu mohl s klidem říci, že kopírující představa „odráží“ originální představu; jenom nesmíme zapomínat, že tu jde v podstatě o aplikaci mechanické teorie napodobení, podle níž se má originál ke kopii jako celek k části (srov. $[X+A] : X$). Jenomže i takové pojetí pravdy znamená konec konců *psychologisující koherenční teorii*, a je proto formalistické, přes veškeré ty „originály“ a „kopie“, jež zůstávají pouhými modí operandi. Tvrdí-li novopositivistický výklad pravdy, že pravdivost výroku je jenom v jeho shodě s jinými výroky, nabízí starý Durdík shodu představy s představou a dovoluje této shodě být „napodobením“. Tím neklademe mezi obě koncepce nějakou přímou souvislost, bezprostřední filiaci. Tvrdíme jen, že se Durdík pokusil — v české estetice první — vybudovat svým způsobem svérázné spojení koherenční teorie estetické pravdivosti s teorií napodobení.

Durdík se také pokusil vymezit specifičnost estetické pravdivosti. Sama forma význačnosti obsahuje více svých dílčích modifikací, z nichž jedna tvoří *pravdi-*

vost estetickou, jiné pak *pravdivost skutečnou*, totiž konkrétněji empirickou, historickou, archeologickou, kronikářskou nebo právníckou. U této mimoestetické pravdivosti vystupuje podle Durdíka originál jako skutečný (reálně existující či existovavší) předmět, s nímž souhlasí jeho obraz.¹⁹ Estetická pravdivost není na podobnou podmínku vázána a je např. dána vlastní *představou vnímatelovou* jakožto originálem a jejím vztahem k představě vytvořené umělcem a ztělesněné v díle. Takovým způsobem se snaží Durdík vyhovět momentu fiktivnosti v umění, jehož existence je nepochybná: „Pravdivost [totiž skutečná] by mohlo se říci, kdyby originál byl skutečným předmětem a obraz s ním souhlasil. Ale jest mnoho případů, kdy toho není — ku příkladu moje vlastní představa jest originálem. Pohleďme na příklad svrchu uvedený. [Týká se obrazu, na němž jsou namalováni řečtí filosofové se svými žáky.] Jak tam už počato, dodejme, že malíř zajisté nebyl s to, věrně podle skutečnosti vypodobiti své postavy, ale položil v ně rysy takové, které s našimi podstatnými představami o Platonovi, Aristotelovi se shodují; proto přese všechnu historickou, archaeologickou a empirickou nemožnost přisuzujem obrazu jeho ráz pravdivosti. Homér popisuje loučení Hektora s Andromachou: stalo se to skutečně tak? čili jinými slovy: je to historická pravda? N e n í; neboť Homér neznal ani Hektora ani Andromachu, neznal poměry tehdejší (. . .) ba, kdo ví (. . .) zda kdy jaký Hektor a Andromacha existovali. Tedy historicky — můžeme říci — to pravda není. A přece mluvíme o znamenité pravdivosti celé scény. Proč? Poněvadž v ní nalézáme význačné rysy podány, které skládají obraz o manželském životě — ten obraz jest ve mně, a souhlas obou, obrazu původního i básnického líčení, jest to, čemu říkám p r a v d i v o s t. Proto právě musím tuto pravdivost dobře různiti od pravdy historické, archaeologické a kronikářské nebo právnícké, což nejlépe se bude dít, přidám-li ke statnému jménu ještě slůvko: a e s t h e t i c k ý.“²⁰

Pokus o rozlišení pravdivosti estetické a mimoestetické zasluhuje úvahy, třebaže teoretické zdůvodnění podléhá kritice; v zásadě se Durdík aspoň snažil pojmově rozplést významově mnohoznačné užívání termínu „pravda“ v různých vědeckých oborech i v denní praxi. Prvý také razil u nás pojem *estetické pravdivosti*. Jeho zásluha — ne ve smyslu vyřešení, ale otevření problému — je zřejmá a problematika, na niž narazil, zcela moderní.²¹

Durdíkova estetika prostě podřizuje pojetí estetické pravdivosti předpisům a konvencím herbartovského, tj. přesněji zimmermannovského formalismu, podobně jak se tomu stalo s interpretací „obsahu“. Nejzajímavější na celé věci je Durdíkova snaha o eklektické smíření koherence — již si žádá poměrová estetika se svou zdůrazňovanou soběstačností a uzavřeností krásna i umění — s klasickou korespondenční teorií shody mezi předmětem a jeho „odrazem“, „odleskem“, kterýchžto posledních slov užívá s klidem sám Durdík. Korespondence však nesmí narušit imanenci estetických vztahů: to je první příkázání herbartismu. Tudíž se převede celá ta „s h o d a“ mezi předmětem a jeho odrazem

(kopii) na „lad“ mezi dvěma představami, z nichž jedna, kopie, „zrcadlí“ druhou, originál. A ovšem durdíkovská „harmonie“ sama není nic jiného než upravený přepis starého učení o *libosti z napodobení*, známého již z antiky, zasazeného však nyní do světa představ.

Leč ani tímto málo organickým vpuštěním „pravdivosti“ do své estetiky se s ní Durdík nemohl naplno a důsledně vyrovnat. Neboť extrémní estetický formalismus se snáší s pojmem estetické pravdy asi tak jako kočka s myší; připustí-li již jednou možnost operovat s „pravdivostí“ uvnitř svého systému, vzbudí proti sobě nebezpečného nepřítele. A protože Durdík sám už svým založením nikdy extremista nebyl máje spíše silné sklony k eklekticismu, uchýlil se k uvedenému řešení spojujícímu koherenci s korespondencí. Takové spojení však mohlo být jen labilní a jeho nestálost zplodila vnitřní rozkolísání Durdíkovi základní these o formě význačnosti. Jak jsme již uvedli, jde výslovně o f o r m u neboli poměr dvou představ. Takové je Durdíkovo výchozí noetické stanovisko odpovídající také požadavku koherence. Avšak vzápětí Durdík oslabuje svůj „lad“ představ, zřejmě úplně bezděčně, a mluví o tom, že originálem ($X+A$) m ů ž e být i představa o něčem: „(.) zkrátka originál může být dán, nebo vynalezen, udělán, domyšlen; může být v prostoru a čase, nebo jen v čase; *jest někdy jen představou* [u Durdíka nepodtrženo], již nic ve světě skutečném neodpovídá nebo jen zdáti a prostředně, ku příkladu v hudbě, kteráž, jak známo, nemá žádného vzoru v přírodě a ve skutečnosti; a přece i tam mluvíme o význačnosti.“²² Je ovšem docela možné, že Durdík neuzívá přesně jednotlivých termínů a že nerozlišuje „představu o předmětu“ a „představu“, jež vlastně představou není, neboť se jí míní objekt představy. Proto řekne-li Durdík: „vše může být originálem: příroda a jednotlivé zjevy z ní, krajina, strom, zvíře, člověk, dějiny, ideje, výtvořiny člověkem učiněné, bytosti bájené (.)“²³ měl by mluvit o p ř e d s t a v á c h přírody, krajiny, zvířat, člověka atd.

Lze přijmout obojí: Durdík se dopouští i nepřesností terminologických i zapomíná na to, že by měl zůstat v rámci poměrů mezi představami (koherence) a že by vlastně neměl nahrazovat jeden člen poměru ($X+A$, tj. originál) danostmi, které ontologicky nemají co dělat s existencí ve vědomí. Durdík kolísá mezi „jazykem“ estetického formalismu a mezi „jazykem“ chápání více empirického, více reálného a méně svázaného dogmatikou formové estetiky. Na to konečně poukazuje jeden z důležitých rysů jeho formy význačnosti, *význačnost* sama. Pod tímto termínem se totiž ukrývá jedna z prvních definicí *umělecké typisace*, podaná ve škole českého formalismu. Je sice tato definice hodně omezena, Durdík stále odmítá umělecký realismus, dovoluje význačnosti zobrazovat jen *jednu* stránku skutečnosti, hlásá lhostejnost originálu (předmětu umění), ale to nás nesmí mýlit v jedné věci. Totiž v tom, že si právě zde není formalismus jist vlastními principy a že si musí pomáhat výpůjčkami odjinud, mluvě o *vztazích ke skutečnosti*, jimiž najednou doplňuje své zdánlivě autonomní estetické po-

měry představ.²⁴ Což je také nejpřesvědčivější svědectví o tom, jaké „výšiny z vazby“ způsobuje neformalistický princip vnesený do herbartovské estetiky.

Jinak trpí Durdíkova „forma význačnosti“ kardinální vnitřní vadou, již sdílí s celou formalistickou teorií estetických poměrů. Metodologie tohoto typu formalismu vyrůstá z názoru *relacionistického*. Estetika se má zabývat *relacemi* mezi jednotlivými členy estetické struktury. Substráty těchto vztahů jsou jí lhostejné — tak to tvrdí Durdík: „Nazveme-li souhrn členův *aestetického* poměru látkou, můžeme ihned doložit, že *aesthetice* ničeho činití není s látkou, aniž se jí starati nutno, odkud ta látka jest vzata, kde jest její věcná podloha, počátek a právo. To vše jsou otázky mimotné: *aesthetika* přijímá všechnu látku jakožto věc prostě danou ze všech stran, jakožto vitaný prostředek, na němž lze uskutečniti ty či ony obrazné poměry, ale odůvodněním jakýms nepárá se ponechávajíc všechny podobné otázky jiným vědám, totiž logice, přírodopytu, historii, psychologii, metafysice. Těm běží o pravdu látky, *aesthetice* pouze o poměry, které se na ní jeví.“²⁵

Když o mnoho let později prohlašoval neoformalismus — ústy Šklovského — že se nestará o situaci na bavlnářském trhu, nýbrž jedině o způsob tkání, netvrdil nic nového. Ještě velkopanštěji řekl totéž Durdík, který se s „látkou“ prostě nechtěl párat. Formalismus Durdíkův je tedy třeba přiřadit k *relacionistické estetice*; ostatně jeho estetické „poměry“ jsou brány v širokém významu a patří proto, obecně vzato, do třídy relací. Dokládá to Durdík sám: „Slovu poměr musíme ovšem podkládati vždy význam nejširší a ne snad obmeziti se při něm na pouhý poměr dvou čísel nebo zahrnouti veň snad ještě měřičské tvary. I tóny i barvy i myšlenky jsou k sobě v poměrech jistých.“²⁶

Tento relacionismus trpí však na to, co jej z druhé strany vlastně tvoří: totiž na odabstrahování *nositelů* (substrátů) vztahů. Dochází k paradoxní situaci: existují estetické poměry, tvořené členy těchto poměrů, ale poměry samy jsou zároveň odpoutány od svých členů. Jak je tomu rozumět? Prý tak, že na jedné straně stojí členy poměrů (příp. vztahů), *materiál* nebo *látka* sama o sobě lhostejná a esteticky neutrální, na druhé straně pak vztahy mezi členy, známé ony poměry budící estetickou zálibu. Jinak řečeno: člen vztahu sám nemá co esteticky dělat se vztahem, jež spolukonstituuje, rozumí se, spolu s druhým členem. Toto pojetí hájí ještě Hostinský a odvolává se přitom na Herbarta, chtěje podat přesný výklad původního smyslu Herbartových názorů o formě (dodatek o tom, že nejde o absolutní irelevantnost členu vztahu, nijak neoslabuje základní přesvědčení): „Und wenn Herbart das einzelne Glied des Verhältnisses als ästhetisch gleichgiltig bezeichnen, so meint er damit die Gleichgiltigkeit desselben nur in Bezug auf das einzelne in Rede stehende ästhetische Verhältnis, nicht aber Gleichgiltigkeit überhaupt, in jeder Beziehung. Es kann ja das einzelne Glied eines Verhältnisses, namentlich wenn es eine ganze Vorstellungsgruppe ist, für sich wieder infolge der in

ihm enthaltenen Verhältnisse ästhetischen Wert oder Unwert haben — aber diese neue Wertbestimmung ist eine ganz selbständige, von jener früheren, das Verhältnis zweier Vorstellungsgruppen betreffenden unabhängige.“²⁷

Celý „kříž“ formalismu spočívá nyní v této teorii vztahů. Jak mohou navazovat mezi sebou vztahy — a k tomu ještě estetické — takové členy, jež jsou zároveň podle příkazů teorie odtrženy od svých vztahů a nijak je neovlivňují *svými* kvalitami a hodnotami, které jim bezpochyby stále patří, i když je zkoumáme izolovaně nebo i ve spojitosti (totiž ve vztahu)? Tady je právě záhada. Vzniká prostě tím, že formalistický estetik přechází prostou skutečnost: člen vztahu sám, spolu s druhým členem nebo každým dalším, tak jak je svým ustrojením determinován, vykazuje právě pro tuto svou determinovanost *určitý možný obor vztahů*, které může s jinými dalšími členy navázat. Mezi členem a jeho vztahem nezeje absolutní hiát: je tu jistá *spojitost*, i když třeba někdy zastřená. Kdyby to neplatilo, mohly by se mezi nejrůznějšími členy povahy naprosto libovolné konstituovat vztahy zase absolutně libovolné, totiž na členech samých *nezávislé*. Že tomu tak není, o tom nás přesvědčuje právě zkušenost estetická. Žije tedy kardinální nedopatření v samé formalistické teorii estetických poměrů (relací) u herbartovců; je jen podivuhodné, jak k němu byli vyznavači tohoto směru slepí.

Ani „forma význačnosti“ tu nečiní rozdíl; proto estetická pravdivost nemůže být záležitostí pouhé formy, pouhého „poměru“, tím méně pak poměru představ. Řešení Durdíkovo nevyhovuje; avšak problém aspoň nastoluje.

P o z n á m k y

¹ Josef Durdík, *Všeobecná aesthetika*, Praha 1875 (2. vyd., nezměněné), str. 21.

² Konstatuje např. Karel Svoboda, *Durdíkova estetika* (K 100. výročí jeho narození), *Naše věda* XVIII, č. 6—7, 1937, str. 208. Podrobně o Durdíkově kritice a diskreditaci „obsahové“ estetiky v článku O. Susa, *O interpretaci Hegelovy estetiky* (Několik problémů z dějin estetiky), *Filosofický časopis* VI, č. 6, 1958, str. 797 a n.; odtud převzata některá zjištění v následujícím textu.

³ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, ed. R. Schmidt, Leipzig 1956, §§ 11—12, str. 84 až 86 a jinde.

⁴ Mirko Novák, *Kantův kriticismus a problém hodnoty*, K počátkům filosofie duchových hodnot u Němců, Bratislava 1936, str. 91.

⁵ Podrobné vylíčení sporné aplikace vlastních zásad Kantova kriticismu v estetické části *Kritiky soudnosti* podal v české literatuře Mirko Novák. Jakmile se Kantova analytika krásna setkává s estetickým předmětem a transcendentální princip účelnosti přestává být aplikován jen na vkusové soudy, dojde k záměně pojmu „Form der Zweckmäßigkeit“, jímž se blíže určuje transcendentální princip, za pojem „Zweckmäßigkeit des Gegenstandes“ a posléze za pojem „Zweckmäßigkeit der Form“ či „Form des Gegenstandes“. K tomu srov. Novák, cit. d., str. 91—95; dále Kant, cit. d., začátek § 11, str. 84, závěr téhož paragrafu, také poslední

odstavec § 13, str. 87. Novák upozorňuje oprávněně na to, že se zásady kantovského kriticismu nesrovnávají s pojetím, podle něhož by „forma účelnosti“ — transcendentální princip — mohla být nějak vnímána na jednotlivém předmětu jako zkušenostní danost. Apriorismus by zde byl zaměněn aposteriorismem. Stačí poukázat na to, jak právě historický vývoj přeformovává původní *apriorismus* kantovské estetiky — o němž nelze u Kanta pochybovat — v *empirisující* formalismus druhé poloviny 19. století. Kant sám ovšem nestačil dát dostačující impuls k tomto vývoji, i když se z několika míst *Kritiky soudnosti* mohou rekonstruovat dílčí předpoklady „empirického“ formalismu; daleko významnějšími se tu staly snahy sblížit estetiku s metodami empirických přírodních věd. Nemělo by se proto zapomínat na *faktické rozdíly* v typologii jednotlivých směrů tzv. formalistické estetiky. Novák se dotkl obdobné problematiky z jiného aspektu: „Kantův estetický formalismus není tedy ve svém jádře jednotný; jednak se vztahuje na skutečnou formu předmětu, jednak jest pojmem formálnosti míněn způsob subjektivní činnosti ducha. Mohou tedy na Kanta ukazovatí hegelovci i herbartovci...“, srov. Novák, tamtéž, str. 95–96.

⁶ Durdík, *Všeobecná aesthetika*, str. 3.

⁷ Z radikality tohoto řešení musí Durdík slevovat v konkrétním uměnosloví, a tak kupř. v poetice přijímá „duchovní“ krásno básnictví.

⁸ Durdík, cit. d., str. 26.

⁹ V jiné souvislosti vidí tento Durdíkův pozitivismus také Svoboda; ukazuje na Durdíkovu odmítání metafysiky v estetice a na jeho přání sblížit estetiku s přírodovědou. Srov. Svoboda, cit. d., str. 208. Je již jiná otázka, byl-li to Durdík, který „u nás asi po prvé“ hlásal západní pozitivismus; srov. Svoboda, tamtéž.

¹⁰ O tom podrobněji viz Sus, cit. d., str. 798–799.

¹¹ O. Hostinský, *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert*, Hamburg u. Leipzig 1891, str. 96 (Anmerkungen).

¹² Srov. Hostinský, cit. d., str. 92, 95; dále J. F. Herbart, *Sämmtliche Werke*, ed. Hartenstein, Leipzig 1850–1852, Bd. VIII, *Schriften zur praktischen Philosophie* 1, str. 18.

¹³ Podle interpretace Otty Flügela (*Über den formalen Charakter der Ästhetik*, *Zeitschrift für exakte Philosophie*, Bd. III, 1863, str. 349 a n.), již se drží i Hostinský, netvoří u Herbarta obsah s formou žádný estetický vztah, o němž by mohla obecná teorie krásna pojednávat. Jiného náhledu byl Zimmermann a Nahlowsky.

¹⁴ Srov. Herbart, *Sämmtliche Werke*, Bd. I, *Schriften zur Einleitung in die Philosophie*, str. 161. Také upozornění Hostinského, *Herbarts Ästhetik*, str. 94.

¹⁵ Robert Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865, str. 32 a n. Výstižně charakterizuje apriornost, abstraktnost a vydedukovanost pětice elementárních forem Hostinský, cit. d., 116–117.

¹⁶ Durdík, cit. d., str. 47.

¹⁷ Durdík, tamtéž.

¹⁸ Durdík, cit. d., str. 47–48.

¹⁹ Durdík, cit. d., str. 49.

²⁰ Durdík, tamtéž.

²¹ K tomu srov. též Oleg Sus, *Pravda logická a „pravda“ umělecká*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, roč. VII, řada filosofická B 5, Brno 1958, str. 71 a n.

²² Durdík, cit. d., str. 48.

²³ Durdík, tamtéž.

²⁴ Jako doklad lze mimo jiné uvést ony partie, kde Durdík pojednává o teorii napodobení přírody. V tomto případě mluví Durdík dost „realisticky“, i když odmítá realismus jako umělecký směr: „Žádné umělecké dílo nesmí skutečnost [u Durdíka nepodtrženo] hledět nahradit — ono má jen jednu její stránku ve významných rysech zobrazit [u Durdíka nepodtrženo], a tak

zplodit aesthetický přelud čili ilusi. Umělecké dílo podává jen jednu stránku skutečného zjevu, podává ono význačné X, ostatní znaky, jež v A zahrnuty jsou, musí obrazivost naše dodat (...)“; Durdík, cit. d., str. 50. Jak Durdík najednou přeskakuje od svých „představ“ ke „skutečnosti“, o tom svědčí více míst jeho *Všeobecné aesthetiky*.

²⁵ Durdík, cit. d., str. 139.

²⁶ Durdík, cit. d., str. 139—140.

²⁷ Hostinský, cit. d., str. 92.

ПОНЯТИЕ „ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ИСТИННОСТИ“ У ЙОЗЕФА ДУРДИКА

В рамках своей формальной эстетики Йозеф Дурдик пытался различить истинность эстетическую и внеэстетическую. Он также впервые выдвинул понятие „эстетической истинности“ и пытался определить его. Это его заслуга (не заключающаяся, конечно, в вырешении проблемы, а в ее открытии) очевидна; проблематика, которой он коснулся, вполне современная.

Эстетика Дурдика однако подчиняет концепцию эстетической истинности основным догмам эстетики Гербарта и Циммерманна. Дурдик притом стремится к эклектическому соединению когерентной теории эстетической истинности („соотношение“ между двумя представлениями) с классической теорией сходства между предметом и его „копией“, „отражением“, которая у него выступает в форме теории подражания. Чтобы удовлетворить тезисам формализма, Дурдик рассматривает эстетическую истинность как т. наз. соотношение, или более конкретно „гармонию“, между двумя представлениями, т. е. между „оригиналом“ и „копией“, в которой оригинал как-то отражается. Однако соединение формальной эстетики представлений с теорией подражания в системе Дурдика могло быть лишь лабильным и вызвало расшатанность его основных положений. Это видно именно в тех местах, где Дурдик неоднократно говорит о „действительности“ наместо о „представлениях“, напр. там, где он, применяя формалистическую терминологию, в сущности говорит о проблемах художественной типизации. Иначе, конечно, эстетическая истинность Дурдика, воспринятая как форма (соотношение), страдает тем же внутренним недостатком как и вся теория эстетических отношений в гербартианском формализме, т. е. оторванностью эстетических соотношений от членов этих соотношений.

AUFASSUNG DER „ÄSTHETISCHEN WAHRHEIT“ BEI JOSEF DURDÍK

Als erster in der tschechischen formalistischen Ästhetik prägte Josef Durdík den Begriff der „ästhetischen Wahrhaftigkeit“, den er zu definieren und von der außerästhetischen Wahrhaftigkeit zu unterscheiden bestrebt war. Sein Verdienst — das jedoch nicht im Lösen des Problems, sondern in seiner Erschließung beruht — ist in diesem Sinne bemerkenswert und die Problematik, auf die er stieß, völlig modern.

Durdíks Ästhetik unterordnet jedoch die Konzeption der ästhetischen Wahrheit den Grunddogmen, die sie von Herbart und Zimmermann übernimmt. Durdík ist dabei bestrebt eklektisch die Kohärenztheorie der ästhetischen Wahrheit (das „Verhältnis“ zweier Vorstellungen) mit der klassischen Theorie der Übereinstimmung des Gegenstandes mit seiner „Kopie“, seinem „Abbild“, die bei ihm in Form der Nachahmungstheorie hervortritt, zu verbinden. Um den Thesen des Formalismus genugsutun, faßt Durdík die ästhetische Wahrheit als sog. Verhältnis, konkreter als „Harmonie“ zwischen zwei Vorstellungen, nämlich dem „Original“ und der

„Kopie“, in der sich das Original irgendwie widerspiegelt, auf. Das Verbinden von Form-ästhetik (Ästhetik der Verhältnisse) mit der Nachahmungstheorie konnte jedoch in Durdíks System nur labil sein und brachte seine Grundthesen ins Wanken. Dies wird gerade an den Stellen sichtbar, wo Durdík öfter von „Wirklichkeit“ anstatt von „Vorstellungen“ spricht, z. B. dort, wo er vermittelt formalistischer Terminologie eigentlich von Problemen der künstlerischen Typisation spricht. Sonst leidet jedoch Durdíks „ästhetische Wahrhaftigkeit“ als Form (Verhältnis) aufgefaßt an demselben inneren Fehler wie die ganze Theorie der ästhetischen Relationen bei den Herbartianern: nämlich an unorganischer Trennung ästhetischer Verhältnisse von ihren Gliedern, die die Verhältnisse konstituieren.