

Sus, Oleg

K počátkům sémantiky umění v české estetice : (Zichova teorie významové představy a sémantická typologie)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [279]-290

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110993>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

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

OLEG SUS

K POČÁTKŮM SÉMANTIKY UMĚNÍ
V ČESKÉ ESTETICE*(Zichova teorie významové představy a sémantická typologie)*

Sémantickou analýzu umění začal u nás systematicky budovat vlastně již Ota-
kar Z i c h před více než padesáti lety, poprvé vůbec pak v druhé části své velké
studie *O estetickém vnímání hudby* (1911).¹ Tato studie — byť jakkoli ohraničena
ve svém noetickém východisku postuláty empiricko-positivistické psychologie —
má své důležité místo ve vývoji české sémantiky umění a řadí se v evropském
kontextu k prvním sémantickým pokusům tohoto druhu vůbec. Jak poznal již
Vladimír H e l f e r t, podal zde Zich významný příspěvek do dějin české hudební
estetiky a kritiky. Ale také do dějin moderní české estetiky, což budiž připome-
nuto zvláště. Byl to vpravdě průkopnický kritický čin, říká Helfert: Proto, „že to
byla první česká hudebně estetická práce na základě psychologickém, podniknutá
s takovou metodickou exaktností. Za druhé proto, že důsledky této Zichovy studie
byly dalekosáhlé pro moderní českou hudební estetiku a kritiku. Neboť výsledek
Zichovy studie, domyšlen do důsledků, vede k naprostému zamítnutí výrazové
estetiky, v principu i v metodě, jako něčeho zcela náhodného, subjektivně libo-
volného, a jako něčeho, co nechává zcela stranou umělecký objekt a jeho zá-
vaznost.“²

„Významovou představu“ pojímal Zich jednak jako *psychologické datum*, jed-
nak také jako *sémantickou funkci* „něco znamenat“. Takový je základní vnitřní
svár Zichova významosloví. Sám pojem „významová představa“ je totiž hybridní,
osciluje mezi psychologií a sémantikou; není tu například provedena zásadní ko-
rektura psychologismu, jak ji nacházíme v H u s s e r l o v ě fenomenologii, která
rozdíljuje významovou *intenci* a významovou *realizaci* („Bedeutungserfüllung“):
K významové realizaci patří kupř. složka představová, ilustrující představa sdru-
žená se slovním významem, jenž však v podstatě nepotřebuje toto doprovodné
představování, tedy vlastně „znázorňování“.

Prvotní Zichova koncepce významové představy má bezpochyby i svůj své-
bytný charakter, třebaže si vypůjčuje hlavní terminologickou výzbroj od němec-
kého estetika Johanna V o l k e l t a, jemuž vděčí i za sám pojem „Bedeutungs-
vorstellung“, a třebaže Volkelt poskytl Zichovi metodologii a východisko.³ Tato

svébytnost je určena v první řadě geneticky, totiž tím, že Zichovo významosloví vyrůstá na domácí půdě a v myšlenkovém ovzduší školy Hostinského a zároveň oživuje rozbor tzv. obsahových momentů, jež se kdysi pokusil Josef Durdík v hudbě úplně zdiskreditovat a jež byly sice Hostinským zkoumány, avšak bez vytvoření zvláštní a celistvé obecné teorie významu.

Ve svém rozvrhu tzv. estetických prvků přihlíží Otakar Hostinský k jejich významové stránce — aniž si ji uvědomuje nějak specificky jako sémantickou a aniž používá explicitě kategorie „významu“ — převážně jen v oblasti předmětných umění, například v literatuře, kde rozebírá myšlenky, čili pojmy s jistou estetickou hodnotou, a pak děje. Tady se Hostinský v leccěms blíží kategoriím durdíkowským. Tak estetický pojem je Hostinskému *soubornou představou* (u Durdíka: „*všeobecná představa*“, tj. „*obrys*“), v níž se kolem logického jádra kupí množství jiných atributů tvořících „poetické ovzduší“, dnes bychom mohli také říci „shluk významů“.⁴

V rozboru estetických prvků hudebních zkoumal Hostinský jejich významovou stránku z jiného aspektu. Vyvracel totiž názory tradiční obsahové a výrazové estetiky o tom, že by hudební dílo mohlo přímo znamenat, označovat nebo doslova zobrazovat vnější děje, city a pojmy. Názor Hostinského lze svést v jednu ústřední koncepci: názor o tom, že hudbě není dán určitý, konkretizovaný pojmový obsah myšlenek jako v básnictví, že však její „obsah“ — i když se neskládá z poetických myšlenek — je přece jenom tvořen *hudebními idejemi*, jež se nedají redukovat na pojmy a obecně na jazykové významy, nýbrž jsou imanentní hudební struktuře (tónovým relacím). Tento názor pak Hostinský dále nerozváděl a nesystematizoval ve specifikované sémantice hudby, tady byl u něho vliv „konkrétního formalismu“ přece jen hodně silný. Dal však důležitý — řekněme „presémantický“ — impuls svému žákovi, Otakaru Zichovi; ten pak doplnil a samostatně rozvedl učitelovu teorii, proměnil ji ve specifické učení o významové představě. K svému pojmu významové představy si ovšem Zich šel k Volkeltovi; u Hostinského jej nenašel a ani najít nemohl. Ale o tom jsme se již zmínili.

Po těchto obecných zjištěních lze již snad konkrétněji odpovědět na otázku, jaké místo zaujímá Zichova sémantická práce *O estetickém vnímání hudby* v kontextu dějin české estetiky, zda má nějakého přímého předchůdce, a jaké jsou vůbec počátky sémantické analýzy umění v našem estetickém myšlení 19. století. K tomu postačí krátce podotknout, že Zich byl první, kdo u nás vytvořil soustavnou teorii hudebního významosloví s náznaky sémantiky obecně estetické, ovšem na podkladě psychologickém, a že se zde nemohl opřít bezprostředně o jiné české práce, v nichž by byla teorie významu důsledně rozvinuta.

Budíž tu zdůrazněno slovo „bezprostředně“; neboť jednotu vnitřních dějin české estetiky zajisté netvoří primitivní „dědění“ myšlenek, podávaných z ruky do ruky, ono doslova vzaté navazování, při němž by jednomu estetikovi nezbývalo nic jiného než přidávat další články na řetězu k článkům již hotovým. Máme tu na

mysli právě Josefa D u r d í k a, o Hostinském se zmíníme později. Durdík zdědil herbartovskou psychologii s její mechanikou představ, již přenesl i do básnické krásy, totiž do tzv. vnitřní formy, do poměrů *představ básnických*. Jejich sémantický (a zároveň i noetický) problém Durdík nedořešil; neznamená to však, že se ho nedotkl. Skoro mimoděk ztotožňuje najednou představu se *smyslem* slova a ocitá se aspoň na chvíli tam, kam by měl logicky dospět: „[. . .] slovo básnické záleží a podpírá se v poměru představ, totiž v oné formě, kterou tvoří ne snad zvuky slov, nýbrž smysl jich, tedy ve formě *nižádným čidlem smyslovým* (sluchem, zrakem) [u Durdíka nepodtrženo] vnímatelné, nýbrž ve formě, již jen duch náš pojímati může.“⁵ Strukturalista by řekl, že Durdík nahmatal „nehmotnou“ existenci významové struktury. (Dodejme ovšem, že i „mysl“ chápe Durdík podle svého receptáře; není mu totiž ničím jiným než zase onou obligátní „formou“, poměrem představ, jímž český formalista operuje jako vševysvětlujícím fetišem.) Ve *Všeobecné aesthetice* je tato Durdíkova epizodická odbočka k sémantice básnické mluvy osamocena, bez souvislosti a bez hlubších důsledků. *Poetika* se zase neobírá vnitřní formou básnictví nějak speciálněji a celá její druhá kniha je zasvěcena podrobnému rozboru formy „zevnější“, počínajíc prozodíí, stopou a veršem, končíc pak recitací, problémy překladatelskými a pěstováním jazyka. Třetí kniha *Poetiky* nevyšla; byla sice plánována Durdíkem jako samostatná práce, ale zůstala torzem. V Durdíkově pozůstalosti se zachovaly jenom některé části ze začátku této třetí knihy. S názvem *Útvary básnické* je vydal Antonín Papírník roku 1913 v České mysli s pokračováním v ročníku 1914.⁶ Z nich nás zajímá hlavně § 1 o materiálu básnického představování. Durdík zde hned na začátku určuje jako obvykle básnické krásno. To se skládá z poměrů *představ*; avšak obsah představ definuje Durdík jako *smysl slov*.⁷ Tak se Durdík začíná dívat na představu spjatou s jazykovým výrazem psychologicky i lingvisticky, sémanticky. Odlíšení obou těchto aspektů není ovšem provedeno, dochází k jejich směřování, obsah představý čili smysl slova zůstává napořád chápán formalisticky. Jak se ukazuje, narazil Durdík na sémantické problémy umění, a to hlavně u básnického jazyka; byl však nedůsledný a systematicky svých postřehů nevyužil. Zanechal je v ztuhlém rámci herbartovské psychologie představ a odsoudil je tak k nečinnosti. A výsledek? Na Durdíka se zapomínalo. Leč nelze popřít skutečnost, že již jednou před Zichem vedla ústrojná potřeba českou formální estetikou k tomu, aby dospěla sice „bokem“, ale přece jen až k otázce významové skladby uměleckého díla, nebo lépe řečeno k organizaci představ (básnických myšlenek) v Durdíkově poetice. Jedno z jednotících pout vnitřního vývoje české estetiky po Durdíkovi pak spočívá v tom, že pokračujíc již empiricky a konkrétněji než Durdík ve formovém rozboru přiblížila se opět k staré Durdíkově problematice, třebaže na Durdíka přímo nenavázala, neboť vycházela z Hostinského. Nyní — u Zicha — je již analýza soustavná: Operuje sice opět představami, ale „významovými“; aplikuje je dokonce na hudební materiál, což by patrně Durdík nepřipustil, neboť

hudba mu představovala umění bezobsahové, bezvýznamové. Ač je Zich žákem Hostinského, váže jej v tomto smyslu strukturální vývojová souvislost i s Durdíkem; souvislost ne kauzální, ne „filiální“, nýbrž daná paralelami v reakcích na určité problémy, k nimž česká formová estetika přistupuje, jakmile se dostává k řešení otázek „obsahových“, významových. V tomto smyslu se dají s obměnou citovat M u k a ř o v s k é h o slova, že se sice Durdík a Zich v názorech hodně rozcházel, že však přesto měla naše estetika již tehdy „vědomí vlastních vývojových možností a nebyla odkázána na sbírání cizích drobečků“.⁸

Ještě jednomu velkému českému kritikovi a teoretikovi umění nezůstal pojem „významu“ neznám.

Stačí uvést klíčové jméno F. X. Š a l d y a zmínit se o jeho teorii *konkrétního symbolismu (syntetismu)*, jíž se Šalda stává protagonistou duchovněného proudu moderní české estetiky. Již ve své pověstné programové studii *Synthetism v novém umění*⁹ hlásá Šalda „integraci“ formových a obsahových estetik a jsa ovlivněn tendencemi novoromantickými, antiracionalismem, intuitivismem a Hennequinovou estopsychologií chápe umělecké dílo jako syntézu „Výrazu a Podstaty“: „Je tedy v estetické theorii syntetismu řešena jako základní pravda: identita, integrálnost, adaequatnost Výrazu a Podstaty (nebo podle historicky-abstraktního názvu: »formy« a »obsahu«) samým přímým, plným vytknutím a pochopením, vysledováním intuitivismu-konkretismu jako podstaty uměleckého poznávání. Neboť v něm »Vnější a Vnitřní je jedno« [. . .]. Tím konečně a komplementárně-pojmově dáno by bylo řešení sporu »obsahových« a »formových« hnutí esteticko-uměleckých [. . .].“¹⁰ V atmosféře ne nepodobné v něčem ovzduší Diltheyovy estetiky, ale s terminologickou výzbrojí převzatou odjinud; mluví Šalda o *znakovosti* neboli *symbolizaci* a pojímá styl, tj. výraznost, významnost jako psychologický znak; zde klade rovnítko mezi *význam*, *výraz* a *symbol* a nakonec i *formu*: „Významné či symbolické jako reálné či formové.“¹¹ Jinde chápe Šalda „význam“ zároveň jako smysl, utajené jádro věci, a dovolává se slov Tainových a Rodových: „Cílem však není popis, výpočet, slovem determinace předmětu, nýbrž smysl v něm utajený, význam jeho, duševní nazírání předmětu jako znaku, tj. předmět jen potud, pokud se v percepci jeho objevuje ta a ta vlastnost, ten a ten stav duše.“¹² U Šaldy se najde krátký sice, ale novou problematikou naplněný výrok o znakovosti, „ale i totožnosti“ estetického formalismu se zvláštním charakterem psychickým,¹³ jinde zase stejně příznačná a důležitá formulace o tom, jak mizí forma, ale zároveň trvá, roste a proměňuje se ve výraznost, význačnost, konkrétnost, symbolismus.¹⁴ Všechny tyto zkratkovité formulace naznačují obrat — vývojový obrat v moderní české estetice, a to, zkratkou řečeno, krok od *formy* k *tvaru—významu*. Na tomto obratu se pak specificky podílí i česká formová estetika budováním sémantického rozboru umění. U Zicha sice zůstane tento rozbor v *Estetickém vnímání hudby* sevřen postuláty psychologie a tvarovou imanencí, u Jana Mukařovského však dojde k překonání pozitivistického psycho-

logismu a k doplnění izolované sémantiky znakovým pojetím, jež se pokusí vyjit z tvarové imanence a navodit styk mezi uměním a realitou.

Již z těchto důvodů nemůžeme upřít Šaldovým tezí jisté nadsměrové a obecnější, teoretické i noetické novum, třebaže jsou otevřeně programové a spjaté s vyznáním uměleckého symbolismu. Tyto noetické přínosy však Šalda nerozvinul v systém, v ucelené umělecké významosloví. Není pochyby, že kdyby chtěl Zich na Šaldu navázat, musil by považovat jeho určení „významu“ i přes psychologizující terminologii za příliš málo empirické a za příliš iracionální. Neexistuje tedy — v souvislosti, na niž se omezujeme — linie Šalda—Zich, ale spíše Hostinský—Zich, a to v tom smyslu, že si Zich bere od svého učitele základní metodologická východiska ve výkladu hudební struktury. Těch se drží, zvláště v první části *Estetického vnímání hudby*, kde zkoumá vztah mezi hudbou a „obsahovými“ momenty, tj. city s náladami. Vztahu mezi Zichem a Hostinským jsme se již jednou dotkli; zbývá dodat, že tu Hostinský určil při rozboru tzv. „vyjadřovací“ funkce hudby i výchozí noetická hlediska, na něž Zich navazuje a jež sama o sobě tvoří vlastně příspěvek k sémantice hudby a zprostředkovaně i jiných umění, podaný ještě nesémantickou terminologií. Všimněme si těchto hledisek blíže, jak je Hostinský vytkl:

Hostinský podrobil kritické prověrce nejrůznější „předměty“ vnucované hudbě jako její obsah a odmítl ty názory, jež chtěly vidět „obsahové“ těžiště hudby v tónomalbě, v napodobování přírody nebo akustické stránky lidské mluvy, ve vyjadřování myšlenek a vůbec významu slov i vět.¹⁵

Pokud se týká tlumočení „citů“, došel Hostinský k těmto závěrům:

Za první: Hudba je způsobila budit v posluchači jisté nálady spíše než city, při nichž se již vždy více nebo méně přihlíží k určitému, věcnému obsahu.¹⁶

Za druhé: Cit může být buď účinkem uměleckého díla, nebo jeho částí (obsahem, předmětem, látkou). Jde-li o estetickou zálibu z účinkování citu, nesmí ulpět na citech nahodilých a tékavých, nýbrž na citech utkvělých. Vzbuzená citová dynamika musí být přímo spjata s tóny skladby, musí být „objektivně ulpěla“.¹⁷ V oboru citů (vlastně však nálad) chápaných jako „obsah“ (předmět, látka) díla činí Hostinský zásadní rozdíl, významný i po stránce sémantické, mezi „líčením“ a „představováním“ (zobrazováním). Těmito pojmy Hostinský vlastně rozhraníčuje dvojí sémantickou funkci, a to aktů signifikativních, používajících znakových prostředků na straně jedné, a na straně druhé funkcí aktů „imaginativních“ („ikonických“), opírajících se o materiál obrazový (např. výtvarný, malířský). Tak podle Hostinského malíř „představuje“ krajinu nebo lidskou postavu, kdežto básník může krajinu jen popsat, „líčit“, a ne „stavět“ před nás. Líčíme jen to, co nemůžeme přímo podat. Z toho Hostinský usuzuje, že hudba nemusí sahat k surogátu „líčení“, když v nás budí skutečné nálady a podává nám je samy. Hudba také city „nepředstavuje“, „nenapodobuje“, ona je skutečně v posluchači — kde existují — budí.¹⁸

Za třetí: Ježto se citový ruch může jevit ve svém hudebním obraze jen potud, pokud jej lze přizpůsobit hudebním prostředkům, máme prý zase co činit jen s formami čistě hudebními: „Estetická platnost forem hudebních jest úplně samostatná, nezávisí na estetické platnosti jiných, mimo obor hudby ležících forem ani v nejmenším.“¹⁹

Hostinský již v rámci formové estetiky zdůvodnil tezi, že nelze mluvit o naprostém popírání obsahu a jeho vztahů k formě (srovnej svérázné recipování obsahových stránek v herbartovském formalismu, také u Durdíka!). I v hudbě jde o formu něčeho, co je právě tak, a ne jinak zformováno; tónové formy čili poměry nejsou prázdné: jsou naplněny určitým konkrétním obsahem.²⁰ Tento „obsah“ („myšlenka“) je podle Hostinského (ale také podle H a n s l i c k a) specificky hudební, neboť se tu nejedná o „poetické ideje“, nýbrž o ideje svébytně hudební, o ryze hudební myšlenky, zakládající se na tónech a tónových poměrech, ne na pojmech a na jazykových formách.²¹ Řešení Hostinského založené na herbartovské estetice má pak své meze tam, kde hudební ideje nejsou s to překročit zabso-lutizovaný rámec hudební struktury, kde jsou tedy číře imanentní.

Tohoto přesvědčení se v podstatě drží i Zich; konkretizuje, experimentem ověřuje a samostatně rozvádí myšlenky, obsažené přímo i implicitě v Hostinském, a chápe nakonec „hudební myšlenky“ jako složité významové struktury (hudebně „obsahové“), čímž zároveň rozšiřuje noeticko-sémantický problém hudebního výrazu o „představy“ a umožňuje tak příští překonání úžin staré formové estetiky; překonání přirozeně historicky podmíněné, tak jak je později představováno spojením tvarového rozboru se sémantickým v českém strukturalismu. Ale i tak jde v dějinách moderní české estetiky o důležitý krok; srovnáme-li jen po této stránce Zicha se Šaldou, pak Zich právě proto, že se nepohybuje po duchovědné linii, dá svým empiričtějším řešením závažný vývojový impuls českému strukturalismu.

Význam Zichovy sémantické teorie nespočívá ovšem jen v předjímání nových proudů v české estetice XX. století (strukturalismus!), ale také v originálním pokusu spojit psychologicko-sémantickou analýzu hudby s moderními metodami exaktních věd deduktivních, konkrétněji řečeno s jistou, byť i rudimentární soustavou *symbolického zápisu*. Je to vůbec první doklad spolupráce sémantické analýzy se symbolickým zápisem sui generis v české estetice a jeden z prvních pokusů tohoto druhu v estetice evropské. I zde sice dal Zichovi podnět Johannes Volkelt, který užíval v knize *System der Ästhetik*²² určitých zkratk označujících estetické pojmy a řadil je — pouhým přičleňováním — do složitějších schémat; avšak Zich rozvinul tento dosti primitivní model a dal mu zvláštní logickou strukturu. Je ovšem nesporné, že se Zichovy formule drží v podstatě principů empirické asociační psychologie XIX. století, jejíž struktura se promítá zjevně i do výstavy symbolického zápisu (srov. kupř. schéma: vjem — významová představa — obecná představa), leč platí také, že tato „ideologická“ omezenost neruší důležitost Zichova počínu, jeho pokusu o první, rudimentární formalizaci jazyka

estetiky u nás. Zich, který prošel mimo jiné i důkladným školením matematicko-fyzikálním, vybudoval vlastně celý systém tzv. *sémantické typologie*, přesněji typologie estetického vnímání hudby, v němž uvedl ve vnitřní strukturní vztah jednotlivé sémantické funkce, esteticky relevantní i irelevantní. (A i zde je Zich omezen striktním rozhrančením idejí „čistě“ hudebních, hudebních významových představ, od všeho toho, co považoval ve shodě s Hostinským za „mimohudební“.) Vše to lze názorně doložit na vlastních Zichových „schématech“, formulích. Hudební vjem doplněný, pozměněný a prodloužený hudebními reprodukciemi je mu v zásadě „stejnorodý“ se vzbuzenou „významovou představou“; toto splývání a ústrojnou jednotu obojího označuje Zich kulatými závorkami (). Sémantické funkce (významová představa hudební, hudební vjem, mimohudební představování) označuje zkratkami složenými z velkých začátečních písmen jednotlivých termínů: $H \cdot V =$ hudební vjem; $V \cdot P =$ významová představa; $P =$ mimohudební představa. Vzbuzení duševního dojmu rázu citového nebo náladového Zich zřejmě za hudebně specifickou sémantickou funkci v rámci své teorie nepokládá, „citová stránka“ není podle něho stránkou obsahovou. Důležitý je nyní vztah, který Zich zavádí mezi tyto své „proměnné“ (užijeme-li termínu logiky), neboť vznikající formule nejenže dostává zárodečnou logickou formu (leč zůstává hybridní, směřující obsahovou zkratkou s nedokonalou formalizací), ale také vypovídá o Zichově koncepci reálných vztahů utvářejících podle něho jisté typy estetického vnímání, typy sémantických reakcí. Zde je Zich veden svým kritickým postojem k tzv. citové estetice, odmítá názor, že citová stránka hudebního vnímání je nejdůležitější a specificky estetické. Tím se zároveň staví proti estetice výrazové a hermeneutice. Z tohoto hlediska je pak také třeba číst, interpretovat a hodnotit jeho „schémata“, vlastně polosymbolické zápisy vztahů dvoumístných a vícemístných. Za symboly označující vztahové spojení — např. mezi $H \cdot V \dagger V \cdot P$ a P — volí si Zich šipky, kolmé linie, vztah „dominance“ jedné proměnné nad druhou označuje tak, že „potlačený“, sekundární člen relace je dán do hranaté závorky: []. Uveďme příkladem některá Zichova schémata:

$$\left(\begin{array}{l} H \cdot V \\ V \cdot P \end{array} \right) \rightarrow P \quad (1)$$

$$\left(\begin{array}{l} H \cdot V \\ V \cdot P \end{array} \right) \rightarrow P_1 \rightarrow P_2 \rightarrow \text{atd.} \quad (2)$$

Typ tohoto vnímání hudby a příslušnou významovou strukturu označil Zich za *typ představový*, srov. (1) a (2). Tzv. mimohudební představy (P, P_1, P_2) jsou tu „ostrě“ odděleny od „stejnorodého celku“ $H \cdot V \dagger V \cdot P$, vznikají vybavováním (příklad: představa tekoucí vody při poslechu Bachova preludia C-dur). U typu *hudebně náladového* (3) figuruje zase navozená hudební nálada N , avšak P odpadá:

$$\begin{array}{c} (H \cdot V) \\ (V \cdot P) \\ \vdots \\ N \end{array} \quad (3)$$

U typu *hudebního nenáladového* (hudebního prostého) ustupuje N více nebo méně do pozadí, je potlačeno:

$$\begin{array}{c} (H \cdot V) \\ (V \cdot P) \\ \vdots \\ [N] \end{array} \quad (4)$$

Přitom však jde o skutečné estetické vnímání hudby. K typům *nehudebního* vnímání hudby počítá pak Zich třebaš takové případy, v nichž dochází k dominanci emotivního, náladového momentu (N) a kdy hudební vjem s představou jsou ve vědomí fixovány málo intenzívně, nejasně, nevýrazně. Srov.:

$$\begin{array}{c} [(H \cdot V) \\ (V \cdot P)] \\ \vdots \\ N \end{array} \quad (5)$$

Zich zná i složitější typologii, například v případě, kdy mimohudební asociace samy zprostředkují nebo nabudí další city. Vznikne tak jeden z typů z typů *náladově představových*:

$$\begin{array}{c} (H \cdot V) \quad P \\ (V \cdot P) \\ \vdots \\ N \sim N \end{array} \quad (6)$$

Další schémata uvádět nebudeme;²³ šlo jenom o to, aby se připomněl Zichův systematicky založený pokus o sémantickou typologii a o její symbolický zápis. Zde byl totiž Zichův teoretický přínos naprosto zapomenut i v české estetice a v její historiografii; že o něm nevědí nic zahraniční dějiny estetiky, tomu se pak nelze vůbec divit.

POZNÁMKY

¹ O t a k a r Z i c h, Estetické vnímání hudby. — Psychologický rozbor, Věstník královské české společnosti nauk (dále jen VKČSN), třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, roč. 1910, Praha 1911, str. 1—97 (samostatná paginace). První část studie Estetické vnímání hudby — Psychologický rozbor na základě experimentálních, byla publikována v České mysli 11, 1910, str. 6—22, 250—265, 330—347, 389—421.

- ² Vladimír Helfert, Vědecký odkaz Otakara Zicha, Index 6, 1934, str. 98.
- ³ K tomu srov. podrobněji Oleg Sus, Sémantický problém „významové představy“ u O. Zicha a J. Volkelta, Sborník prací filosofické fakulty brněnské university (dále jen SbFFBU), roč. 7, Brno 1958, řada uměnovědná (F) č. 2, str. 104 a n. (Na tuto studii navazujeme.)
- ⁴ Otakar Hostinského Esthetika I, napsal Zdeněk Nejedlý, Praha 1921, str. 334 a n.
- ⁵ Josef Durdík, Všeobecná aesthetika, Praha 1875, str. 278.
- ⁶ Josef Durdík, Útvary básnické, vyd. Antonín Papírník, Česká mysl 14, 1913, str. 113 až 128, 260—276; Česká mysl 15, 1914, str. 159—172, 271—287, 409—416.
- ⁷ Durdík, cit. dílo, Česká mysl 14, str. 115. O problému významu v Durdíkově slovesné estetice srov. Oleg Sus, Zárodky sémantiky básnického jazyka v Durdíkově poetice, SbFFBU, roč. 9, Brno 1960, řada literárněvědná (D) č. 7, str. 5—13.
- ⁸ Jan Mukařovský, Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou, Země sovětů 4, 1935, str. 14.
- ⁹ F. X. Šalda, Synthetism v novém umění, Kritické projevy I, 1892—1893, Praha 1949, str. 11—54.
- ¹⁰ Šalda, cit. dílo, str. 32—33.
- ¹¹ Tamtéž, str. 30, 31.
- ¹² Tamtéž, str. 26.
- ¹³ Tamtéž, str. 34.
- ¹⁴ Tamtéž, str. 32.
- ¹⁵ Otakar Hostinský, O hudbě „programní“, v: Otakar Hostinský, O umění, sestavil Josef Čisářovský, Praha 1956, str. 240 a n.
- ¹⁶ Hostinský, cit. dílo, str. 250 a n.
- ¹⁷ Tamtéž, str. 254.
- ¹⁸ Tamtéž, str. 255 a n.
- ¹⁹ Tamtéž, str. 257.
- ²⁰ Otakar Hostinský, Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik, Leipzig 1877, str. 10.
- ²¹ Hostinský, O hudbě „programní“, cit. dílo, str. 264.
- ²² Johannes Volkelt, System der Ästhetik, Band I, München 1905.
- ²³ Uvedené typy estetického vnímání jsou vybrány ze studie Estetické vnímání hudby, VKČSN, 1911, str. 68, 70, 73, 74. Další schémata typů viz str. 77—81.

ОТНОСИТЕЛЬНО НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА
ФОРМИРОВАНИЯ СЕМАНТИКИ ИСКУССТВА
В ЧЕШСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

(Теория семантических представлений и семантической типологии О. Зиха)

Над созданием семантического анализа искусства в чешской современной эстетике первым систематически работал уже Отакар Зих; впервые вообще он выступил по этой проблематике во второй части своего обширного исследования Об эстетическом восприятии музыки (1911 г). Несмотря на известную ограниченность гносеологической основы постулатами эмпирико-позитивистской философии, эта работа занимает важное место в развитии чешской семантики искусства и принадлежит к первым попыткам этого рода в Европе. Теория т. наз. „представлений о значениях“, созданная Зихом, имеет также свой специфический характер, хотя и опирается на эстетику Иоганеса Фолькельта. Эта ее специфичность определена в первую очередь генетически, а именно тем обстоятельством, что эсте-

тическая теория значения Зиха возникла на почве традиций отечественной науки, в атмосфере круга идей школы Гостинского. К той же линии развития, уходящей своими корнями в традиции чешской формальной эстетики, относится в какой-то мере у Йозеф Дурдик, затронувший некоторые проблемы семантики поэтического языка в своей поэтике, оставаясь во всем остальном ортодоксальным формалистом; так напр., за музыкой он не признавал никакого содержания. Другую линию чешской эстетики, „эстетики духа“ представляет Шальда своей концепцией структуры-значения, опирающейся на постулированную тогда символическую эстетику (в работе Синтезизм в новом искусстве, 1892). Наследие Отакара Зиха представляет также важный импульс для развития семантической теории чешской структуральной эстетики (Ян Мукаржовский). Особого внимания заслуживает попытка Зиха — первая в чешской эстетике, одна из первых в мировой науке — употребить в семантической типологии символы. Зих, правда, ограничился в сущности записью с сокращениями, способной отражать также некоторые функции и отношения; он не создал чистой логики символического метода, но его попытка ценна стремлением к научной точности и к применению современных методов в эстетике.

ZU DEN ANFÄNGEN EINER SEMANTIK DER KUNST IN DER TSCHECHISCHEN ÄSTHETIK

(O. Zichs Theorie der „Bedeutungsvorstellung“ und semantische Typologie)

Mit einer systematischen Entwicklung der Kunstanalyse in der modernen tschechischen Ästhetik begann mehr als vor 50 Jahren Otakar Zich, und zwar im zweiten Teil seiner umfangreichen Arbeit *O estetickém vnímání hudby (Über die ästhetische Wahrnehmung der Musik, 1911)*. Diese Studie, wiewohl in ihrem noetischen Ausgangspunkt durch Postulate der empirisch-positivistischen Psychologie und Spuren der älteren formalen Ästhetik begrenzt, nimmt in der Genese der tschechischen Semantik der Kunst einen wichtigen Platz ein und gehört in den europäischen Zusammenhängen zu den ersten bahnbrechenden Arbeiten dieser Art überhaupt. (Näheres darüber s. Oleg Sus, *Das semantische Problem, der „Bedeutungsvorstellung“ bei O. Zich und J. Volkelt*, in *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university*, Jg. 7, Reihe F 2, Brno 1958, S. 102 ff.).

Die „Bedeutungsvorstellung“ fasste Zich ursprünglich einerseits als psychologisches Datum (Vorstellungsakt), gleichzeitig jedoch auch als semantische Funktion „etwas zu bedeuten“ auf. So verhält sich der grundlegende Dualismus der Zichschen psychologisierenden Wortbedeutungslehre aus dem Jahre 1911. Zichs Kategorie der „Bedeutungsvorstellung“ ist nämlich hybrid und oszilliert in ihrer primären Formulierung zwischen Psychologie und Semantik.

Zichs ursprüngliche Konzeption der Bedeutungsvorstellung weist zweifelsohne auch ihren spezifischen Charakter auf, auch wenn sie ihr terminologisches Rüstzeug bei dem deutschen Ästhetiker Johannes Volkelt (*System der Ästhetik I, 1904*) entlehnt, dem sie auch den Begriff „Bedeutungsvorstellung“ selbst verdankt. Diese Eigenart im Vergleich mit Volkelt ist in erster Linie genetisch bestimmt, dadurch nämlich, dass Zichs ästhetische Wortbedeutungslehre dem heimischen Boden und im gedanklichen Klima der Schule von Otakar Hostinský entwächst und gleichzeitig auf ihre Art und Weise die Analyse der sog. inhaltlichen Momente, die einst Josef Durdíks abstrakter Formalismus in Bereich der Musik in Verruf zu bringen versuchte und die in dem konkreten Formalismus O. Hostinskýs zwar in einem gewissen Masse untersucht wurden, jedoch ohne vorhergehende Herausbildung einer speziellen und ganzheitlichen allgemeinen Bedeutungstheorie, wieder ins Leben ruff.

Die Bedeutung der Zichschen semantischen Theorie der Musik (und der Kunst überhaupt — etwas später dehnte Zich seine Konzeption auf die Poetik und sodann auf die Ästhetik des Dramas aus) liegt jedoch nicht nur in einer Vorwegnahme neuer Strömungen in der tschechischen Ästhetik des XX. Jh. — eine direkte Linie führt hier zum tschechischen Strukturalismus und dessen Semantik — sondern auch im originellen Versuch, die psychologisch-semantische Analyse der Musikwahrnehmung mit den Methoden der deduktiven exakten Wissenschaften (nebenbei: Zich hat auch eine physikalisch-mathematische Schulung durchgemacht), konkreter gesagt mit einem bestimmten, wenn auch rudimentären System der symbolischen Aufzeichnung zu verbinden. Es handelt sich hier um einen ersten Beleg für eine Zusammenarbeit der semantischen Analyse mit einer Keimform der symbolischen Aufzeichnung sui generis in der tschechischen Ästhetik und um einen der ersten Versuche dieser Art in der europäischen Ästhetik überhaupt. Auch hier ging zwar der Anlass von Johannes Volkelt aus, der sich im ersten Teil seines Systems der Ästhetik einfacher Abkürzungen bediente, die gewisse ästhetische Begriffe bezeichneten und reichte diese — indem er sie einfach angliederte — in kompliziertere Schemata ein; Zich entwickelte jedoch dieses ursprüngliche, ziemlich primitive Model absichtlich weiter und versuchte, ihm eine spezielle logische Struktur zu verleihen. Zichs Formeln halten allerdings im wesentlichen an den Prinzipien der empirischen Assoziationspsychologie des XIX. Jh. fest, deren Struktur sich eigentlich auch in dem Aufbau der Zichschen Aufzeichnungen widerspiegelt (vgl. z. B. die Beziehung Wahrnehmung — Bedeutungsvorstellung — Allgemeinvorstellung). Zich rief ebenfalls ein ganzes System der semantischen Typologie, genauer gesagt einer Typologie der ästhetischen Wahrnehmung der Musik ins Leben, in der er die einzelnen semantischen Funktionen in eine innere Beziehung brachte. Allerdings setzte ihm hierin die zeitgenössische strikt isolierende Trennung der „rein“ musikalischen Ideen, musikalischen Bedeutungsvorstellungen, von all dem, was er in Übereinstimmung mit Hostinský für „aussermusikalisch“ hielt, feste Grenzen. Als Beleg hierfür können Zichs Formeln dienen. Eine durch musikalische Wiedergabe ergänzte, abgeänderte und verlängerte musikalische Wahrnehmung ist, nach Zich, grundsätzlich mit der erweckten Bedeutungsvorstellung „gleichartig“, „ebenbürtig“; dieses Einswerden, organische Einheit bezeichnet Zich mit Hilfe von runden Klammern: (). Die semantischen, musikalisch spezifischen sowie auch unspezifischen-Funktionen, bezeichnet er mittels Abkürzungen, die aus den Merkmalen der grossen Anfangsbuchstaben der einzelnen semantischen Begriffe zusammengesetzt sind: H. V. = musikalische Wahrnehmung; V. P. = Bedeutungsvorstellung; P = aussermusikalische Vorstellung. Das Hervorrufen eines gefühls- oder stimmungsmässigen Eindrucks hält Zich im Rahmen seiner Theorie nicht für eine spezifische musikalische semantische Funktion; das „Gefühlsmäßige“ ist, seiner Ansicht nach, der semantischen Musikstruktur nicht immanent. Wichtig ist nun die Beziehung, die Zich unter seine „Variablen“ einführt, denn das entstehende Schema erhält dadurch eine logische Form, doch darüber hinaus spiegelt es Zichs Konzeption der grundlegenden Typen der ästhetischen Wahrnehmung, die Typen der semantischen „Reaktionen“ indirekt wider. Gleichzeitig wird hier Zich durch seine kritische Stellungnahme zu der sog. Gefühlsästhetik geführt: er lehnt die Ansicht ab, dass die gefühlsmäßige Seite der musikalischen Wahrnehmung am wichtigsten und spezifisch ästhetisch sei. Damit nimmt er gleichzeitig gegen die Ausdrucksästhetik, Hermeneutik Stellung. Von diesem Standpunkte aus muss man auch seine Formeln, in Wirklichkeit eigentlich Versuche um eine präsymbolische Aufzeichnung von zwei- und mehrstelligen Relationen lesen, interpretieren und bewerten. Als Symbole, die Relationsverbindungen zu bezeichnen haben, z. B. zwischen (H. V. + V. P.) und P wählt Zich Pfeile und Vertikallinien, die „Prädominanz“ einer Abänderlichen gegenüber der anderen bezeichnet er so, dass das „in den Hintergrund gedrängte“, sekundäre Glied der Relation in eckigen Klammern kommt: []. Führen wir als Beispiel einige der Zichschen Formeln an:

$$\left(\begin{array}{c} \text{H. V} \\ \text{V. P} \end{array} \right) \rightarrow P_1 \rightarrow P_2 \rightarrow \text{usw.} \quad (1)$$

Diesen Typ der Musikwahrnehmung sowie die einschlägige Bedeutungsstruktur bezeichnete Zich als *Vorstellungstypus*. Die sog. aussermusikalischen Vorstellungen (P, P₁, P₂, P₃) sind hier von den „gleichartigen“, „ebenbürtigen Ganzen“ (H. V. + V. P.) scharf abgegrenzt, sie entstehen auf Grund der blossen Vergegenwärtigung (ein Beispiel: die Vorstellung des fließenden Wassers beim Hören des Präludiums C-dur von Bach). Beim musikalisch-stimmungsvollen Typ (2) tritt wiederum die eingeleitete musikalische Stimmung in Erscheinung, P fällt weg:

$$\begin{array}{c} \left(\begin{array}{c} \text{H. V} \\ \text{V. P} \end{array} \right) \\ | \\ \text{N} \end{array} \quad (2)$$

In diesen Fällen (1), (2), handelt es sich, nach Zich, um die wirkliche ästhetische Wahrnehmung der Musik. Zu den Typen des nichtmusikalischen (unspezifischen) Musikwahrnehmung zählt Zich z. B. diejenigen Fälle, wo das emotionelle, stimmungsvolle Moment N die Oberhand gewinnt und wo die eigentliche Wahrnehmung samt der Vorstellung wenig intensiv, eher unklar, unausgeprägt im Bewusstsein fixiert werden. Man vergleiche hierzu die Formel (3):

$$\begin{array}{c} \left[\left(\begin{array}{c} \text{H. V} \\ \text{V. P} \end{array} \right) \right] \\ | \\ \text{N} \end{array} \quad (3)$$

Abschliessend ist noch hinzuzufügen, dass dieser eigenartige Versuch Zichs, eine semantische Typologie zu entwickeln, die eigens „Dekodifizierungsprozesse“ („decoding“) wiedergibt, sowie ein Versuch, diese symbolisch aufzuzeichnen, in der tschechischen Ästhetik und ihrer Historiographie in Vergessenheit geraten sind; freilich nimmt die Geschichte der Ästhetik im Ausland davon gar keine Notiz.