OLEG SUS

Nová koncepce psychologie literárního tvoření a „psychopoetika“

I. *Obecné problémy*

V poslední době začíná marxistická literární věda a estetika znovu 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 projevovat určité 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 „redukcí“. Tam, kde východisko bádání o literatuře začíná být přes únosnou míru podmiňováno pouhým antipsychologismem, tam se nakonec 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 právě 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.

Tato perspektiva se dnes otvírá i před marxistickou literární vědou. S iniciativou tu přicházejí například 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 brzdící 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 vytyčení programu. Takový ráz má i iniciativní studie známého sovětského teoretika Borise M e j l a c h a nesoucí název *Psychologie umělecké tvorby,* zaměřená jak k obecnější problematice, tak k otázkám literárněvědným (čili jinými slovy psychologii literární tvorby).[1] 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 nejen zaznamenání, ale i kritické revize; ovšem rozpracování celého komplexu otázek nadhozených Mejlachem by vyžadovalo samostatné práce.

Mejlach sám si rozčlenil svou programovou studii 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 fixuje dynamika tvůrčího procesu.

Jaká je tedy konstruktivní část Mejlachovy koncepce? 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 rezultáty spisovatelovy tvůrčí práce, tj. s vlastními literárními díly, tvořícími pak podklad pro obecné soudy o specifičnosti umělecké tvorby, uměleckého myšlení, obraznosti, realismu atd. (c. d., 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).

[1] Studie Borise Mejlacha byla otištěna v revui Voprosy literatury VI, 1960, č. 6, 58—79.

I když není ke škodě věci podán tento problém explicite — 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).[2] 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 (c. d., 59), pak sice odpovídá jeho interpretace převažující tendenci „vývojové" psychologie, ale opomíjí *strukturní* rozbor, bez něhož sa koneckonců žádné vývojesloví neobejde. Vezměme si kupř. obraznost, o níž se Mejlach krátce zmínil: Tvoří zajisté nutnou složku tvůrčího procesu, prochází v něm také určitými 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 třebas od onoho postupu, který v závěrečné fázi tvorby srovnává záměrně různé varianty rukopisy a kontroluje spíše fantazii, než aby ji nanovo podněcoval. Co platí o obraznosti a fantazii vůbec, platí také o jiných psychologických složkách tvůr-

[2] Například René Wellek a Austin Warren uvádějí při této příležitosti, že v užším slova smyslu patří k literární vědě pouze analýza psychologických typů a zákonitostí předváděných, znázorňovaných ve slovesných dílech (srov. jejich *Theory of Literature*, 4. vyd., New York 1956, 69). Nehledíc k tomu, že není zcela jasno, proč právě jen tyto psychologické danosti mají být složkou literární struktury a tím předmětem vědy o ní, platí zároveň, že čím „přísnější" bude delimitace (bez současného přihlédnutí k existující problematice na styku oborů), tím větší bude rozestup mezi literární vědou a ostatními pro ni relevantními disciplínami. Nejde o to rušit redukcí autonomnost jednotlivých „řad", např. psychologie a literatury, naopak otevírá se možnost najít nové, produktivní spoje v nové „kontaktní" disciplíně při současné existenci disciplíny tradiční (v našem případě aplikované psychologie literární tvorby a recepce). Mejlach se snažil objevit takovýto „průnik" na švu textologie a psychologie tvoření — v tom je význam jeho programové studie i při všech kritických výhradách k ní a její koncepci.

čího procesu. Genetické (vývojové) zkoumání nemůže tedy vysvětlit všechno beze 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 E j c h e n b a u m); 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 T y ň a n o v).[3] 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 vší 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 statičnost 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 nevolky zužuje, mimochodem také proto, že málo důvěřuje tradičním psychologickým metodám, a jsa vedle toho veden pozitivním úsilím zachovat jistou literárněvědnou specifičnost nové disciplíny.

Na švu mezi psychologií, literární vědou a estetikou se má tedy vybudovat tzv. psychologie umělecké tvorby, která podle Mejlachových slov dosud jako vědecká disciplína neexistuje (c. d., 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 postulát zvláštní, speciální psychologie umělecké tvorby; něco jiného je již její vymezení a náplň. Tady obsahuje Mejlachova koncepce i leckteré problémy, což ovšem nijak nesnižuje její aktuálnost a její impulsy.

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

[3] Srov. Boris E j c h e n b a u m, *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, 27; Jurij T y ň a n o v, *O literárnom fakte* (rusky v časopise Lef, 1924, č. 2 (6), slovenský překlad v citovaném sborníku Bakošově, 112, 113.

literaturu (třeba v knize P. Jakobsona *Psichologija 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, probíhající 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 i jednotlivými dílčími momenty a končíc závěrečnou úplnou realizací (c. d., 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 psychologií a literární vědou — zůstávající i při všem chvályhodném úsilí o specifikaci navrhovaného oboru — s čímž logicky souvisí také jisté „třecí 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 rozborem. Je např. otázka, zda vyústění do textologie může samo dát základ pro autonomii nové vědecké disciplíny — pojmeme-li ji ovšem úzce jako psychologii literární tvorby (ne recipování) — a zda jen tento hlavní znak stačí charakterizovat její zvláštní místo mezi obecnou psychologií, literární vědou a uměnovědou. Tak Mejlach chce třebas 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 (což platí zvláště pro sovětskou literární vědu).

Vedle Mejlachova pojetí můžeme ovšem v současné sovětské teorii najít i koncepce jiné. Tak ve stejném roce, kdy vydal Boris Mejlach svůj článek, publikoval A. G. Kovalev knihu *Psichologija literaturnogo tvorčestva.*[4]

[4] A. G. Kovalev, *Psichologija literaturnogo tvorčestva,* Leningrad 1960.

Psychologii umělecké literární tvorby chápe Kovalev jako zvláštní oddíl *psychologie*, který prý nelze jednoduše směšovat s literárněvědným zkoumáním (přes všechny vzájemné organické souvislosti). Vymezuje její předmět šíře než Mejlach, neboť do něho zahrnuje nejen rozbor vlastního procesu umělecké tvorby, ale také zkoumání zákonitostí, jimiž se řídí vnímání a chápání uměleckých děl.[5] Odlišuje aspekt estetický, literárněvědný a psychologický, které podle něho nelze směšovat; připomeňme jen, že Mejlach vlastně proti této zásadě klasické čistoty vyhraněných disciplín hřeší svou „synkrezí". Není pak také divu, že se v Kovalevově pojetí proces literárního tvoření co nejúžeji spíná s osobností spisovatelovou, takže se Kovalev 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 zprostředkován strukturou osobnosti.[6] Odtud také silný důraz na psychologickou typologii, která má koneckonců 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.[7] Odvolat se v tomto případě k tzv. osobnosti není sice bez určitého důvodu, 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 tradičního psychologismu.) Tomu ovšem odpovídá příslušná metoda zkoumání, lépe řečeno konglomerát metod a technik, v podstatě *eklektický*, v němž se mísí tradiční postupy psychologie s rozborem životopisu, analýza prostředí a výzkumy sociologické se sledováním duševních činností, literární věda s estetikou ap.

Vraťme se však k Mejlachovi: Jak je tomu nyní s metodami jeho nové 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 (c. d., 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 a životopisec. Mejlach si to zřejmě uvědomuje, když konstatuje, že není rozpracována právě specifická metodologie, nutná pro sledování a rozbor vlastního tvůrčího procesu a jeho dynamiky.

[5] Kovalev, c. d., 5—6.

[6] Kovalev, c. d., 9 a hlavně str. 22, kde sovětský autor tvrdí, že se zkoumání spisovatelovy osobnosti musí stát východiskem při rozboru tvůrčího procesu. Psychologie literární tvorby se tak proměňuje ve zvláštní odvětví aplikované psychologie osobnosti.

[7] Kovalev, c. d., 9.

(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, přizpůsobení zvláštním cílům postulované psychologie umělecké tvorby. Rozhodnout se o metodách předem negativně s poukazem na zkušenosti s jejich zdiskreditováním je zřejmě přece jen předčasné.)

Důležité však je, že Mejlachova nedůvěra k tradičním psychologickým metodám má svůj motiv, za nímž se skrývá jednak konec konců 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 (c. d., 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 s rukopisnými variantami 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 implicite, 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. (c. d., 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 zákonitostí tzv. *uměleckého myšlení.* (A tak se má zároveň překonat ono pojetí textologie, které ji považuje za disciplínu sloužící pouze k přípravě textů pro vydání; c. d., 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 (c. d., 72—73).

Vraťme 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 — c. d., 71. Proto zřejmě odmítá vlastní vědecké experimenty vypracované psychologií, 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 (c. d., 72). Důležité tu pak jsou nejen rukopisné varianty, ale také jejich topografie, rozložení; je třeba znát přerušení 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 dostižení analytické jasnosti a přímo malířské názornosti představovaných jevů — srov. zajímavé Mejlachovy analýzy ve studii (c. d., 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 psychologií ve všem ústrojné — 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, respektive které se mu vůbec nezdály problematickými.

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 — aspoň podle tohoto pojetí — prostě zpětným 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 dynamiky procesu v rukopise. Jenomže i Mejlachova interpretace psychologie literární tvorby bránící 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 noetických, filosofických předpokladů, které samy zasluhují nového prověření, ale to v podstatě nemění nic na jeho určitých empirických poznatcích, v nichž se odhalují fikce psychologismu.

Na tomto místě bude záhodno upozornit hned zpočátku 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 garancií 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 výtvoru neobráží pouze a jedině — i ve své individuálnosti — svébytnost psychologického subjektu. Výstižně to vyjádřil Jan Mukařovský, když poukázal při srovnávání lidové tvorby s „vysokým" uměním na fakt zvláštní individuálnosti uměleckých výtvorů; 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."[8] 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.

[8] Jan Mukařovský, *K pojmosloví československé teorie umění*, Kapitoly z české poetiky I, 2. vyd., Praha 1948, 31—32.

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, 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. Například 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, jíž se účastní momenty s různou funkcí, s různou „specifickou vahou", a tedy s proměnlivým podílem na tvorbě samé. Dokumentoval to na básnické sbírce Vítězslava Hálka: „Tisíce a tisíce jinochů procházelo se určitého jara nebo léta v sadech pražských nebo v okolí pražském se svými milenkami; ale ze všech těch procházek, milostných stisků rukou, polibků atd. vzešly jen jedny ‚Večerní písně': Hálkovy. 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."[9] 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. Ingardenovým východiskem je ovšem aplikovaná fenomenologická ontologie slovesného díla; 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). Pokus identifikovat literární dílo se souborem autorových psychických zážitků je podle Ingardena zcela absurdní.[10] Tím ovšem padá také teze o jedno-

[9] F. X. Šalda, *Největší zážitek tvůrcův jest — jeho dílo*, Šaldův zápisník I, 1928, 20—21.

[10] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle (Saale) 1931, 10.

značné 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, nechť 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".[11] 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 [...]".[12]

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 redukcí, 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 přesný, do detailů odpovídající *psychologický ekvivalent*, je pochybné: zhruba stejné duševní ustrojení může dokonce tvořit základ pro rozličné produkty.[13] Pak ovšem ani Mejlachův „rukopis" nepodává 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, třebas kličkovitý nebo přerývavý tvůrčí proces, jenž byl završen dílem jaksi „na-

[11] Ingarden, c. d., 19.
[12] Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, c. d., 18.
[13] Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, 77—78.

ráz" — 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 ap. U drobnějších literárních útvarů se lze s tímto faktem setkat dosti často, a nejen u nich.) Hauser tvrdí jedno (ostatně ne poprvé: před ním obdobně argumentovali ruští futuristé a neoformalistická škola): 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 emocí: „Citový motiv vděčí za svůj umělecký význam kontextu díla, do něhož vchází, a ne kontextu zážitků, z něhož pochází."[14] Jinými slovy to znamená, že se celý obsah díla 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,[15] není to jen vnitřní výraz, jak tomu chtěla kupř. Croceova estetika. Stejně se obrací Hauser proti představě *„falešné totality"* — dá-li se 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 postup estetickou funkci nebo význam, ba dokonce objektivní „smysl", vzbuzuje zdání nutnosti tam, kde prý ve skutečnosti panuje volný výběr a náhoda.[16] 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 psychologií? 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 ztěží 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

[14] Hauser, c. d., 78.
[15] Tamtéž.
[16] Hauser, c. d., 80.

sloužit za danost psychologickou i literárněvědnou: Vystupuje snad celý ve vztahu k autorovi nebo čtenáři jako bezprostředně, spontánně chápaná danost ve všech složkách a momentech psychologicky motivovaná? Netvoří třebas 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 jakákoli možnost psychologického rozboru procesu vytváření — a dodejme — i přijímání (recipování) literárního díla. Pokus využít specificky postupů vědecké psychologie v oblasti slovesných děl nemusí nijak znamenat návrat ke starému psychologismu; a není to pokus v moderní vědě osamocený.

* * *

Bude nyní 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 literárněvědné „psychologie" — spokojme se zatím s tímto termínem ad hoc. („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 jisté 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 revizi, hlavně co se týká předmětu proponované disciplíny, ale ovšem nejen o to: půjde také o první, zatím jen rámcový program (a tudíž i konstituci) analýzy *psychopoetické,* tj. jinými slovy *strukturní* — ne *před*literární, ne *mimo*literární.

Psycholingvistika tu skýtá zajímavé podněty už proto, že vzniká na pomezí jedné z nejmodernějších 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 přijímané signály určitého kódu podrobují transformaci při interpretaci ze strany přijímatele (posluchače).[17] Obdobnou problematiku však obsahuje — z hlediska obecné teorie komunikace — i tzv. psychologie umělecké tvorby a recipování děl. (Podle našeho názoru by měla zahrnovat obě stránky, jak „aktivní", tak i „receptivní", jinak by se musily vytvořit hned dvě zvláštní disciplíny, dvě „psychologie" — takový by byl jeden z důsledků Mejlachova programu — a proces uměleckého sdělování by se musil pro ně rozdělit.)

Psycholingvistika sama pak hraničí na jedné straně s *mikrolingvistikou*, na druhé s *exolingvistikou*. Mikrolingvistika v tomto soudobém pojetí představuje lingvistiku ve vlastním smyslu slova, zkoumající výstavbu jazykového sdělení jako objektivní fakt a abstrahující od vnitřních stavů těch, kteří jazykové znaky vysílají a přijímají. Termín ‚exolingvistika' je již méně přesně vymezen: má tu jít o zkoumání vztahů mezi vlastnostmi sdělení a vlastnostmi těch, kteří je produkují a recipují.[18] Porovnáme-li nyní postavení psycholingvistiky a psychologie umělecké tvorby i recipování (v tradičním výkladu i v novém programu Mejlachově) co do vztahu ke kontaktním vědám a k specifickým vědním předmětům, objeví se zde určité, dosti nápadné paralely. Objeví se ovšem jen tehdy, přistoupí-li se k tradiční a dnes renovované, případně korigované problematice z nového zorného úhlu. V tomto případě však musí být podrobena revizi jak současná a hojně rozvíjená, lépe řečeno aplikovaná psychologie transponovaná do literárněvědné nebo uměnovědné oblasti, tak i nová koncepce Mejlachova, která chce zprostředkovat mezi psychologií, literární teorií a estetickou analýzou při zachování svébytnosti literárněvědné metodologie bez pohlcení obecnou psychologií: neboť ani Mejlachův program nové „stykové" vědy nepřekonává v poslední instanci jistou *hybridnost*. Tato hybridnost souvisí s problematickou konstitucí vlastního předmětu postulované disciplíny. Řečeno jinými slovy: *kdo je vlastně jejím hrdinou?* abychom mluvili terminologií sovětské formální školy, která také kdysi vyšla za hledáním „literárnosti" literatury, nezapomínajíc na výstrahu Veselovského, že literární věda byla „zemí nikoho". Dodejme dnes jen na okraj, že ani renovovaná „psychologie literatury" nemůže být znovu ani *„zemí nikoho"*, ani *„zemí pro všechny"*. Z tohoto aspektu nemá vlastně Mejlachův plán psychologie literárního tvoření, této „psychologické textologie" jednotný předmět, vědecký objekt logicky i věcně soustavně zorganizovaný: antinomie mezi aplikovanou psychologií „tvůrčí dynamiky" (de facto z valné části *před*literární! to jest *ne*-strukturní) a mezi východiskem z jiné řady jevů, to jest ze strany textu, zůstává i přes četné poučené i plodné pokusy využít slovesného artefaktu k odhalení psychologicky motivované geneze.

[17] Srov. třebas základní informace u O. S. Achmanovové, *O psicholingvistike*, Moskva 1957, 8, 9.

[18] Tamtéž.

Je tedy třeba rozhodnout se k jasné a přesvědčivé diferenciaci, k radikální delimitaci, jež „přiloží sekyru ke kořeni" (Kierkegaard), avšak ne z důvodů konzervativně puristických, nýbrž právě — to je paradox řešení! — pro konstituci *strukturně jednotného objektu,* který vznikne právě z věcně verifikované korelace momentů psychologických a literárních: *„Sjednocení a organizace vědeckých výzkumů umění lze dosíci právě jenom podrobným důkazem jejich různorodosti. Důkaz ten nevězí v ničem jiném než ve vymezení hledisek noetických, v konkrétně-logickém roztřídění problémů a v metodologické determinaci těchto problémů."* (Což už roku 1928 napsal Mirko Novák ve svých *Základech vědy o umění.*[19])

Proto lišíme:

1. *psychologii umění a literatury* (literárního tvoření a recipování) od
2. programu tzv. *psychopoetiky* (termín vytvořen hybridizací podle vzoru „psycholingvistiky"). Mejlachova koncepce by přitom existovala jaksi na pomezí chtějíc překonat redukci na tradiční aplikovanou psychologii, ale nedosahujíc, i při zaměření k textologii, jednotného vědeckého předmětu z aspektu literárněteoretického (tj. zároveň — v širší souvislosti — aspektu estetického). Zůstává tudíž v jakémsi meziprostoru, osciluje v intermundiích jako
3. pokus o *psychologickou textologii.*

Co se nyní týká první disciplíny, v našem případě psychologie literárního tvoření a recipování, je to v naprosté většině obor *aplikované* psychologie — ať již třebas empirické nebo psychoanalytické aj. Nejde v ní o automatické ustavení bádání estetických a uměnovědných, a proto ani ne literárněvědných. Ostatně už standardní klasifikující příručka Ernsta Meumanna *System der Ästhetik* (1914) odmítla kriticky jednostrannosti tzv. psychologické estetiky — podle Meumanna je vlastně neprovediteIná.[20] Proto zůstává dodnes „psychologická estetika" nebo i „psychologická literární věda" smíšeninou z heterogenních objektů a metod. Proti matoucímu křížení hledisek bylo konec konců vždy produktivní otevřené přiznání psychologů-specialistů, že jim jde při výzkumu umění o přístupy právě jen — *psychologické.* Slova známého německého badatele Richarda Müllera-Freienfelse citovaná v uvedené knize Novákově nepozbývají dodnes své platnosti (třebaže budou právě dnes modifikována novou problematikou „kontaktních" věd): *„Denn man soll keine Firmenschilder führen, die verwirren können. Wenn ich sage: ‚Psychologie der Kunst', so wird damit klar zum Ausdruck gebracht, daß ich alle mit der Kunst zusammenhängen Tatsachen nur soweit behandle, als sie psychologischer Erkenntnis zugänglich sind, und daß ich sie eben nach psychologischer Methode untersuche"* (*Psychologie der Kunst* I, 1922).[21] S názorem Müllera-Freien-

19 Mirko Novák, *Základy vědy o umění,* Praha 1928, 23.

20 Ernst Meumann, *System der Ästhetik,* Leipzig 1914, 26 n.

21 Richard Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst* I, Leipzig—Berlin 1922, 31, uvádí Novák, c. d., 55.

felse souhlasil v české estetice Mirko Novák, budující roku 1928 svou systematiku věd o umění: i když vyšla z extrémní opozice vůči obecné estetice a zůstala zapsána spíše nominalistickému kriticismu rozkládajícímu uměnovědu v separované disciplíny, tak právě proto dbala čistoty metodologie, nechtějíc křížit přesně formulovanou soustavu výzkumů psychologických se spletí metod, hledisek a spekulací tehdejší obecné estetiky. Psychologie umění je Novákovi samostatným oborem, jejž odděluje „noetická mez", zvláštní hlediska a cíle od disciplín jiných (např. od historie umění), jenž je však nutně spojen s psychologií obecnou: „Jako historie umění s historií všeobecnou, je ovšem i psychologie umění shodna svým noetickým hlediskem s psychologií obecnou. Noetická a metodologická shodnost těchto disciplín s vědami mateřskými, z jejichž kmene vyrůstají, nevylučuje však určité rozdíly v aplikaci metod a praxi výzkumů. Nevylučuje také nikterak, aby historické a psychologické studium umění se nestalo zvláštními disciplínami vědy o umění..."[22] Empiricky založené psychologie umění se i později distancují od vlastní estetiky, třebaže příslušné zdůvodnění nebývá vždy únosné, vyrůstajíc z labilní klasifikace věd a různých noetických schémat. Německý teoretik Othmar Sterzinger sa tu vyjádřil docela jednoznačně: *Die Psychologie der Kunst keine Ästhetik,*[23] postaviv proti sobě estetiku jakožto údajnou „Normwissenschaft" a psychologii jakožto „Tatsachenwissenschaft".

Dnes pak lze říci, že se pojem *aplikované psychologie* v estetice a jednotlivých uměnovědách stal něčím více méně běžným, o co se nemusí vést znovu spory. Jako příklad můžeme uvést z české odborné literatury práci Iva Pondělíčka *Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému.*[24] Pondělíček tu hned v úvodu výslovně operuje s pojmem užité (aplikované) psychologie. Rozumí jí důkladné poznání a využití vědecké psychologii v praxi: *Užitá (aplikovaná) psychologie je tedy praktickým důsledkem obecné psychologie v různých oborech lidské činnosti;*[25] musí být přirozeně doprovázena také hlubším poznáním toho, jak se v aplikovaném oboru rozvíjely jednotlivé názory, koncepce a hlediska, aby bylo možno navázat na poznatky již dokázané i rozvíjet dílčí problémy, stále znovu se vynořující. Potud tedy Ivo Pondělíček, který rozdělil aplikovanou psychologii na sedm oborů (mezi nimi např. na psychologii práce, pedagogickou, klinickou, sociální aj.); jako jeden z nich uvádí psychologii umění, které podle něho „používá estetika, filmologie a teorie umění a literatury".[26] Ponechejme stranou nevyjasněný vztah mezi obecnou psychologií (zřejmě

[22] Novák, c. d., 11.

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

[24] Ivo Pondělíček, *Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému* (učební text vysokých škol, cyklostylováno), Praha 1961.

[25] Pondělíček, c. d., 1.

[26] Tamtéž.

zde tendující k „neužité" teorii) a aplikovanou psychologií jako něčím údajně jen pragmatickým, tj. do praxe přeneseným — jde totiž v obou případech o *teoretické* soustavy s různými schopnostmi konkrétní modelace „lidské činnosti" — v každém případě však zůstává tzv. aplikovaná psychologie i pro vědu o literatuře zase jenom psychologií, byť jakkoli přizpůsobenou.

Postulovaná „psychopoetika" je však od aplikované psychologie literatury oddělena tím, co Novák nazval noetickou mezí, je tedy uspořádána podle jiného *aspektu* a směřuje k jiným *cílům*. Předmět jejího poznání se prostě nekryje s objektem psychologických disciplín (obecných nebo speciálních anebo tzv. aplikovaných). Základní rozdíl tu spočívá v postavení psychopoetiky vzhledem k vlastnímu estetickému, tj. literárnímu objektu: Pojí ji s ním *vztah strukturní*, který dovoluje provádět při zkoumání *synchronickou* deskripci a analýzu. Naproti tomu běžné psychologie tvůrčího procesu a recipování vycházejí z metod *genetických*, tedy z analýzy *diachronické*. (Například v psychologických typech osobnosti se spatřují specifické předpoklady nejen pro vznik „tvůrčí individuality", ale i pro typologii uměleckých děl samých.) Tyto metody jsou proto ve svém poměru ke specifickému existenciálnímu modu literárního díla v podstatě *mimostrukturní;* jsou „modelovány" psychologií — pro ni jsou ovšem strukturní! — ne však estetickým a literárněvědným noetickým hlediskem, a vzhledem k němu jsou právě mimostrukturní.

Jak je nyní konstituováno to, co jsme zatím nazvali strukturností psychopoetiky, nebo chcete-li, tak její literárně estetickou funkčností? Má-li se odpovědět na tuto otázku, bude snad záhodno dodat, že proponované psychopoetické zkoumání vlastně vychází vůbec z *jiných otázek*, než jaké si klade psychologie aplikovaná na literaturu. Pro psychopoetiku je prius existence slovesného díla jako svébytného semiotického systému organizovaného estetickou funkcí. Neptá se tedy v první řadě po tom, jaké *reálné* psychické procesy — vyšší i nižší, smyslové i intelektuální, jednoduché i komplexní, vědomé i podvědomé atd. — předcházely výslednému artefaktu jakožto mimoslovesné motivy, podmínky a předpoklady, ani po tom, jaké reálné psychické procesy se potom uskutečnily ve vědomí vnímatelů jako účinky, následky a působení. Do závorek se tak klade to, co je *před* a *za* dílem, rozumějme v oblasti přístupné ústrojně vlastnímu zkoumání psychologickému, jemuž se relevantnost nijak neupírá, neboť jeho výsledků může dobře využít právě psychopoetika a literární věda. Psychopoetika formuluje své hlavní otázky jinak, a to právě z hlediska literární struktury samé, čímž se proměňuje noetický postoj, logická organizace zkoumání, metoda i problematika sama. Přitom lze jednu z jejích základních otázek formulovat takto: Jaké transformované — tj. „zvýznamnělé" prostřednictvím slovesné „estetické informace" — psychologické funkce umožňuje vůbec struktura literárního díla, jak, kde a čím jsou „dány" touto strukturou a jakým způsobem se realizují nebo mohou realizovat při

kódování a dekódování (zhruba řečeno v „tvorbě" a „recepci")? Není třeba široce dokládat, že se z toho aspektu proměňuje podstatně i přístup k tomu, co lze označit za „psychologickou danost". Psychopoetika totiž neoperuje s psychologickými fakty danými *mimo* dílo v autorovi nebo tvůrci. To jsou pro ni reálné, ovšem mimostrukturní fakta P_r (existenci a jejich význam se nijak nepopírá). Jí jde však o P_p, tedy jinými slovy o transponované, transformované psychologické funkce „zobrazené" do semiotické struktury objektu. Tyto psychologické nebo lépe psychopoetické funkce existují kvalitativně odlišně ve srovnání se svými příslušnými reálnými „modely" (v reálné psychice), mají jiný modus existence, neboť:

1. Existují jako složky *mimopsychologické struktury,* tj. literárního objektu, v němž jsou podřízeny stavebným principům této struktury, stávajíce se bezprostředně fakty umělecké výstavby.

2. V literárním artefaktu jsou nutně *artificielní,* neboli je na ně třeba hledět jako na složky uměleckého výtvoru, nového objektu, zasažené příslušnou měrou jeho fiktivnosti (proto je tedy nemůžeme chápat „realiter").

3. Jejich vlastní existenci umožňuje a určuje teprve *semiotický systém* literárního jazyka. V tomto smyslu to zase nejsou žádné reálné psychologické entity. Tak například emotivní působení zde neznamená efekt skutečného citu, nýbrž de facto svébytné *sdělení o citu, citový komunikát* (podobně to platí o „názornosti" literatury, o „vizuálnosti" literatury, o „vizuálních", „auditivních" a jiných momentech). Máme co činit se zakódovanou „psychologií" v jazykovém semiotickém systému. Ale pak ovšem údajně psychické existuje v tomto systému zacíleném esteticky vůbec ne realiter, nýbrž jedině a nutně jako fakta jiné ontologické řady, jako *významy,* jako „psycho-významy". (Vytvořeno per analogiam: Jan Mukařovský kdysi razil ve filmové estetice pro specifický filmový prostor pojem „prostor—význam".[27])

Znamená to tedy:

A. Že je třeba oddělit soustavu reálných psychologických daností analyzovaných u autorů nebo vnímatelů (P_r) od semiotického systému, v němž jsou zakódovány, v našem případě jazykového (S_l):

$P_r \mid S_l$.

B. Že skutečné psychologické motivace nebo jejich důsledky fungují mimo semiotický systém literárního jazyka (S_{l-poet}), kdežto naopak psychopoetické funkce ($„P"_{poet}$) jsou přímo *složkami* tohoto systému, a tedy i literární struktury samé ($[„P"_{poet} \cdot S_{l-poet}]$):

$P_r \rightarrow [„P"_{poet} \cdot S_{l-poet}]$.

C. Že vlastním předmětem psychopoetiky jsou zakódované „psychologické" funkce, které tvoří v daném semiotickém systému strukturní,

[27] Srov. studii Jana Mukařovského, *K estetice filmu,* Listy pro umění a kritiku I, 1933, 100 n.

vnitřní momenty literárního objektu, jeho výstavbou co do postavení a poslání determinované (jsou to funkce jakožto „funkce" systému): „$P"_{poet} = f . (S_{l-poet})$.

D. Že specifickým předmětem psychopoetiky jsou proto ne náhodné, proměnlivou individuální psychologií při estetické konkretizaci dané momenty, nýbrž strukturně motivované korelace ($_r$) mezi určitými složkami literární struktury (LS) a mezi složkami „psycho-významovými" (z hlediska sémantiky díla), psychopoetickými v širším smyslu: „$P"_{poet}\ r\ LS$.

Máme-li aspoň takto velmi obecně a ve výpomocných formulích vymezen předmět psychopoetiky, vynoří se přirozeně také otázka, zda nemůžeme nalézt nějaké relativně nejjednodušší psychopoetické *prvky,* základní *jednotky,* které by se mohly skládat a syntetizovat ve vyšší celky. Aspoň psycholingvistika, o kterou jsme se opřeli, s takovými jednotkami pracuje. Určité analogie mezi specifickými předměty psycholingvistiky a „psychopoetiky", psycholiterární vědy existují. Tady může být vhodně aplikovaný model psycholingvistické metody plodný. Neboť právě psycholingvistika si klade důležitou otázku, platnou v jiné verzi konec konců i v psychopoetice: 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, případně mají se tyto koreláty hledat u jednotek z hlediska mikrolingvistického složitějších i spornějších, např. u slabiky, slova, věty?[28] Psycholingvistika zjišťuje určité, ne náhodné *souvztažnosti* mezi jednotkami lingvistickými a psychologickými, aby tak dospěla k zvláštním *jednotkám psycholingvistickým,* tedy ke složkám svého specifického vědního předmětu. Podle sovětské lingvistiky O. S. Achmanovové je přitom třeba objasnit, zda jednotky, s nimiž operuje jazykověda, mají psychologický význam, a zároveň zjistit, lze-li „přirozené" psychologické jednotky lingvistiky 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.[29]

Pro navrženou psychopoetiku neexistuje zatím solidní, stabilizovaná soustava jejích jednotek, už pro dynamickou proměnlivost psychologických funkcí samých. Není zatím vůbec jasno, s jakými psychologickými a hlavně psychopoetickými „jednotkami" nebo lépe složkami 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 momenty psychologickými (ať již v tvůrčím procesu nebo při vnímání díla) a mezi vlastními strukturními složkami literárního díla. Tady se bude

[28] Achmanovová, c. d., 10.
[29] Achmanovová, c. d., 13.

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 obecně správnou tendenci Mejlachovy „psychologie literárního tvoření", tendenci uniknout psychologickým obecninám a opřít se o umělecký výtvor (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, nesou strukturní „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, jednoduchým i složitým. Má například slovesný motiv uvnitř ve struktuře díla také vždy nějaký příslušný korelát psychologický, jednoznačně určitelný? Má je třebas v poezii verš, či až sloka, či dokonce třebas sama metafora, určitý tropus? Anebo jisté kompoziční postupy ... atd.?

Těchto otázek by se dala sestrojit 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 z valné části v jistém rodovém, druhovém určení. Odpovídá tomuto genologickému určení například určitá specifikovaná psychologická intence u původce díla, lze sestrojit nějakou ústrojnou, korespondující psychologickou motivaci podmiňující třebas „epičnost" nebo „lyričnost", lze obdobné korelace sestrojit i v „nižších" genologických patrech, kupř. pro baladu nebo dobrodružný román? Na to může odpovědět jedině konkrétní zkoumání, jež jsme tu nijak nemínili suplovat, poněvadž — jak je ze všeho patrno — specifická literárněvědně využitá psychologie klade zcela základní, přitom pak nedořešené problémy jak v metodologii, tak v teorii předmětu. Sama Mejlachova koncepce může být v lecčems diskusní a je diskusní, což ji nijak nebere její podnětnost; totéž — pokud jde o diskusnost — platí ještě více i o našem torzovitém návrhu „psychopoetiky", která je tu spíše nadhozena zatím jako problém a pracovní hypotéza, než aby chtěla podat nějaké definitivní řešení.

(Bibliografická poznámka autorova: První část studie představuje upravenou a doplněnou verzi článku *Metodologické problémy psychologie umělecké a literární tvorby*, Sborník filosofické fakulty brněnské university, řada literárněvědná, D 10, 1963, 15—34; navazuje mimo jiné na přednášku o psychopoetice, kterou konal autor roku 1964 v Bratislavě pro Literárnovednou společnost. Druhá část práce se připravuje pro Slovenskou literatúru.)

Резюме

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 плане, а 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, вырастая из разных научных, идеологических и философских предпосылок. Она дала несомненно неоспоримые результаты, однако одновременно в некоторых случаях затормозила равномерное развитие исследовательских методов и техники исследования, которые лишь в своей комплексности делают возможным достаточно глубокое познание произведения литературы в целом как сложной структуры. Там, где исходный пункт исследования литературы неорганически обуславливается одним „антипсихологизмом", там и нарушается постоянная и живая связь соответствующей научной дисциплины с некоторыми другими отраслями, которые могли бы или даже должны были бы служить по отношению к ней в качестве т. наз. „подсобных", „смежных", „родственных" наук; стилистических оттенок тут не имеет никого значения Именно поэтому необходимо проследить и соотношение между литературоведением, общей психологией и психологией художественного литературного творчества. Это необходимо не ради возрождения психологизма старого типа или 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 имееют господствующего положения, они все-таки не без значения и не 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.

Эта перспектива в настоящее время открывается и перед марксистским литературоведением. Инициативу тут проявляют напр. советские исследователи, сознающие, до какой степени узко-социологическое (или стремящееся к социологии) и гнозеологическое толкование 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 об эволюционных сдвигах в советском литературоведении и эстетике. Конечно, нельзя ожидать скорого окончательного решения и однозначной концепции; в первую очередь придется произвести начальные исследования и выдвинуть программу. Такой характер носит и пионерская работа Бориса Мейлаха „Психология художественного творчества" (Вопросы литературы IV, 1960, № 6).

Однако оказывается, что в программной концепции Мейлаха, стремящегося 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 зафиксированному тексту. Мейлах не использует результатов собственных психологических метдов; часто остается открытым и вопрос об эстетически функциональных отношениях между явлениями, которыми занимается обычный психологический анализ, и между имманентными составными частями литературного произведения. (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 общепсихологические и литературные (и художественные вообще) компоненты от „психолитературных". Итак возникает вопрос, не было ли бы возможно строить искомую „психологию" аналогически — как „психопоэти-

ку" — без редукции на психологию или текстологию. Этим, конечно, ни в коем случае не ликвидируются общие и специальные психологические исследования в области исскуства и литературы.

Поэтому необходимо отличать а) прикладную психологию исскуства и литературы (литературного процесса и восприятия); б) концепцию т. наз. „психопоэтики"; в) в качестве особого случая концепцию „психологической текстологии" Мейлаха. „Психопоэтика" не пользуется психологическими фактами, относящимися к автору непосредственно; но для нее важны трансформировавшиеся психологические функции „образно запечатленные" в знаковой структуре литературного объекта. Эти психологические или, вернее говоря, психопоэтические функции произведения по своему образу существования качественно отличаются от соответствующих реальных „моделей" (в реальной психике), обладая другим образом существования. Это, собственно говоря, „эстетические информации" о психологических функциях, проявляющиеся как знаковые компоненты внепсихологической структуры, т. е. литературного произведения, в котором они подчиняются организующим моментам построения, становясь в свою очередь его составными частями.

Особым вопросом психопоэтики является проблема ее „элементов", „составных частей" (психолингвистика отправляется от лингвистических элементов); само определение этих „элементов" представляется пока что проблематичным.