

číslo 1968

řatosti, mystifikujícího subjektivismu a z libovolného osbování si ná-
 oků být jediným místem objektivity a nestrannosti, jež jsou pokládány
 a základní předpoklady vědeckého poznání: ovšem i pro strukturalismus
 e tento nárok nebezpečím, že zapadne do stejného dogmatismu, ne-
 vědeckého a mystifikujícího mýtu a fideismu, z jehož odsuzování se
 trukturalismus právě zrodil. Ani v synchronii, jež ostatně také nikdy
 ení absolutní a statická, nemůže strukturalismus popřít legitimnost
 ozněru historie, a zejména ne u reality tak složité, diferencované a
 proměnlivé, jako je jazyk a lingvistická aktivita. Strukturalismus, ať už
 e chápán jako metoda analýzy anebo s přesnějším posížením jeho hod-
 noty podle definice Jana Mukarovského⁴ „ne... jako *weltanschauung*...
 ni ne jen jako metoda, to jest řada badatelských technik, nýbrž spíše
 ako noetický logický princip, který se uplatňuje ve většině věd“, takový
 strukturalismus je vždy volbou cesty jak se vědecky zmocnit reality, je
 volbou, která je jako každá jiná volba relativní a dílčí.

S výjimkou dnes už nečetných a nevýznamných případů, kdy stále
 eště přetrvává z jedné i z druhé strany absurdní osbování si exkluziv-
 nosti nebo teoretické a metodologické hegemonie, jeví se vztah histo-
 rismu a strukturalismu napříště způsobem nikoliv antitetickým či alter-
 nativním, nýbrž komplementárním a synergetickým, dialektickým: tato
 formulace jejich vztahu nechce nijak popírat přetrvávání rozporů a proti-
 kladů, a tedy i nutnost a plodnost porovnávání a otevřených a zodpo-
 vědných diskusí.⁵

Přeložila Julie Štěpánková

⁴ Kapitoly z české poetiky I, Praha 1941, str. 16.

⁵ Na tomto základě otevřeného srovnávání, a ne na základě nesmířitelného sporu,
 se v posledních letech rozvinula výsoco odpovědná diskuse o těchto dvou teoretických,
 metodologických a základních praktických pozicích lingvistiky a ostatních humanitních
 věd, jak se o tom lze přesvědčit zejména ve zvláštních číslech odborných i neodbor-
 ných časopisů věnovaných tomuto problému v Itálii, Francii a v poslední době i v Ně-
 mecku (např. Il Verri, č. 24, 1967 Rendiconti, č. 15—16, 1967 v Itálii, Temps modernes,
 listopad 1967, Langages č. 4, 1966, L'Arc č. 26, 1967, Esprit, č. 360, 1967, La Pensée
 č. 135, 1967 ve Francii; Alternative [Strukturalismus. Diskussion], červen 1967 v Ně-
 mecku.

Před dvaceti lety vyšla česká verze studie Jana Mukarovského *K pojmosloví
 československé teorie umění*, jež měla podat úhrnnou, „resumující“ charak-
 teristiku tehdejšího stavu strukturalistické estetiky, přesněji řečeno jejího ka-
 tegoriálního systému.¹ V dějinách vědeckého myšlení jsou bezpochyby takové
 bitančující sebereflexe důležitě již tím, že koncentrují problematiku a že upo-
 zornují na dominanty příslušné teorie — i za cenu abstrahování „z mnoha
 říslí individuálních“ — jak na to upozornil sám Mukarovský. Jeho studie ne-
 byla ostatně osamocena, izolována; následovala po shrnujícím heslu, jímž se
 strukturalismus Mukarovského představil v Otlově slovníku naučném nové doby
 roku 1940 [*Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*].² Obě uvedené
 práce pak autor záměrně zatladl v čelo druhého vydání *Kapitol z české poe-
 tiky*, do prvního svazku.³ A vydání obecně teoretických, estetikých a uměno-
 vědných studií, příspěvků i důležitých, dosud nepublikovaných rukopisů v sou-
 boru *Studie z estetiky* z roku 1966⁴ uzavírá zatím — i po stránce editorské —
 vývojový oblouk v onom pojmoslovném, metodologickém a noetickém zkoumá-
 ní, jemuž dal Jan Mukarovský v moderní české estetice 20. století impozantní
 systémový základ. Strukturalismus jakožto vědecký názor nepovažoval Muka-
 rovský za totožný s jistou „teorií“ (pevným souborem poznatků) nebo s „me-
 todou“ (fixovaným souborem pracovních pravidel). Roku 1941 jel vymezil ja-
 kožto vědecký názor, který vychází z neustávající vzájemné souvislosti vědy —
 ta zkoumá empirický materiál a směřuje k obecným zákonům — s filosofií,
 vytvářející ontologické a noetické předpoklady konkrétních zkoumání.⁵ Struk-
 turalismus byl tehdy Mukarovskému noetickým stanoviskem, autonomním
 vzhledem k teorii i metodě, a proto schopným vývojových proměn, přizpůso-
 bení k materiálu. Pojmová síť, kategoriální soustava strukturalismu není tedy
 něco statického a neměnného. Způsob tvoření pojmů a práce s nimi — „mo-
 dus operandi“ — mohou pak velmi dobře posloužit jako východisko k analýze
 a zhodnocení strukturalistického vědeckého názoru samého.

„Nejlépe může být objasněna podstata strukturalismu na způsobu, jakým
 tvoří pojmy a zachází s nimi. Strukturalismus uvědomuje si totiž zásadní
 vnitřní souvztáhnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je
 určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jedno-
 značněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem

¹ Jan Mukarovský, *K pojmosloví československé teorie umění*, české znění
 v Kapitolech z české poetiky, první díl, Obecné věci básnictví, Praha 1948, 2. vyd.,
 str. 29—40 [poprvé vyšlo polsky v revui Mýsi Współczesna, 1947]. Znovu vyšlo v knize
 Jan Mukarovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, str. 117—124.

² Jan Mukarovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, Kapitoly
 z české poetiky I, 1. i 2. vyd. (1941, 1948). Původně vyšlo ve formě dvou hesel v Otlo-
 vě slovníku naučném nové doby VI/1, Praha 1940: *Strukturalní estetika*, str. 452—455,
Strukturalní věda o literatuře, str. 457—459.

³ Po Předmluvě k prvnímu vydání a Předmluvě k druhému vydání následují v druhém
 vydání prvního dílu Kapitoly z české poetiky (dále citovány jako KČP) dvě syntetické
 resumující studie: *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (str. 13—28) a za
 ní citovaná již práce *K pojmosloví československé teorie umění*.

⁴ Jan Mukarovský, *Studie z estetiky*, cit. dílo, s úvodem Felixe Vodítčky *Tvůrčí
 proces v díle Mukarovského*, str. 9—13, a se závěrečnou studií Květoslava Chvatilka
Estetika Jana Mukarovského, str. 341—363.

⁵ Jan Mukarovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, KČP I,
 2. vyd., str. 13.

svého obsahu, který je — pokud se s pojmem pracuje — v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům „smysl“ přesahující pouhé obsahové vymezení. Pojem jeví se proto strukturalismu jako energetický prostředek stále obnovovaného zmocňování se skutečností, vždy schopný vnitřní přestavby a přizpůsobení. Pevné zaklínění v celkové pojmové soustavě vědy umožňuje mu, aby procházel proměnami bez ztráty své totožnosti: měně než kterýkoli jiný vědecký směr je proto strukturalismus nakloněn překonáním výměnám starších pojmů za nové — spíše záleží mu na tom, aby tradiční pojmy byly naplňovány živými smysly, bez ustání obnovovaným.⁶

Takto vymezené pojmosloví českého strukturalismu poskytuje ovšem i vhodný základ pro objektivní interpretaci, která bude tím ústrojnější — tj. adekvátnější vzhledem ke svému předmětu —, čím důsledněji bude vycházet z vnitřního *porozumění* pojmům a kategoriím zkoumaného učení, a ne z jeho pouhé vnější komparace se směry a školami jinými. (Čímž se přirozeně netvrdí, že srovnávací hledisko je bez významu; svou funkci neztrácí, avšak nemůže se stát a priori jediným východiskem analýzy.) Velký a bezpochyby fundamen-tální soubor prací Jana Mukářovského z roku 1966 — stojící vedle zcela základinho třídliného vydání Kapitol z české poezie — přináší dnes pro „meta-teorii“ strukturalismu nejen vynikající organické seskupení kanonizovaných textů z 30. a 40. let, ale také texty dosud neznámé nebo poprvé do češtiny přeložené. A právě ty dokreslují i významně rekonstruuji celkovou podobu estetické i uměnovědné práce Jana Mukářovského. Přitom dokládají a aktualizují to, co bylo dosud známo jen zčásti nebo tvořilo spíše na pozadí součásti latentního obrazu strukturalismu, strukturalismu exponovaného ne vždy naplno, omezeného na jisté publikované, již „tradiční“ texty. (Tak se zde například zřetelně odkrývá tendence pokoušející se sjednotit rozbor díla-struktury s momenty antropologické filosofie umění.)

Komentáře, interpretace a dílčí pokusy o zhodnocení díla Jana Mukářovského tvoří dnes jakousi „*metateorii*“ českého strukturalismu v naší literatuře, častokrát však pojmově nečistou, jednostrannou nebo zkreslující (ať již v podobě apologetismu nebo povrchního kriticismu); ostatně bylo na to již poukázáno.⁷ Ide nyní o to, aby naše vnitřní kritika nebyla sama jen partikulárním zkreslením, aby se nemíjela s cílem. Takovým cílem je ovšem strukturalistický názor právě ve své — strukturalnosti. Nelze tedy opominout tuto centrální kategorii učení Jana Mukářovského: jeho estetická koncepce směřuje k *integrálnímu*, jenž vychází napřed z autonomního postavení díla-struktury, z umělecké vnitřní výstavby bohatě prokřané vnitřními vztahy i napětím, aby poté počal expandovat, dynamicky přesahovat hranice vnitřní strukturalnosti samé jejím zapojováním do vyšších strukturalních celků (zprvu prostřednictvím vztahu znakových a funkcionálních). Tady se nakonec setkává dílo s estetickým postojem člověka k celku skutečnosti vůbec a s jednou z „posledních“ věcí estetiky filosoficky založené, s otázkou antropologické konstituce estetické hodnoty. Mukářovského Studie z estetiky zatím nejautentičtější potvrzují to, co by se mohlo označit pomocným heslem jako postupné obohacování metodologie i pojmosloví o problematiku „*otevřeného*“ strukturalismu, vyvíjejícího se z raných etap strukturalismu „*uzavřeného*“. Uzavřenost i otevřenost zde ovšem chápeme relativně, cum grano salis; mají ve schematických modelech vyznačit

⁶ Tamtéž, str. 13—14.

⁷ Srov. Ludek Novák, *Jan Mukářovský: Studie z estetiky*, Estetika 5, 1968, str. 49.

body pohybu od chápání „ušší“ umělecké struktury ke struktuře „širší“, jinými slovy bohatě rozrůzněný a plodný postup jejího naplňování, jakési její „*Strukturerefüllung*“. A opět jinak řečeno: původní struktura založená na imanenci začíná jakožto nositelka hodnot, funkcí, znakovosti a významnosti, vztahu k realitě vůbec a dále například k tvůřčímu individu i vnimateli transcendovat, začíná *přesahovat* svou vlastní existenci. Bezpochyby již počáteční etapa strukturalismu počínajíc rokem 1934 je „uzavřená“ jen relativně; počítá se v ní třeba s tzv. vnitřní motivací struktury (vývoj samopohybem) a s motivací vnější (například se zásahy z řad jevt' sociálních). Ale již sám tento projekt „*vnitřního*“ a „*vnějšího*“ naznačuje i přes dualistickou terminologii první pokus o navázání vztahů mezi uměleckým objektem a mimouměleckým světem.

Když Felix Vodička sledoval ve svém úvodu ke Studium z estetiky tvůřčí cestu Jana Mukářovského, charakterizoval ji jako postupně směřování k celistvosti⁸ a doložil je pasážemi z málo známého rozhovoru *Strukturalismus pro každého*, jejíž Mukářovský otlakl roku 1942 v revui Čtème. V tomto retrospektivním zhodnocení byla zajímavě zachycena vnitřní vývojová logika i jednotlivé etapy strukturalistické estetiky spolu s filosofií umění: Z jednoho problému se rodily problémy další a další, jejich vnitřní souvztažnost — ostatně uvědomovaná — vytvářela zvrstvení, hierarchii stupňů, kde se z každého dalšího stupně rozvířala perspektiva širší než ze stupně předcházejících.⁹ Označily jsme to zde také jinak, totiž jako přechod od strukturalismu uzavřeného k otevřenému. Paralelně s tím lze sledovat etapy ve vývoji myšlení Jana Mukářovského, jak si je ostatně v citovaném rozhovoru sám vytyčil: Od sousředení k uměleckému dílu jakožto objektu (v práci Máchův Máj) se výzkum rozvířel směrem k problematice vývoje (Polákova Vznešenost přírody), současně s tím a ještě dále k fundamentálním otázkám semiologie a sémantiky (Umění jako semiologický fakt, Genetika smyslu v Máchově poezii), zabíral i svazekou, psychologismem deformovanou problematiku vztahu mezi autorským individuem a dílem — důležité práce z této oblasti poprvé otlakly právě Studie z estetiky —, aby se ve 40. letech pokusil protrhnout hranice relativismu a sociologismu estetické hodnoty a nepřijmí i funkce poukazem k jejich antropologickému konstituování. V něm je pojata například estetická funkce jako jedna z tří základních „*všudypřítomných*“ lidských potencií, postojů. Naprosto to není dekorativní, zdobný, hravý, „*nadstavbový*“ přídavek k jině, „*důležitější*“ lidské činnosti. Nýbrž je to specifická podoba onoho zvláštního, nenanahraditelného vztahu, jenž je jednou latentně, podruhé ve svých realizacích přítomen plným právem v totalitě lidských činností, po svém, aktivně a dynamicky („*energetický*“, řekl by Mukářovský), a to právě jakožto estetický postoj, vlastně zcela plnoprávný ve své říši vedle postoje praktického a teoretického neboli poznávacího.¹⁰

Neznamená to ovšem — podotkneme — že vývoj českého strukturalismu v díle Jana Mukářovského probíhá jednoduchou evolucí. Směřování k celistvějšímu pojetí, k integraci širších souvislostí a vztahů je tu sice patrné, ale

⁸ Felix Vodička, *Tvůřčí proces v díle Mukářovského*, Jan Mukářovský, Studie z estetiky (dále citováno jako SE), cit. dílo, str. 11.

⁹ Tamtéž, Vodička tu cituje Mukářovského z jeho rozhovoru *Strukturalismus pro každého* [1942].

¹⁰ Vodička, cit. dílo (Citát z uvedeného rozhovoru), str. 12.

není jednoznačné a nemá zcela důslednou logiku. Z toho například vyplývá, že některé základní problémy ze studii a rukopisů let čtyřicátých jsou sice nadhozeny a měly by tedy být explicitně věnovány do dalšího zkoumání; jak však ukazuje stati, články a úvahy publikované po roce 1945 a spolu s nimi i druhé vydání Kapitoly z české poezie (1948), Mukařovský neprovedl systematicky přestavbu pojmového systému a nerealizoval zcela jeho naplnění novým smyslem v několika uzlových bodech své obecné koncepce, kde si již vlastně předtím připravil východní pozice. To platí třeba o dialektické antinomi znaku a neznakovosti v uměleckém díle, s níž se nepočítá v zásadní pojmoslovné studii Mukařovského z roku 1947 (české znění z roku 1948).¹¹ Něco obdobného bychom zjistili v pojetí estetické funkce, případně hodoty: Roku 1936 je tato funkce určována i relacijnisticky, jako by zcela závisela na společenském kontextu, i jako síla zasahující významně do života jednotlivca a society, již nelze považovat za pouhou vnější „pěnu“ na povrchu věci.¹² Rozdělí sahá Mukařovský, jak víme, k vysvětlení oprávněnému se již o poznatky z antropologické filosofie; estetická funkce se mění v jednu ze tří bytostných potenci, ve zvláštní „postoj“ člověka vůbec. (Není to tedy jen sociologický „jev“ ve smyslu moderního pozitivistického sociologismu.) Vnitřní souvztažnost pojmů takto transponovaných i transformovaných ovšem není všude osvětlena a nejsou vyvozeny všechny logické i věcné důsledky z posunu hlediska. A tak třeba určení estetické funkce z roku 1947 vychází zase z její specifické „bezobsahovosti“ nebo tzv. formálnosti, již je nadána ona sama na rozdíl od „obsahových“ funkcí mimoestetických.¹³ Předchozí poznatky z jisté antropologizace strukturalismu nebyly tedy jen o několik let později aplikovány všude tam, kde se mohly uplatnit. Jak se zdá, dochází v období 1945 až 1948 u Jana Mukařovského ke stabilizování pojmů a metodologie asi v tom smyslu, že závěrečná fáze jeho strukturální estetiky zároveň znovu reprodukuje v koncentrované podobě původní teoretická východiska, prohloubená a proštělá jistě vývojem, o němž jsme již mluvili. Ale v tomto vývoji se nereálnují všechny nové předpoklady, na nichž pracuje Mukařovský v období 40. let. Jak se zdá, sám strukturálnístický pojmoslovný systém projevils svou vnitřní brzdivost, onu tradičnost pojmů, jak o ní mluvil Mukařovský. Nebyly tedy „tradiční“ pojmy nakonec naplněny vždy a všude do všech konsekvencí živým smyslem „neustále obnovovaným“.¹⁴ V tomto smyslu Mukařovský svou globální koncepci jaksi zharmonizoval; jinak by možná hrozilo, že by například radikální přijetí antropologického hlediska ve strukturalismu musilo vést k celkovému přebudování systému, ke změně noetiky i ontologie uměleckého díla (jinými slovy: tento typ strukturalismu by se musil otevřeně vyrovnat třeba s koncepcemi existencialisticko-fenomenologickými nebo se strukturální filosofii života v její německé provenienci a aplikaci na estetické myšlení. A jak se můžeme domnívat, tak i otevřené recipování podnětů vycházejících již před

11 O uměleckém díle jakožto znaku i věci (ne-znaku) srov. Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, SE, str. 99, 108 (původně předneseno v Pražském lingvistickém kroužku dne 26. května 1943; v SE tištěno poprvé, a to z rukopisu).
12 Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální faktory* (původně Praha 1936), přeřtěno v SE, srov. str. 26.
13 Jan Mukařovský, *K pojmoslovní deskostovenských teorie umění*, KČP I, 2. vyd., str. 39, SE, str. 123.
14 Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, KČP I, 2. vyd., str. 14.

rokem 1948 z dialektického materialismu v interpretaci Mukařovského přispělo samo k tomu, že výhoje směrem k problematické antropologické, filosofické byly uzavřeny do závorek, neboť nad nimi převládá úsilí o jistou „materialistickou“ adaptaci — tak například ve výkladu pojmu struktury nebo poměru díla ke skutečnosti.)

Jak je tedy vidno, nemělo by dnes jít o pouhé vytváření metateorie kolem českého strukturalismu — at již apologetických nebo vnějšíkově kritických — nýbrž o jeho objektivní výklad i zhodnocení rozvinuté směrem *zevnitř*, tj. směrem ze strukturalismu samého, takového, jakým byl. Tato vnitřní interpretace přeroste pak přirozeně nenasáhlé ve vnitřní kritiku, která může klidně dodržovat maximy strukturalismu — strukturalismu: totiž že jej nebude chápát jako pouhou kumulaci takových nebo onakých „tezí“, ale právě jako soustavu zpracovávanou noetické stanovisko s příslušnou metodologií a pojmoslovím. Pohyb strukturalistického myšlení v díle Jana Mukařovského se zkrátit zobrazil ve výstavbě pojmoslovi: v něm se nejen zkondenzovaly základní koncepce (struktury funkce, znaku a významu, hodnoty atd.), ale vynořily se i dynamické tendence v rozvíjení pojmů samých. Tyto tendence byly u Mukařovského jednou explicitně naznačeny nebo realizovány, jindy však zůstaly latentní nebo jich nebylo využito do důsledků, ad integrum. Ale právě na těchto místech může velmi dobře nasadit své analytické zbraně vnitřní kritika, nemyšlitelná bez vnitřního uchopení a pochopení zkoumaných kategorií. Dalo by se to říci tak, že dnešní objektivující historický odstup dovoluje kritický výklad (deto: porozumění) strukturalistické estetiky právě takovým způsobem, že bude logicky domyšlena, logicky rozšířena v podobě toho, co by se dalo nazvat kritickým *metastrukturalismem*. V několika následujících vývodech se pokusíme o vyvození některých důsledků z této metastrukturální kritiky strukturalistického pojmoslovi, aniž si budeme klást nároky na vyčerpávající úplnost. A pro tuto kritiku pak platí, co již bylo jednou výstižně řečeno Václavem Černým o existencialismu: i kritizovat strukturalismus „dlužno z něho samého, z jeho nitra: vejít v něj, vidět jeho očíma, zaříditi se v něm a zdomácněti, a jeho vlastními kategoriemi, pokud jsou správné, z vnitřku vyvrátit a usvědčit ty, které správné nejsou nebo jsou neúplné či faššují skutečnost. Kritika není komparace o poměrování; je domyšlení, aplikace, používání a přivádění kritizované skutečnosti na krajní mez jí samé, ad absurdum: jak čeli teď, když je úplností sebe sama a posledním slovem svého smyslu, skutečností? Přemáhá ji, odojí jí nebo jí ještě alespoň obrazí?“¹⁵

Vše, co zde bylo prozatím řečeno, nás snad tedy opravňuje k tomu, abychom vyvodili z požadavku vnitřní kritiky závěr, byt by se i někomu zdál paradoxní: i na český strukturalismus v díle Jana Mukařovského bude zapotřebí aplikovat dnes — strukturalismus sám, integrální, do důsledků domyšlený, rozvinutý a rozšířený, tedy *metastrukturalní*.

První příležitostí pro využití metastrukturální interpretace estetického strukturalismu je sám ústřední pojem (kategorie) *struktury*, ne nadarmo položený Mukařovským v čelo jeho syntetických výkladů, například v uvedeném již

15 Václav Černý, *První sešit o existencialismu*, Praha 1948, 2. vyd., str. 80.

slovníkovém hesle z roku 1940, v citované studii z roku 1947 (resp. 1948) a v přednášce z roku 1943, otištěné poprvé ve Studiih z estetiky.¹⁶ Obecný výměr struktury tu všude vychází z jejího odlišení od celku pouze sumativního, od agregátu prvků, jenž nemá skutečně vlastní celostní ráz, vznikaje více nebo méně mechanicky, ať již záměrně nebo nahodile. Právě strukturu celek je tedy víc než pouhý soubor, než pouhé přiřazení částí: jeho složky jsou ve vzájemných vztazích. Každá složka „znamená“ právě svůj (specifický), a ne jiný celek, celek zase „znamená“ každou ze svých částí. Aby Mukarovský mohl konkrétněji odlišit strukturu ve vlastním smyslu od tvarů („Gestalten“), jimiž se zabývá tvarová, celostní psychologie, sáhl ke specifikaci, která je nanejvýš příznačná pro jeho koncepci modelu uměleckého díla. [Jak ještě poznáme, je to model založený na principu polárních protikladů prostupujících strukturou díla.] Svébytnou vlastností umělecké struktury je proto Mukarovskému *dynamičnost* jejích vnitřních vztahů; zde se také liší podstatně český strukturalismus od českého herbartovského „formismu“ například u Josefa Durdíka; durdíkovašská forma je totiž ustálená, statická sklada tzv. poměrů, které jsou a priori znormovány. Ve stručném shrnutí říká Mukarovský asi toto: V díle je každá ze složek sjednocována svou příslušnou strukturou a uvnitř ní nese svou jistou funkci — existuje „in actu“ — jsou tedy nadána tzv. energetičností a účastnic se svým podílem na výstavbě strukturního celku. Proto také platí, že umělecká struktura je ve svém složení bytostně dynamická, neboť pro energetickou povahu funkce a vztahů nesených složkami dochází k neustálému přeskupování, k proměňování a posunům v jejich vzájemných relacích. Odtud vyplývá to, co by se mohlo nazvat *dialektickou*, dynamickou identitou struktury, jež je jako celek ve stálém pohybu a přitom udržuje vlastní vnitřní rovnováhu, rovnováhu porušovanou i vyrovnávanou. V přednášce určené pro Pražský lingvistický kroužek a přednesené v květnu roku 1943 podal Jan Mukarovský tento výměr struktury v umění.

„Za specifickou vlastnost struktury v umění označujeme vzájemné vztahy mezi jejími složkami, vztahy dynamické samou svou podstatou. Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztáhnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje. Ve svých vzájemných vztazích usilují jednotlivé složky stále nadřadit se jedna druhé, každá z nich projevuje snahu uplatnit se na úkor jiných, jinými slovy: hierarchie, vzájemná podřazenost a nadřazenost složek (která není nic jiného než projev vnitřní jednoty díla) je ve stavu stálého přeskupování. Ony ze složek, které se přitom dostávají dočasné do popředí, mají rozhodující význam pro celkový smysl umělecké struktury, jenž se jejich přeskupováním stále mění.“¹⁷

Toto pojetí umělecké struktury kodifikované u Jana Mukarovského do „klasické“ podoby právě v letech 1946—1948 nadhazuje právě dnes jisté problémy, které před dvaceti lety nebyly ani ztormulovány, ani počítány. Dodejme však, že ani v současné české literatuře o strukturalismu nebyly kriticky exponovány.

¹⁶ Jan Mukarovský, *O strukturalismu*, SE, str. 109—116, k definici struktury stroj. str. 109 (text *O strukturalismu* je přeložen z francouzského rukopisu, jenž slouží jako podklad přednášky v Institut des études slaves v Paříži roku 1946, poprvé publikováno v SE).

¹⁷ Tamtéž, str. 109.

vány. Patří k nim v první řadě dva problémy relativizující Mukarovského definice; oba lze vyjádřit těmito otázkami:

I. Je postačující určení struktury jako celku sui generis se vzájemně vázanými složkami a jaké jsou vlastně důsledky z teorie o dialektických antinomiích pro samu existenci „strukturnosti“ struktury? A neexistují i další fakta z vývoje moderního umění, která dnes nasvědčují tomu, že se akcentuje právě role náhodnosti (a až šokující nepravděpodobnosti) ve výstavbě díla, tedy jinými slovy řečeno momentů *ne-strukturních*, *ne-strukturních* ve vztahu k pojetí klasické strukturnosti jakožto jednotné organizované „tvarové“ hodnoty? Není tedy v tomto smyslu struktura šíře, hlouběji a integrálnější pojata vlastně soubor složek *strukturních* (v užším pojetí) a *ne-strukturních* (ne-strukturních ovšem jen ve vztahu k tomuto užšímu pojetí)?

II. Odpovídá model dialektických polarit prostupujících uměleckou strukturou fakticitě díla, je *jedinný*, *nutný* a *obecně závazný* — či jde jen o *jednu z možných modelů*?

Co se týká prvního problému a otázky s ním spjaté, pak jisté každý nezaujatý badatel může velmi dobře rozeznat, jak se u Mukarovského postupně vyplňuje teorie uměleckého díla — v první řadě teorie jeho struktury — dle myslně promyšlenými tezemi o dialektických protikladech v jedné vstřevě za druhou. Jako by tu platil zákon dvojkové soustavy opozit, polarit. Proti A se klade *non-A*, *contra-A*. Ostatně se již napsalo — ale zdá se jen abstraktně — o působení hegelovské nebo dobové marxistické nauky o rozporch na Jana Mukarovského a již F. X. Šalda dávno před dnešními interprety uviděl zde cestu zklenutou od herbartovského formalismu k hegelismu.¹⁸ Ponecháme však tuto otázku geneze estetické dialektiky stranou — ostatně by se také zde musilo revidovat. Uprnutí pozornosti k Hegelovi, Marxovi nebo Leninovi (k jeho filosofickým sešitům) — ať již v meziválečné generace, nebo u dnešní rehabilitující generace — nemůže odstranit ony vnitřní vazby, které také svým podílem, a ovšem ne samy, putají u Jana Mukarovského jeho model polarit uměleckého díla s funkčně strukturalním lingvistickým pojetím dvacátých let, jež vychází ze základní polarit jazykového znaku a z opozit prostupujících celým jazykovým systémem. V každém případě nelze oddisputovat přímo do-
mňanantní postavení dialektických antinomií, jejich dynamického napětí i vzájemných přechodů ve struktuře díla. V odkrývání těchto vnitřních napětí, jejich rozrušování i obnovování měl Jan Mukarovský opravdu šťastnou ruku; jeho analýzy tu dodnes nepozbývají noetické hodnoty. Mohli bychom dokonce uspořádat celou jakousi „revui“ antinomií i těch složek a vrstev díla, na nichž jsou osnovány. Je to např. protiklad *funkce estetické* a *podřazených* (nebo: *aktualizovaných* a *neaktualizovaných*), napětí mezi *estetickým nenormovaným* a *normovaným*; dialektická souvztáhnost dále spojuje *záměrnost* a *nezáměrnost* obsažené v díle, s tím pak souvisí antinomie *znakovosti* a *ne-znakovosti* díla jakožto věci... Umělecká struktura je tedy podle Mukarovského bytostně — *ex definitione* — protkána polárními protiklady, protiklady nesenými vždy dvojití sil. Je to, jak víme, pojetí energetické, dynamické, dialektické: „Poněvadž vztahy, které udržují jednotu struktury, jsou rázu dialektického, je pro struk-

¹⁸ F. X. Šalda, *Příklad literárního dějepisu strukturalního*, Šaldův zápisník 7, 1934 až 1935, str. 65.

turu dále příznačný stálý pohyb a proměna: vnitřní rovnováha složek se neustále ruší a znovu buduje a jednota struktury se nám jeví jako vzájemně vyrovnávání energií. To, co ve struktuře trvá od chvíle k chvíli další, je dialektická identita její existence [...]”¹⁹ Domyšleme nyní tuto dialektickou koncepci umělecké struktury: Může přitom zůstat sama struktura nedotčena napětím protikladných sil, jimiž je prokláána, může snad ve své vlastní „strukturalitě“ představovat pouze nějakou harmonickou jednotící výstavbu, žádajícími antinomemi nezasazenou? Přijmeme-li zatím in theoria předpoklady uvedené koncepce, nemůžeme zamíčet její důsledky. Znamená to tedy, že musíme vlastně dovést k logickému závěru potenciální „rozštěp“ struktury, k závěru, jemuž se Mukaržovský sám vyhnul. Což vede k novému významu umělecké struktury: jejím základním polem bude jistě slednocení složek vzájemnými dialektickými vztahy, ale tento pól bude nyní chápán ve své souvztažnosti k pólu *ne-strukturalnosti*, k oněm složkám a jejich vztahům na pozadí, které rozrušují nebo přímo destrukují strukturalnost v užším smyslu (jakožto „celostnost“). Domyšlení strukturalnosti zakrývala vlastně i v samém učení Jana Mukaržovského právě tento teoretický závěr, jemuž by se původní strukturalismus věnu těžce ubránil — neboť zůstává stále v jeho intencích. Což platí hlavně o těch konsekvencích, které by mohly být plným právem vyvozeny z nově konstituovaného dialektického protikladu záměrnosti a nezáměrnosti, ježž Mukaržovský uvádí do své teorie uměleckého díla později, a to roku 1943 (srov. citovanou přednášku Záměrnost a nezáměrnost v umění).

Praji jsme se, k jakým závěrům vede logický rozšířený a logicky zdůvodněný pojem umělecké struktury jakožto složitě zvrstvené stavby prosceně dialektickými antinomemi v jejich neustálém pohybu, rozrušování i vyrovnávání. Z otázky samé vyplynulo, že by bylo třeba právě v rámci strukturalismu samého znovu vymezit kategori struktury jako jednoty vlastní strukturalní organizace (nesoucí tendence k tvarovému a významovému sjednocení) a složek i vztahů dezorganizujících, rozkládajících, popírajících tuto základní, bezpříznakovou celkovost, tento tradičně již uznávaný plán jednoty, organizovanosti díla. Budeme mít ostatně ještě příležitost dozkoumat se toho, že pro „předehnování“ struktury dává podnět materiál současného vývoje moderního umění, zvláště výtvarného, a spolu s tím i klasická avantgarda 20. století.

Ted však zbývá na závěr ona druhá otázka původně položená: Má model umělecké struktury jakožto souboru dialektických protikladů planost obecnou, globální, je to jediný model, jediný možný a nutný i pro českou strukturalistickou estetiku? Můžeme jej takto zabsolutizovat? Zřejmě ne; relativizace údajně univerzální vnitřní protikladnosti díla znamená zároveň, že se přihlédneme i k jiným možným modelům uměleckého díla — a to třeba i v rámci revidovaného strukturalismu — protože není s bezvýhradnou jistotou zaručeno, že jen a jen pro tuto antinomost najdeme v uměleckých dílech, ale také v postojích jejich původců a vnímatelů empirickou verifikaci. Což ovšem znamená, že se model polarizované umělecké struktury nakonec projeví pouze jako jeden z *možných* modelů. O možnosti takového alternativního řešení ovšem Mukaržovský nikde nemluví; nezmiňuje se o něm ani dosavadní interpretace rozrobené v české metateorii strukturalismu. Nikde není dokázáno a ověřeno konkrétní uměnovědnou nebo historickou analýzou, že specifická díla lze určit

¹⁹ Jan Mukaržovský, *K pojmosloví československé teorie umění*, KČP I, 2. vyd., str. 30, SE str. 117—118.

jedině jako jeho tzv. dialektičnost a že ji musíme převádět v první řadě na celé sárie polárních protikladů, tedy na jakýsi „dvojkový“ systém, opanující vždy dvěma póly antinomie. Z tohoto hlediska je pak ovšem zproblematizováno Mukaržovského pojetí umělecké struktury — a to zevnitř. Bylo by jistě snadné uvádět nyní jiné typy modelů uměleckých struktur založených jinak než u Mukaržovského. Neboť není nijak empiricky evidentní, že dílo viděné prizmatem samých polarit má v objektivním teoretickém zkoumání a priori přednost před onim aspektem, který nazývá umění jako strukturu o více než dvou vrstvách, spájenou třebas polyfonií, a ne dominujícím protikladným napětím vrstev a složek. Jako příklad by se mohla uvést koncepce literárního díla a jeho existenciálního modu v pověstné práci Romana Ingardena *Das literarische Kunstwerk* z roku 1931.

Řečeno jinými slovy: teoreticky je docela dobře možné vybudovat i takové pojetí struktury uměleckého díla, které bude širší, než je koncepce zpolarizovaného modelu, a které uvede ve vztah jak poměry tzv. dialektických napětí mezi složkami (nebo vrstvami), tak i poměry jiného rázu, neomezované jen na střetání dvou protikladných „sil“. (K tomu by ovšem bylo třeba také hlouběji rozvíjet učení o všech typech vztahů ve struktuře, tedy jejich vědeckou klasifikaci, nepodléhající nějakému apriorismu, zúženému schématu.) Tato otázka nechtě zde zůstane jen velmi obecně nadhozena — její řešení je věcí jiného zkoumání, jež tu níjak nechceme nahrazovat.

A úplně nakonec si nyní znovu položíme otázku formulovanou hned zpočátku: Není „klasická“ strukturalistická definice struktury korigována novými fakty z vývoje moderního umění a literatury, a to zvláště tam, kde do tvorby i povědomí o ní zasáhly procesy vyzvedávající zásahy náhodnosti — ve výstavbě díla i jeho recipování, případně i při provádění? S touto korekturou je třeba počítat: zvláště nápadně totiž odhaluje skrytá „prázdná“ místa v tom, co by se mohlo provizorně nazvat „strukturalní strukturalností“ v díle Jana Mukaržovského. Tato prázdná místa jsou totiž vyplňována obnaženými ne-strukturalními, zakatalizovanou destruktuací tradičních uměleckých celostí, tradičních konekcí i v kontextu českého strukturalismu. „Jednoznačný je onen hrozivý výraz, kdy hudba zahrnuje svou imanentní zákonitost jako zdání a odevzdává se plně náhodě. Cageňv klavírní koncert, důsledný a mající smysl toliko v tabulizování každé myšlenky hudebně souvislé, připravuje vrchol katarstické hudby,“ napsal Theodor W. Adorno²⁰ a jeho zjištění neplatí jistě jenom o dnešních vyplatých nových tendencích v hudbě samé. Záměrné rozrušování imanentních zákonitostí a uměleckých souvislostí sahá dále, relativizuje to, co se zdálo být již sceleno, integrováno, zorganizováno a podrobno jednotnému „uměleckému chtění“ v uzavřených tvarech. Někjaké jednotné „strukturalní gesto“ nemusí již v této situaci výhradně dominovat. Tak jako moderní doba přináší dialektický protipól umění — totiž umění *ne-umění*, *anti-umění* (podle označení Wernera Hofmanna²¹) — tak zcela nutně vyvolává reakci i na existující typy umělecké strukturalnosti, jež jsou ostatně spjatý přímo i nepřímou s dlouhodobou tradicí rigorózního kultu formy, pěstování dokonalého a dokonalého tvaru. Označujeme tedy za ne-strukturalní právě to, co

²⁰ Theodor W. Adorno, *Hudba a nová hudba*, český překlad v programovém sborníku Leoš Janáček et Musica Europea, red. Rudolf Pečnan, Brno 1968 (původně v Theodor W. Adorno, *Quasi una Fantasia*, Frankfurt a. M. 1963).

²¹ Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, str. 12.

v podmíněném vztahu k existující strukturalnosti vyslupuje jako moment rozrušující ji nejprůzračnějšími způsoby a prostředky. (Je nasnadě, že zde nemá jít o jakýkoli destruktivní zásah, vnějšíkový, mechanický, lhostejný.) Z tohoto hlediska vyjevuje dnes i struktura vymezená Mukarovským jisté rysy příznačného dialektického harmonizátorství, skrytého v teorii napjaté rovnováhy, jsouc nakonec moderním vyvrcholením teorii „dobrého tvaru“ (termín je Hofmannův) a majíc své anteedence všude tam, kde bylo umělecké dílo představeno teorií jako organismus sui generis, jako učleněný, hierarchizovaný celek, autonomní tvar, celek panující nad částmi. Od renaissance — s odkazem přirozeně na antiku — k osvícenství, Kantovi a i dále lze vést právě tuto linii. Ve své analýze základů moderního umění však Werner Hofmann prázem konstatoval, že se na uvedené linii nedá umístiti celá umělecká skutečnost 20. století. Umění bezuměleckosti („Kunst der Kunstlosigkeit“), *bezwartá forma* jen silně stupňují spontánní nedůvěru zážitku k holovým kadubům, k nazíráním formám tvoření, ke konstruujícímu plánu, k apriornosti a k intelektu pouze pořádkujícímu. Dochází se k extrémním důsledkům: původní umělecká formovost — údajně *conditio sine qua non* — se nejen rozkládá, ale i popírá, integruje tvůrčí akt se eliminuje a diskredituje.²² Těto diskreditaci a relativizaci je tedy vydána i uznávaná struktura se svým jednotčím plátem („gestem“ podle Mukarovského). Zásahuje dadaistická náhoda, v literatuře automatické psaní, ve výtvarném umění se objevují třeba Duchampsovy „ready mades“, jinde se vynořuje „cadavre exquis“ surrealistů a univerzální princip montáže, uvádějící ve vztah vše se vším; dnes se přímo derou do popředí celé série oněch postupů, jež určily produktivní funkci náhodě — v krea-ci, při vnímání a připadně i při interpretaci díla (například v hudbě). Takto „otevřená“ struktura ovšem přestává být definovatelná starým, klasickým způsobem — vždyť vlastně násobí, zmnóžňuje svou mnohoznačnost: určitý „celek“ již nemůže jednoznačně pořádat, znamenat své „části“, neboť je jimi sám distancován a podléhá destrukturaci. To vše by přirozeně mělo mít i teoretické důsledky, právě pro dosavadní pojetí struktury v českém strukturalismu. Neboť zproblematizovali se pojem umění — takové zjištění patří dnes k loci communes —, byl zároveň posížen pojem jeho strukturalnosti...

Literatura a fenomenologie

MILAN PÁVEK

Patříc roku 1937 se stala dějištěm setkání téměř čtvrt tisíce specialistů, zabývajících se otázkami estetiky a problematikou umění z pozic nejprůzračnějších názorových i teoretických hledisek. Ve sborníku, věnovaném této velké události, můžeme najít v těsném sousedství i referáty tří fenomenologů, z nichž jeden termínu „fenomenologie“ vůbec nepoužil. Zřejmě oporu „systému“ nepotřeboval. Svědčí to mimo jiné i o tom, že Roman Ingarden měl za sebou záruku v řadě prací samostatného charakteru (Das literarische Kunstwerk — 1931 aj.), i o tom, že zatím nedlouhou tradici fenomenologické nauky absorboval kritickým a především tvořivým způsobem.

Pod názvem Das ästhetische Erlebnis přednesl tehdy v Paříži výťah ze střežej-

ní kapitoly své nejnovější knihy O poznávání díla literackého, která vyšla půl roku před kongresem. Přesně po třiceti letech máme tedy toto dílo „konečně“ přeloženo i do češtiny.¹ O dlouhých je řeč zbytečná. Alespoň je třeba uvěřit, že přes „nečasovost úvah“, využívajících příležitosti českého vydání, je to přece jen i příležitost pro dílo, aby ve svých základech těžkého potvrdilo i v novém kontextu svou platnost nadčasovou. Proto bych se chtěl vedle poznámek věnovaných této knize také pokusit o konfrontaci principů ingardenských „předmětové ontologie“ s některými tendencemi fenomenologických postupů orientovaných k literatuře, které násly z filosofie existence potřebu věnovat se i otázkám přirozené zkušenosti a pro něž je fenomenologie vedle svého naukového charakteru i *způsobem života*.

Podle původní husslerovské definice je fenomenologie deskriptivní učení o podstatách transcendentálně čistých prožitků. Protože i Ingarden pečlivě rozlišuje všechny modifikace zkušenosti vstupující do struktury poznávání literárního díla, začneme tím, co tvoří osu jeho výkladu a co je (nejen jím) považováno za hlavní argument pro interpretaci a hodnocení literárního díla, totiž kategori nazvanou

FENOMÉN ESTETICKÉHO PROŽITKU

Tato kategorie slouží k pojmenování určitých činností, konstituujících estetický předmět na podkladě jiných prožitkových výkonů (jako jsou signální akty, objektivizace, konkretizace světa představeného v díle atd.) a bývá často neprávem ztotožňována se stavem „dobrého zažívání“. K tomu svědčí i hovorová záměna prožitku vůbec s prožitkem a v neposlední řadě mylné normy pozitivistické tradice, redukcující prožívání na úzký obor tzv. empirické zkušenosti. Ovšem prožitky našeho vztahování k předmětnostem, tedy i každé vědomé zakončení intelektuálních činností, a liší se pouze svým určením a funkcí. Prožitek (včetně signitativních aktů i aktů souzení) je dvoustrannou strukturou, která není ztotožněná s vulgárně chápanou polaritou subjektu a objektu. Neboť může-li objekt jako *žec* existovat nezávisle na subjektivních výkonech (i když důkaz této existence, jak uvidíme později, je vlastně nemožný a závisí na víře), tak naproti tomu předmětnosti tvořící *korelát* aktového chování subjektivit jsou neodmyslitelně závislé na prožívání a jsou jako *objektivita* (platná ve smyslu intersubjektivním) součástí silového pole subjektu (např. význam nebo představa, nebo situace, kdy jsem sám sobě objektem nazíraným z pozice *svého já*). Toto rozlišení je nesmírně důležité pro pochopení *heteronomie* literárního díla, které bývá často považováno za skutečnost reálné samostatnou.² Transcendenci díla, přimáležející jeho věcné, materiální stránce, nelze totiž ztotožňovat s předmětnou transcendencí díla v imanci našeho prožívání, neboť dílo je holové teprve v této formě aktuální předmětné konkretizace. Konkretizace čtebou se tak stává podkladem pro vědecké poznávání a zkoumání z hlediska *jiného*, než je naladění čtenářské. Ale: i poznávání díla je přece jen svého druhu novou konkretizací, konstitucí kategoriálních předmětů ve formě soudů, které se opět odlišují svým obsahem

¹ O *poznávání literárního díla*, přel. H. Jechová, ČS, Praha 1967.

² V Polsku je somatický reismus I. Kotarbinského stavěn proti intencionálnímu pojetí Ingardenu, viz např. H. Markiewicz, *Główné problémy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, str. 64—65.