

Základní kategorie pražského literárněvědného strukturalismu



Miroslav Červenka

Povinnost stručně vyložit jádro pražského literárněvědného strukturalismu¹ je velice obtížná pro pracovníka, který se dotud zabýval především tím, že v duchu této školy přistupoval k řešení konkrétních otázek poetiky, a je touto praxí veden spíše k atomizujícím než syntetickým úvahám o strukturalistické metodologii. Rozmanitost zájmů pražské školy je přitom menší překážkou než záměrná, ze samé podstaty jeho noetického stanoviska plynoucí proměnlivost jeho tezí: každý závěr byl tu chápán jako východisko k dalšímu tážení a důsledky nových odpovědí jako řetězová reakce se projevovaly v obsahových změnách ostatních kategorií; harmonická ucelenost přitom nebyla cílem, vnitřní antinomie systému byly naopak přijímány jako vítaný předpoklad dalšího vývoje. Z těchto okolností cítíme jako krajně nevýhodnou nutnost omezit se na programové texty a základní kategorie, jak to dosud vidíme u všech našich předchůdců;² přesto i my jsme nuceni jít touto cestou, neboť rozsah stati nedovoluje více.

1.

Jak známo, v centru strukturalistického literárně teoretického úsilí stojí osobnost *Jana Mukařovského* (nar. 1891), který, lingvista školením, byl vedle svého intimního sepětí s literární vědou jako jediný z celé školy také systematickým badatelem v oblasti estetiky a srovnávací teorie umění; s jeho pracemi se budeme na následujících řádcích setkávat nejčastěji. Přesto je nutno zdůraznit, že nejméně dvě další osobnosti podstatně přispěly k vytvoření samotného jádra její metodologie. Účast *Romana Jakobsona* (nar. 1896), který jen vnějšími okolnostmi byl r. 1939 vytržen z kontextu, v němž se plně rozvinula jeho průkopnická lingvistická práce a jehož známky ulpěly i na veškeré jeho další vědecké činnosti v exilu, se naprosto neomezovala na pouhé zprostředkování postulatů ruského formalismu dvacátých let: ponecháme-li pro tuto chvíli stranou jeho práci v oboru historické poetiky (zejména středověké literatury)

1 Stať byla napsána r. 1971 pro sborník *Zur Kritik literaturwissenschaftlichen Methodologie* (eds. V. Žmegač a Z. Škreb), Frankfurt a. M. V ČSFR vychází zde poprvé.

2 Takový postup je o to problematičtější, že dokonce i textová základna pro poznání tohoto směru se mění a není uzavřena; nezveřejněna je zejm. řada Mukařovského přednášek z bratislavské i pražské univerzity.



a slovanské versologie, zůstává tu ještě řada statí zásadního metodologického významu pro výzkum hranic poezie, vztahu životních a básnických situací, rozlišení romantismu a realismu atd.

S dílem *Felixe Vodičky* (nar. 1909) pak je spjato především rozvinutí strukturalistické metodologie ve sféře literárního dějepisectví: vedle teorie literárního vývoje, dějin ohlasu literárních děl a nárysu problematiky historických celků literárních byl v jeho pracích podán integrální obraz jednoho vývojového období (*Počátky krásné prózy novočeské*, 1948), v němž poznatky z nejrůznějších dílčích oblastí literární vědy, od stylistiky přes komparatistiku až po sociologii literárních druhů, jsou shrnuty v jediném metodologicky důsledném strukturním modelu.

Pro konstituci a proměny českého strukturalismu je důležité jeho začlenění do širšího kulturního kontextu meziválečného Československa. Uvádím samozřejmě jen jevy strukturalismu bezprostředně blízké. Ve filozofii tu najdeme vedle svérázného pokusu o „skladebnou“ (strukturní) filozofii J. L. Fischera zejména význačné vymezení teleologického (funkčního) hlediska při analýze lidských a tedy ve shodě s účelem uspořádaných výtvorů.³ Praxe i programová estetika českého avantgardního umění se staly Mukařovskému a Jakobsonovi materiálem i pro uvažování o otázkách nezávislých na jakémkoli okamžitém stavu umělecké tvorby. Zde se nejzřetelněji ukazovalo, že umění nelze vymezovat esenciálně, tj. vazbou na jakékoli předem dané obsahy nebo formy; pojem aktualizace a vědomí dialektických antinomií uvnitř literatury se osvědčovaly na moderní poezii a na onom nekonvenčním vztahu k literární minulosti, pro nějž ona vytvářela předpoklady. (Zde je pravděpodobně i pramen psychoanalytických exkurzů v některých Jakobsonových interpretacích a jeho diferenciaci revolučního a rezignujícího romantismu.) Architektura jako oblast na pomezí umění a životní praxe vybízela k úvahám o mimouměleckém esteticku a o mimouměleckých úkolech uměleckého díla. Pojem funkce, jak ještě uvidíme, byl sice vytvořen v prvé řadě v lingvistice, pro změny jeho pojetí u Mukařovského měla však velký význam architektura a vývoj její teorie, v ČSR charakterizovaný přechodem od vyostřeného purismu konstruktivistického⁴ k rozeznání člověka jako nositele a sjednotitele mnoha funkcí zároveň, a tedy i k postulátu, že funkce je nutno vždy uvažovat v celých souborech a svazcích.⁵ Analogickým směrem tíhla i část literární kritiky, vycházející z pokusů o materialistické čtení Hegela; ale i zde se prosadily především prvky, dané už v prvotním východisku saussurovské lingvistiky a sémiotiky.

V přímém pracovním kontaktu s uměnovědným strukturalismem (který měl, mimo chodem, i samostatné odvětví v teatrologii, kde teoretici⁶ i teoretizující režiséři⁷ vy-

³ Engliš, K.: *Teleologie jako forma vědeckého poznání*. Brno 1930.

⁴ Srov. J. Brabec a V. Effenberger v komentáři ke knize K. Teiga *Svět stavby a básně*, Praha 1966, s. 532 — o polemice avantgardního teoretika Teiga proti Le Corbussierovu estetickému pojetí architektury.

⁵ Honzík, K.: *Tvorba životního slohu*. Praha 1946. Předmluva J. Mukařovského k této knize nyní ve *Studiiích z estetiky* (dále citujeme jako *SE*). Praha 1966, s. 204.

⁶ Veltruský, J.: Drama jako básnické dílo. In: *Čtení o jazyce a poezii*, red. B. Havránek a J. Mukařovský. Praha 1942, 403; a další studie ve *Slově a slovesnosti* 6, 1940 a 7, 1941.

⁷ Viz zejména některé ze studií Jindřicha Honzla, nyní v knihách *K novému významu umění*, 1956, a *Základy a praxe moderního divadla*, 1963.



cházejíce z prací Zichových⁸ a Mukařovského rozvinuli teorii divadelního představení jako mnohvrstevného souboru znaků) vytváří se v ČSR i mimořádně podnětná strukturální etnografie (P. Bogatyrev),⁹ která se výkladu znaku a funkce mimo sféru umění a jazyka předznamenává dnešní sémiotickou antropologií, analýzou oboustranných vztahů mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou daleko překonává mechanickou představu „gesunkenes Kulturgut“ a prakticky inspiruje celou mocnou vlnu moderního využití folklóru nejprve v divadle a pak jeho prostřednictvím i v poezii a v malířství.

Všechny tyto zajímavé záležitosti musíme ponechat pouhým letným zmínkám, a stejně se děje i s pracemi badatelů, blízkých strukturalismu nebo se s ním načas sblíživších. Historik idejí D. Čyževskij se účastnil jednoho z kolektivních sborníků pražské školy vynikajícím rozbořem vztahů mezi romantismem a barokem;¹⁰ už v době velice časně objevuje se u něho ono vědomí o „nekonečnosti“ významu „symbolu“¹¹ (např. básnického díla), jež je zdrojem nejen jeho nezaměnitelnosti, nýbrž i jeho schopnosti obnovovat se v nových kontextech — vědomí, jež pak tvoří jednu ze součástí Mukařovského teorie estetického objektu a Vodičkovy teorie konkretizace. Historik starší literatury a teoretik verše Josef Hrabák ve svých pracích o českém verši a poetice 14. století navázal na Jakobsona a jeho výzkum vztahů mezi typy verše a žánrovými útvary. A ovšem také lingvisté, poté, co jejich disciplína poskytla základní prvky pro model strukturní vědy o literatuře, přispěli i řadou konkrétních prací o jazyce, stylu, verši jednotlivých básnických děl (B. Havránek, K. Horálek, P. Trost aj.).

K význačným výsledkům dospělo i pokračování strukturalismu u slovenských žáků J. Mukařovského (Bakoš, Kochol a řada mladších). K jeho specifickým rysům náleží to, že více než v Čechách se tu úsilí o vědeckou estetiku prolíná s programovou estetikou literární avantgardy; podstatně výrazněji se tu projevovalo sblížení s novopozitivismem Vídeňského kruhu a moderní logikou. Slovenský strukturalismus obrací se spíše k materialitě textu než nehmotným složkám díla, uplatnil se především v poetice a navázal své vlastní, ve srovnání s Prahou intimnější vztahy k ruskému formalismu.¹²

2.

Dívá-li se V. Erlich¹³ na strukturalismus jako na pouhé pokračování ruského formalismu na české půdě, je to v rozporu jak se soudobým výzkumem *domácích předpokladů* tohoto směru, tak i s jeho původní sebereflexí. Mukařovský sám viděl jedno ze svých východisek v literárně kritické tvorbě F. X. Šaldy (1867–1937), která znamenala epochu

8 Zich, O.: *Estetika dramatického umění*. Praha 1931.

9 Např. Bogatyrev, P.: *Funkcia kroja na Moravskom Slovensku*. Praha 1937; týž: *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha 1940. Současný ruský výbor Bogatyrev, P.: *Voprosy teorii narodnogo iskusstva*. Moskva 1971. Český výbor v uspořádání J. Kolára *Souvislosti tvorby*. Praha, 1971.

10 Čyževskij, D.: K Máchovu světovému názoru. In: *Torzo a tajemství Máchova díla*, red. J. Mukařovský, 1938, s. 111.

11 *Etika a logika*, Naučnyje trudy ruskogo narodnogo universiteta v Praze 1931, s. 222.

12 Viz Popovič, A.: *Štrukturalismus v slovenskej vede*. Martin 1970.

13 Erlich, V.: *Russian Formalism*. S-Gravenhage 1955, kap. IX.



nejen v českém myšlení o literatuře, nýbrž v kulturním povědomí vůbec. Šalda už v devadesátých letech vystoupil se syntetickým pojetím básnického stylu, podle něhož kterákoli složka díla, včetně součástí tzv. vnější formy, se účastní na vyjádření tvůrčí osobnosti: tento převratný počin strukturalisté právem pochopili jako totální sémantizaci básnického díla, „položení rovnítka mezi pojmy významu a formy“.¹⁴ Byla to právě tato domácí tradice, co usnadňovalo emancipaci pražské školy od formalismu ruských předchůdců a podněcovalo Mukařovského, aby proti Šklovského tezi „vše v díle je forma“ postavil antitezi „vše v díle je obsah“ a s pomocí teorie znaku hledal syntézu obou.¹⁵

Spojení s dlouholetou tradicí české vědecky orientované estetiky představuje pro strukturalismus dílo O. Zicha¹⁶ (1879–1934), jež bezprostředně navazuje na starší herbartovce Durdíka a Hostinského.¹⁷ Empirické zaujetí vnitřní výstavbou uměleckého díla, jež bylo pro strukturalismus na této tradici neaktuálnější, se u Zicha spojovalo s prvky estetiky psychologické. Zich přejímá (1910) Volkeltův pojem „významové představy“ (Bedeutungsvorstellung), v jeho výkladu tu však už sémiotika převažuje nad psychologismem. Od pojetí díla jako souboru významových představ vede už přímá cesta k pojetí díla jako struktury významů.

Kdykoli Mukařovský hovoří o svém poměru k těmto předchůdcům, je pro něho uznání „objektivní nezávislosti uměleckého díla na individuální psychologii“,¹⁸ opuštění předpokladu „o převaze individua nad objektivní podmíněností umělecké tvorby“¹⁹ základním kritériem moderního přístupu. Programový antipsychologismus, a obecněji, zdůraznění netotožnosti výtvoru s fakticitou jeho geneze zařazuje pražskou školu mezi antipozitivistické proudy ve společenských vědách 20. století, metodologicky těžící z Husserlovy kritiky psychologismu. Sepětí s lingvistikou a důraz na empirické studium výtvoru přitom ukazují, že zároveň běží i o reakci proti oné části antipozitivistické vlny, jež se projevila v *Geistesgeschichte* a jiných směrech, vyvozujících svou metodu z přijatých předpokladů metafyzických.²⁰ Ve zpětném pohledu na vývoj moderní literární vědy vidí F. Vodička *differentiam specificam* směřů jako je strukturalismus v tom, že se metoda vyvozuje z podstaty samého předmětu, tj. literárních jevů, což dále vyžaduje i umožňuje společnou práci různých badatelských osobností:²¹ představa atomizující metafyziky a sjednocujícího zřetele k před-

14 Mukařovský, J.: F. X. Šalda (1937). *Kapitoly z české poetiky*, 2. vyd. Praha 1948 (dále je KČP), sv. I, s. 307.

15 K českému překladu Šklovského *Teorie prózy* (1934), KČP I, s. 346.

16 Viz Sus, O.: Les traditions de l'esthétique tchèque moderne et du structuralisme de Jan Mukařovský, *Revue d'Esthétique* 1971, s. 29. Tam citovány i další početné Susovy práce o tomto tématu.

17 Viz Zumr, J.: Některé otázky Hostinského estetiky. *Filosofický časopis* 6, 1958, s. 301; týž: Některé otázky českého herbartismu. In: *Filosofie v dějinách českého národa*, red. J. Popelová-Otáhalová a K. Kosík, 1958, s. 166.

18 Otakar Zich (1934), *SE*, s. 329.

19 KČP I, s. 319.

20 Srov. Levý, J.: Československý strukturalismus a zahraniční kontext, In: *Struktura a smysl literárního díla*, red. M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička, 1966, s. 58.

21 Vodička, F.: Literární historie. Její problémy a úkoly. In: *Čtení o jazyce a poezii*, s. 333. Běží o kapitolu Historický přehled literárního dějepisectví, jež byla vypuštěna z nového otisku Vodičkovy práce v knize *Struktura vývoje*. Praha 1970.



mětu je pravděpodobně jednou ze základních zkušeností mnohých představitelů badatelských generací dvacátých a třicátých let.²²

Jakmile badatelé pražské školy — řeč je o situaci v druhé polovině dvacátých let — zaujali stanovisko takto vymezené, vyvstala před nimi řada témat tehdy už delší dobu zpracovávaných obdobně orientovanou školou *ruských formalistů*. Toto společenství, jež poskytlo českým badatelům celou řadu důležitých impulzů, bylo značně posíleno a konkretizováno tím, že R. Jakobson se podílel na obou kontextech, ruském i českém. Společné výchozí kategorie prošly ovšem v následujících letech velmi podstatnými změnami. Příklad, na němž to naznačíme, je už zároveň příspěvkem k výkladu názorů pražské školy.

Jeden z nejpodstatnějších rysů formalismu záleží v analýze oněch rysů literatury, pro něž ruští badatelé našli jména jako ozvláštňení (ostraněnije), postup (prijom), obnažení postupu (obnaženije prijoma). Běží o specifickou estetickou aktivitu jakýchkoli složek díla, které jsou v jazyce, v daném literárním žánru, vůbec v literatuře nebo i na pozadí běžné zkušenosti životní neobvyklé, ostře se odrážejí oproti kánonu a strhují vnímatelovu pozornost k sobě, tedy ke způsobu vyjádření na úkor jeho předmětu. Tyto důležité poznatky nacházejí u strukturalistů přímé pokračování v kategoriích *aktualizace a automatizace* jako protikladných sil, spoluurčujících dynamiku básnického stylu a uměleckého formování vůbec.

Klasický formalismus²³ zůstával u tohoto zdůraznění novosti a jejího šokujícího působení. Nejčistší projev „literárnosti“ spatřoval proto v ozvláštňení nemotivovaném, tj. záměrně postrádajícím zdůvodnění v celku díla; tak ustupoval do pozadí zřetel ke koherenci díla, jež se jevilo jako mechanický „souhrn postupů“ (Šklovskij). „Ztížené vnímání“ básnického textu a na něm založená destrukce strnulých apercepčních schémat byly pak v podstatě jediným mimoliterárním efektem takto chápaného básnictví.

Naproti tomu už teze Pražského lingvistického kroužku z r. 1929²⁴ zdůrazňují závislost jednotlivých složek díla na jeho struktuře, funkční sepětí prvků v jednotu. V kategorii aktualizace přechází důraz od novosti k „samostatné hodnotě“, tj. schopnosti aktivně spolupůsobit při výstavbě díla; tak např. zvuková vrstva promluvy, zmechanizovaná v projevu sdělovacím, se stává esteticky úkonnou v řeči básnické. Jinak

22 Odtud i kulturně historický jev, jenž by si zasloužil sociologické analýzy jako příznačný pro období, kdy humanitní věda imanentně dospěla k úkolům zvládnutelným pouze kolektivním úsilím, změny v jejím sociálním postavení však ještě nevedly k růstu státně institucionalizovaných mozkových trustů podle vzoru věd přírodních: zakládání kroužků a společenstev, pomíjejících často územní nebo národnostní členění badatelské obce, o to důsledněji však dbajících na vnitřní sjednocení metodologické. Od 1926 k nim patří i Pražský lingvistický kroužek, využívší už zkušeností, jež o analogických sdruženích v Moskvě a Leningradě sděloval R. Jakobson. Viz Mathesius, V.: Deset let Pražského lingvistického kroužku. *Slovo a slovesnost* 2, 1936, s. 137 a Vachek, J. (ed.): *U základů pražské jazykovědné školy*. Praha 1970.

23 Necháváme tu stranou pozdější vývoj školy na ruské půdě, signalizující už přechod ke strukturalismu a spatřující zejména s jménem Jurije Tyňanova.

24 Thésés présentées au Premier Congrès des philologues slaves, *Travaux du Cercle linguistique de Prague* 1, 1929, s. 5; dnes také Vachek, J. (ed.): *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington 1964, s. 33; český ve Vachkově edici cit. v pozn. 22.



se pak jeví i otázka motivace: neběží už o to, zda (primárně) ozvláštněný postup je nějak (ex post) obnažen či motivován, nýbrž o to, že potřeby celistvého básnického vyjádření — v tomto stadiu dosud nespecifikované — podněcují aktualizaci té či oné složky.

Také oživující mimoliterární působnost aktualizace objevuje se v strukturalistickém kontextu opět v charakteristickém posunu:²⁵ jako obnovování povědomí o netotožnosti označujícího a označovaného, a dále i znaku a jím míněného předmětu. Ve shodě s tímto posunem k sémantice se celé pojetí sociologizuje a aktualizace se jeví jako osobitý proces vymaňování lidí z diktátu významově vyprázdněných znaků, který není jen destrukcí jednotlivých schémat, nýbrž kritikou celých zdiskreditovaných „jazyků“ a tímto prostřednictvím i jejich konzervativního zázemí společenského.

Další rozvoj strukturalismu jako estetiky, jmenovitě rozpracování problematiky estetické funkce a normy, se projevil i v novém začlenění kategorie aktualizace do systému. V Mukařovského *Estetice jazyka* (1940)²⁶ se „estetično nenormované“ a „estetično normované“ jeví jako dvojice protikladných energií, jež se navzájem předpokládají a jen v sepětí ustavují estetickou hodnotu jako svou dialektickou syntézu.²⁷ Nenormované estetično zahrnuje aktualizaci a je charakterizováno zaměřením k jedinečnosti, nepředvídatelnosti, k uvolnění nižších jednotek ze závislosti na kontextu; estetično normované pak se kryje s tendencí k obecnosti, systematizaci, k postupnému zdokonalování v průběhu vývoje a k převaze širších kontextů nad jejich součástmi. Tak estetická aktivita přestává být výlučnou záležitostí prvků aktualizovaných a získává se základna pro výklad takových jevů jako klasicismus, folklórní tvorba nebo umění středověku, kde všude individuální tvořivost usiluje o naplnění obecně sdílené normy. Avšak i u děl řízených úsilím opačného směru, převahou estetična nenormovaného, vystupuje do popředí souhra elementů a tedy jejich systémový charakter. Zůstává však zachována podstata formalistické iniciativy: vědomí o samostatné aktivitě složek díla, o tom, že integrace složek se zdaleka neděje na základě jejich prosté souběžnosti, ale také vzájemných rozporů; aktualizovaný element se v tomto pojetí vymaňuje z běžné závislosti na svém standardním jazykovém, literárním i předmětném kontextu, ale jen proto, aby se o to aktivněji podílel na konstituci aktuálně vytvářeného specifického celku. Toto zjištění si ještě vícekrát připomeneme.

3.

Lingvistická koncepce, v jejímž rámci se formoval a s níž vždy v těsném kontaktu setrval literárněvědný strukturalismus, postavila do centra kategorii *funkce*.²⁸ Mukařovský, Jakobson i Vodička systematicky čerpali z metodologických možností, daných

25 Srov. Jakobson, R.: Co je poezie. *Volné směry* 33, 1933/1934, s. 229.

26 KČP I, s. 41.

27 Podobný názor viz už Mukařovský, J.: Jazyk spisovný a jazyk básnický. In: *Spisovná čeština a jazyková kultura*, red. B. Havránek a M. Weingart. Praha 1932, s. 123; zde se zjišťuje, že aktualizace jedněch složek předpokládá automatizaci jiných.

28 Efforts toward a Means-End Model of Language in Interwar Continental Linguistics, *Trends in European and American Linguistics 1930–1960*, II. Utrecht 1963.



pojetím díla jako výtvoru určeného k jistému účelu. Zdaleka přitom nešlo o pouhou aplikaci výsledků z jazykovědy — v samostatném názorovém vývoji bylo naopak dosaženo poznatků, jichž mohla využít i česká lingvistika.

Funkční pojetí rozhodlo o širším horizontu, na němž se jevila problematika umělecké literatury a umění vůbec. Tímto horizontem už není soubor „krásných“ jevů, včetně krásna přírodního, nýbrž kontext výtvorů, projevů a činností lidských, přičemž estetično je virtuálně přítomno v kterémkoli z nich. O jeho dominanci nerozhoduje přitom jen záliba individua nebo jeho okamžité nastavení; strukturalismus počítá se sociálně platným konsenzem o rozvrstvení funkcí, jehož povaha je normativní.

Třebaže sám pojem funkce vychází ze sepětí vlastností výtvoru s jeho účelem, znamená přece značné uvolnění předurčenosti oproti determinismu pojetí kauzálního. Odpovídá na otázku po hranicích poezie, zdůrazňuje R. Jakobson,²⁹ že tyto hranice nejsou dány nějakým souborem vlastností nebo obsahů, nýbrž tím, jak je výtvoru využito, kterou jeho stránkou si ho k sobě natáčíme. Funkční etnografie Bogatyrevova³⁰ přinesla řadu pozorování o tom, jak tžž předmět v různých kontextech a sociálních okruzích různě funguje a jak naopak pro splnění téže funkce může být užito předmětů rozmanitých. Toto povědomí o neplném předurčení vlastností předmětu jeho úkolem ukazuje důležitost společenské „dohody“ o funkcích a jevech k nim příslušejících a zjednává tak kontakt mezi kategoriemi funkce a znaku.

Přínos pražské lingvistiky záležel mj. v tom, že se zabývala celými soubory prostředků, spjatých jedinou funkcí, tzv. funkčními jazyky. Imanentní analýza funkčních systémů a způsobů jejich využití se tak spojovala s úsilím o obecnou klasifikaci lidských potřeb a lidské aktivity. Funkční přístup k umění vytvářel kontakt s obecnou antropologií. Na tuto stránku strukturalistických výzkumů, jež vrcholily v Mukařovského pracích *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942) a *Člověk ve světě funkcí* (1946), můžeme zde pouze upozornit.³¹

V prvních fázích vývoje školy kolem roku 1930 se estetická funkce jeví jako specifická funkce jazyka;³² je definována především protikladem k funkci sdělovací, vyznačujíc jazyk básnický proti jazykům hovorovému, pracovnímu a odbornému.³³ Sdělovací funkce je přitom charakterizována jako zaměření na předmět, o němž se mluví, a do značné míry se tedy kryje s tím, co bychom dnes s Jakobsonem nazvali funkcí referenční. Ve shodě s tím je i později estetická funkce osvětlována především jako

29 Viz pozn. 25.

30 Viz pozn. 9.

31 SE, s. 65 a 204.

32 Bývá proto také zprvu nazývána funkcí poetickou (zejména v cit. tezích Pražského kroužku). Lingvista Jakobson zůstal tomuto termínu věrný, viz naposled *Linguistics and Poetics*, ed. T. A. Seboek, *Style in Language*, 1960, s. 250.

33 Bühlerovo schéma tří funkcí (*Sprachtheorie*, 1934) nebylo tehdy ještě vypracováno. Ani později je někteří lingvisté pražské školy (Havránek) nepřijali jako podklad rozlišení funkčních jazyků, zapojili je pouze mezi činitele diference tzv. funkčních stylů, v jejich pojetí tedy do oblasti parole. Mukařovskému však Bühlerova funkce jako protiklad estetické funkce jazyka vyhovovaly: *Darstellung, Ausdruck a Apell*, společně označeny jako funkce praktické, stojí ve studii *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* (1938; SE, s. 153) proti funkci estetické.



negace bezprostředního vztahu projevu ke konkrétním předmětům vnější skutečnosti, i když nechýbí ani její ostré ohraničení od funkce expresivní.

Sdělovací funkce za normálních okolností v jazykových i jiných znakových útva-
rech dominuje a její popření je v tomto kontextu popřením funkčnosti vůbec; převaha
estetické funkce se pak pozitivně projevuje jako zaměření pozornosti na znak sám,³⁴
a tedy na maximální aktualizaci (nikoli absolutní aktualizaci, jak jsme ukázali výše).
Nehledě na zmíněné už oživující působení v rámci znakových systémů, jejichž mož-
nosti a vnitřní protiklady se tímto způsobem rozehrávají před očima jejich uživatelů,
zůstává takto pojatý estetický výtvar uzavřen v sobě, a strukturalismus ve své první
fázi na tomto poli překračuje hranice formalismu pouze natolik, nakolik šíře než for-
malismus chápe kategorii aktualizace.

Avšak už od počátku třicátých let se začínají vytvářet předpoklady k rozšíření
obzoru, a to zároveň s tím, jak do pole Mukařovského zájmu vstupují další složky
estetické problematiky. Ke kategorii funkce se totiž už ve studii *Básnické dílo jako sou-
bor hodnot* (1932)³⁵ připojuje problematika *estetické hodnoty*, a od té chvíle jsou obě
tyto veličiny zkoumány v těsné souvislosti. Estetická funkce přitom nikdy nepřes-
tává být traktována ve smyslu negujícím jako činitel oslabující vztah uměleckého
díla k bezprostředním praktickým účelům a k jednotlivým předmětným skutečnos-
tem, o nichž dílo (alespoň v zobrazujících uměních) vypovídá; souvislost s hodno-
tou, pro jejíž vznik vytváří funkce předpoklady, však znamená novou perspektivu,
a tak se klade otázka po smyslu této bezúčelnosti a po tom, zda oslabení vztahu
ku skutečnosti na jedné straně neznamená jeho intenzifikaci na straně druhé.
K těmto problémům se Mukařovský zásadně vyslovil v práci *Estetická funkce, norma
a hodnota jako sociální fakty* (1936).³⁶

Mimoestetické funkce a hodnoty díla jsou chápány ve dvojím osvětlení: jednak
jako záležitost jeho sociologie, tj. na pozadí funkční a hodnotové hierarchie v přísluš-
ném společenství obecně přijaté a jako pokus ovlivnit tuto hierarchii, jednak jako
činitelé vnitřní strukturní výstavby díla. Mimoestetické funkce v tomto druhém
případě spoluurčují tematické složky díla; mohou však jeho vnitřní výstavbu zasáh-
nout i jinak: připodobnit ji totiž vlastnostem neliterárních jazykových struktur, jež
jsou s těmito mimoestetickými funkcemi obvykle spjaty (pak mluvíme s Tyňanovem
o „zaměření“ — tak je např. v ódě lyrika „zaměřena“ na řečnictví apod.).

Estetická funkce, jež hraje doprovodnou úlohu v lidských výtvořech mimo sféru
umění, je dominantní ve výtvořech uměleckých; to je aspoň bezpříznakový stav,
platný pro společnosti s důsledně provedenou diferenciací funkcí, který ovšem ne-
vyklučuje, aby pro jednotlivce nebo kolektivy nepřevládly ve vztahu k určitým dílům
jejich hodnoty mimoestetické. Zároveň jako negace praktických účelů včetně prav-
divostního charakteru výpovědi o skutečnosti v díle exponované je estetická funkce
zbavena obsahu a může se tedy rozvíjet jen tak, že přebírá vlastnosti jevu, na němž
je rozložena, a že tedy do svého silového pole vtahuje funkce ostatní, praktické. Toto
vtažení je vytržením, izolací mimoestetických hodnot (Mukařovský v této souvis-

34 Někdy se tím míní znak jako součást systému, převážně však znak v aktuálním užití,
tj. sám estetickou funkcí prostoupený komunikát.

35 *SE*, s. 140.

36 *SE*, s. 17.



losti cituje E. Utitze)³⁷ od bezprostředních souvislostí životních. Estetická funkce je totožná s tímto vytržením, s touto transformací. A právě jako taková vytváří předpoklady pro vznik estetické hodnoty: „Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektivu.“³⁸ Tak namísto oslabeného vztahu mezi dílčími složkami díla a odpovídajícími úseky reality je nastolen intenzivní vztah mezi dílem jako celkem a univerzem lidské zkušenosti. Ruší se dvojítostranný a sociologický přístup k umění, dochází k syntéze obou — čím „strukturnější“ jsou pochopeny jednotlivé hodnoty v díle obsažené, tím „sociálnější“ je pojata dílo jako celistvost.

Jestliže struktura myšlenkového postupu, který tu byl ve stručnosti reprodukován, připomíná v něčem strukturu shora uvedených názorů o aktualizovaných složkách díla (jejich vymanění z běžných souvislostí a v důsledku toho aktivnější začlenění do obecné souvislosti celku), nejde, tuším, o analogii náhodnou.

Tento stěžejní bod strukturalistické estetiky bude snad objasněn názorněji, nevyhne-li se na tomto místě polemické poznámce. Zdůraznění bezobsažnosti, „prázdnoty“ estetické hodnoty, jež se může realizovat pouze jako výslednice souhry hodnot mimoestetických, vedla Mukařovského na stejném místě k výrokům, jež nejsou dnes vždy chápány zcela přesně: „Umělecké dílo se objevuje koneckonců jak skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů.“ Robert Kalivoda ve významné a podnětné studii,³⁹ jež ovlivnila i tuto naši úvahu tím, jak vyzdvihla strukturalistické překonání rozporu mezi formální a obsahovou estetikou, vyvodil z uvedených Mukařovského myšlenek, že „rozhodující fungování umění v životě společnosti spočívá v jeho fungování neuměleckém“ a že estetické především „zdůrazňuje, vyzvedá a nabíjí mimořádnou neestetickou, tj. praktickou působivostí skutečnosti, významy a hodnoty mimoestetické“. Chyba takového pojetí záleží, zdá se mi, v tom, že se vytrácí představa nové, zcela specifické hodnotové celistvosti, jež byla z mimoestetických hodnot na základě jejich začlenění do struktury díla konstituována a jež zaujímá vztah k univerzu životní zkušenosti, nikoli tedy jen k těm jejím složkám, jež v podobě jednotlivých mimoestetických hodnot byly aktuálně do díla vtaženy. Tak se u Kalivody likviduje právě to, co je na strukturalismu strukturalistického, mimoestetické hodnoty vystupují z díla opět ve své jednotlivosti a oddělenosti, pouze intenzifikovány, pouze působivější; „dynamická celistvost jejich vzájemných vztahů“ ustupuje z pole naší pozornosti a s ní i ono

³⁷ Utitz v tom navazuje na Kanta, ať už přímo, ať prostřednictvím jiných, zejména Richarda Hamanna. Na aktuálnost Kantova odkazu pro moderní uměnovědu a jmenovitě pro strukturalismus upozornil Jankovič, M.: Ohlédnutí ke Kantovi. *Orientace* 1969, č. 1, s. 72–78.

³⁸ SE, s. 51.

³⁹ Kalivoda, R.: Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky. In: *Struktura a smysl literárního díla*, s. 15.



specificky estetické fungování v životě společnosti, jež záleží v naléhavém poukazu na mnohofunkčnost a tedy i neredukovatelnost člověka. V netištěném dosud Mukařovského textu čteme:⁴⁰ „Estetická funkce existuje jen jako dialektický protiklad k funkcím jiným. Není proto možné, aby je anulovala, přestala by tím sama existovat. Ostatní funkce zůstávají, ale jsou obráceny ‚dovnitř‘ věci. Jsou součástkami její stavby, jejího ustrojení, jež opět je podkladem estetické funkce: stávají se tedy ostatní funkce vlastně činiteli estetickými.“ Zcela obdobně je to ostatně i ve stati *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka* (1938),⁴¹ kde je Mukařovského pojetí estetické funkce vyloženo nejpřesvědčivěji.

„Vyprázdněné“ a zároveň neobyčejně komplexní pochopení estetické hodnoty umožnilo Mukařovskému v následujících letech, aby řešil problém její obecné platnosti⁴² ve shodě s ideou nepřetržitého vývoje umění. Schopnost díla působit esteticky v kontextech časově velmi odlehlých svědčí o obecnosti jeho hodnoty, jež ovšem nevyplývá z její neproměnnosti, ale z toho, že je s to navazovat vždy nový vztah k antropologickému ustrojení člověka (a tedy právě proměňovat se); podkladem této schopnosti je zase ona komplexnost hodnoty, která, jak už Mukařovský napsal dříve, je tím vyšší, „čím četnější trs mimoestetických hodnot dovede k sobě artefakt upoutat a čím mohutněji dovede dynamizovat jejich vzájemný vztah.“⁴³

4.

Také epistemologickou a ontologickou problematiku oné ze svých kategorií, od níž dostala své jméno, kategorie *struktury*, řešila pražská škola na základě vytvořené moderní lingvistikou, jmenovitě de Saussurem a jeho teorií jazykového *znaku*. Jako funkce a hodnota nemohou být ani struktura a znak probírány jinak než společně. Jestliže jsme ovšem v minulé kapitole mohli sledovat, jak k charakteristice estetické funkce se dospívá stanovením jejích specifických rysů na pozadí funkcí vůbec, pak u struktury a znaku dochází vedle toho i k rozšíření příslušných lingvistických kategorií. Ve srovnání se soudobou sémiotikou Barthesovou a Greimasovou vystupuje ovšem i zde empirické zaměření školy, které spíše než o aplikaci (sémiotika jako součást lingvistiky) běží o zkoumání podstaty jevů literárních a tedy i o přetvoření pojmového systému ve shodě s empirickými poznatky.

Obecná sémiotika pražské školy tvoří se totiž až po získání pevné empirické základny v konkrétních výzkumech básnických textů, v nichž pokračuje lingvistická stylistika a sémantika. Od analýzy jednotlivých pojmenování a jiných stylistických prostředků se tu hned od počátku přešlo k výzkumu jejich rozmanitých seskupení paradigmatických i syntagmatických, a tedy k významové dynamice kontextu. Strukturalismus tak už od dvacátých let dospíval k nebývale bohatým charakteristikám individuálních stylů básnických, nacházejí vždy nový odstín sémiotických kategorií

40 Problémy estetické hodnoty; nyní ve svazku *Cestami poetiky a estetiky*. Praha 1971, s. 18.

41 *SE*, s. 153.

42 Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? (1939), *SE*, s. 78.

43 *SE*, s. 52.

mnohoznačnosti, významové splývavosti a zvratu atd.⁴⁴ Spolu s metodami literární interpretace byly takto vytvářeny i originální sondy do sotva se tehdy rodící lingvistiky promluvy.

Dávno předtím, než vytvořil obecnou teorii interakce jednotlivých vrstev a složek díla, zkoumal strukturalismus konkrétní její projevy, např. ve vztazích zvukové a významové roviny. Fonologie, vznikající mj. i v souvislosti s analýzou prozodické základny básnického rytmu,⁴⁵ demonstruje názorně transpozici fyzikálního jevu — zvuku — ve znak a odhaluje přitom diskretnost, systémovost, nadindividuálnost znaku jako nehmotné entity normativní povahy, nadřazené svým individuálním realizacím. Ke geniálním Tyňanovovým poznatkům o vlivu rytmické organizace na význam básnické výpovědi⁴⁶ připojuje raný strukturalismus rozboru individuálních různotvarů rytmu a zjišťuje, jak rytmus je profilován významovými vlastnostmi pojmenování a sám se aktivně účastní na konstituci významu díla. Mezi zvukové složky transformující význam je začleněna eufonie jako činitel uvolňující logickou soudržnost kontextu a dávající vystoupit trsům konotací. Pozdější analýzy intonace prokazují, že ani v próze a v dramatickém dialogu není zvuková vrstva záležitostí esteticky lhostejnou.

Na druhé straně i motiv, zřetězení motivů a samo téma díla se charakterizují podobnými prostředky jako pojmenování a kontext. Ve stopách ruských formalistů rozpoznávají strukturalisté i stlyotvornou úlohu významů, jež na jednotlivých prostředcích a postupech ulpěly v důsledku jejich souvislosti s určitým kulturním prostředím, dobovým stylem nebo žánrem literárním a připomínkou těchto vnějších kontextů modifikují významovost díla. Tak se stále rozšiřuje nebývale bohatá představa o tom, co všechno může hrát úlohu při výstavbě literární struktury a jejího významu.

Sepětí všech těchto prostředků v uspořádanou celistvost sledoval Mukařovský na krátkou chvíli představou strukturální analogie mezi jednotlivými rovinami díla;⁴⁷ vzápětí však opustil toto v podstatě mechanistické řešení a plně využil pojmu *dominanty*,⁴⁸ jenž je tu prostředkem odstupňování závažnosti mezi typově odlišnými součástmi struktury. Jedna složka nebo vymezený soubor složek — totiž těch, jež mají nejaktivnější úlohu při konstituci významu díla a jež jsou také zpravidla (a v tom je diachronní aspekt této kategorie) na pozadí tradice nejvíce aktualizovány — vystupuje do popředí, tj. strhuje k sobě vnímatelovu pozornost a podřizuje si ostatní složky, vtiskuje jim takovou podobu, která je pro vyniknutí aktualizované složky nejvýhodnější. Koncepce dominanty však neznamená likvidaci významového dění. Dominanta není kategorií obsahovou, vztahuje se k oblasti označujícího a především jí vtiskuje nějaký řád. Ani ona ostatně není nehybná a různé přístupy ke struktuře a funkci díla mohou tu rovnoprávně zdůraznit dominanty různé.

44 Oproti obdobným analýzám americké Nové kritiky má strukturalismus přednost v daleko přesnějším podkladu jazykovědném.

45 Jakobson, R.: *O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlennii s russkim*. Berlin 1923; česká verze *Základy českého verše*. Praha 1926.

46 *Problematika stichotvornogo jazyka*. Leningrad 1924.

47 Máchův máj. *Estetická studie*, 1928; *KČP III*, s. 7–201.

48 Viz např. Mukařovský, J.: *Polákova Vznešenost přírody* (1934), *KČP II*, s. 91; týž: *Obecné zásady a vývoj novočeského verše*, tamtéž, s. 9 — a řadu dalších studií.



Se souborem originálních poznatků z oblasti poetiky, jež diferencovaly představu o komponentech díla, o jejich vztazích a možnostech interakce, přistupovala pražská škola k celkové koncepci díla jako struktury a znaku. Už tím, a také celkovou noetickou orientací školy,⁴⁹ bylo dáno, že kvalita „býti strukturou“, „míti strukturu“ byla hledána v předmětu výzkumu (ovšem nehmotném), nikoli tedy v metajazyku a modelu zkoumatelově, jak to dělá současný strukturalismus francouzský. Zároveň však uplatnění kategorie znaku chránilo strukturalismus před naivně realistickým zvěčněním básnické struktury nebo jejího významu.

To především ve smyslu noetickém, jak jsem se o tom už zmiňoval v úvahách o funkci. Netotožnost významu znaku a míněného předmětu, s jejímž vědomím začíná vědecká sémiotika, se v případě znaků začleněných do systému umění stupňuje v autonomnost významu. Jakobson i Mukařovský opětovně zdůrazňují, že umělecký výtvar nemá platnost dokumentu a že mlčenlivá dohoda, jež je předpokladem adekvátního užití uměleckých kódů, činí bezobsažnou otázku po pravdivosti dílčích výpovědí o „stavu věcí“. Vztah mezi dílčí výpovědí a příslušnou částí skutečnosti (o níž se tu tedy předpokládá, že je známá z nějakého jiného pramene, než je dílo) není ovšem lhostejný,⁵⁰ nikoli však sám o sobě, nýbrž jako složka významu díla jako celku (dalo by se říci, že sám tento vztah je znakem). Hlavním horizontem znaku začleněného do díla není jeho vztah předmětný, ale kontext ostatních znaků, do něhož se začleňuje svým významem.

Tato kontextovost, „strukturnost“ znaků znamená daleko těsnější sepětí mezi složkami díla, než jaké nacházíme v jiných komplexních a jedinečných útvarech jazykových (promluvách). To je imanentní důvod, proč mohl strukturalismus i dílo jako celistvost prohlásit za jeden jediný znak — promluvy jiného typu tímto způsobem lingvistika, pokud vím, nikdy nechápala, pokud neběží o promluvy na samém pomezí literárnosti, jako jsou třeba magické formule. Zde vidíme ono rozšíření lingvistické kategorie na novou oblast, jak jsme o tom už hovořili.

Také na rovině komplexního znaku-díla klade se znovu otázka předmětu, k němuž tento znak směřuje. Odpověď je vlastně mutatis mutandis podobná jako při znacích nižšího řádu. Také zde se projevuje autonomnost znaku, a to opět v oslabení vztahu k předmětné skutečnosti (např. k historickému procesu v díle zobrazenému) a v intenzivnějším začlenění do „univerzálního“ kontextu; sám tento kontext je předmětem, k němuž je dílo jak znak namířeno. Podstatná a vždy znovu v strukturalistických pracích se objevující je univerzalita; její pojmenování se v různých dobách dost proměňovalo; po „celkovém kontextu jevů tzv. sociálních“ (1936) tu figuruje úhrn životní zkušenosti vnímatele (1938), a nebo konečně i veškerá skutečnost danému společenství přístupná (1947). Variace jsou zřejmě podmíněny tím, že řešení tu už nezávisí jen na prozkoumání podstaty samotného umění, nýbrž na stanovisku filozofickém.

Souběžnost právě uvedeného výkladu se zprávou o strukturalistickém pojetí funkcí i s dílčí otázkou aktualizace je zřejmá. Je možné zeptat se, zda neexistuje ně-

49 Srovn. např. Skalička, V.: Kodaňský strukturalismus a „Pražská škola“. *Slovo a slovesnost* 10, 1947/1948, s. 135.

50 Mluvíme ovšem jen o uměních, kde je přítomna sdělovací funkce, tj. o uměních „tematických“.



jaká struktura strukturalistického pojetí struktury, invariant řešení různých otázek. Zdá se skutečně, že je tu jakési jediné myšlenkové gesto, jež by snad bylo možno popsat takto: vyčlenění nějaké entity ze struktury, do níž běžně náleží — v důsledku toho významová transformace této entity a získání potenciální aktivity — konstituce nových struktur hrajících samostatnou roli v univerzu člověka a kultury.

Vraťme se však k pojetí díla jako znaku, jež vedle problematiky noetické postavilo strukturalismus proti naivnímu realismu i ve složitých záležitostech ontologie literárního díla. Analogií k saussurovským kategoriím označujícího a označovaného člení se strukturalistům dílo-znak na *artefakt a estetický objekt*.⁵¹

Artefaktem se míní „dílo-věc“, to, co je výsledkem tvůrčího procesu, smyslový nositel významu. Tuto „věcnost“ a „smyslovost“ je ovšem, dodejme, nutno brát cum grano salis, ale tím se strukturalismus spíše než v obecné rovině zabýval prakticky, když např. zjišťoval poměr mezi zvukovou vrstvou básnického díla a skutečně smyslovým recitačním výkonem.⁵²

Vlastní struktura díla je pro Mukařovského obsažena ve významu díla-znaku, tedy v estetickém objektu. Estetický objekt existuje podle Mukařovského v kolektivním vědomí, jež je definováno jako „místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd.“.⁵³ Inspirace u Saussura a jeho prostřednictvím u Durkheima je zřejmá a zřejmé je i to, že zde při rozšíření jazykovědné koncepce znaku leccos zůstalo nevyjasněno.⁵⁴ V samotném Mukařovského tvrzení je rozpor: umělecké dílo nelze pokládat za „systém kulturních jevů“, jakým je např. věda, a přece obojí má existovat vedle sebe v kolektivním vědomí. Potíž je právě v typu komplexnosti uměleckého znaku: komplexní systémy jako jazyk jsou v kolektivním povědomí organizovány podle paradigmatické osy, jejich aktuální realizace podle osy syntagmatické. Dílo jako struktura má vždy syntagmatickou povahu. Jestliže pro jednoduchý znak, třeba pro slovo „les“, najdeme v kolektivním povědomí normativní typ, který je součástí paradigmata a je tak plně definován, není tam nic podobného pro dílo jako celistvost. Takové normativní typy však v kolektivním povědomí (resp. v jeho specifické sféře, v povědomí literárním) existují pro jednotlivé složky díla, ať je to slovo, žánrový útvar, veršové schéma nebo i mnohé prvky tematické. (Pokládám za nutné zdůraznit, že zcela proti duchu pražské školy by byl názor, podle něhož by *Paní Bovaryová* byla jedním z členů paradigmata, definovaného kategorií „román“; „románovost“ je naopak složkou *Paní Bovaryové* a tato její vlastnost tvoří syntagma spolu s jinými složkami téže knihy.) V tomto smyslu zůstává poukaz strukturalistů ke kolektivnímu povědomí svrchovaně nezbytnou součástí jejich názorového systému, přičemž toto povědomí chápeme jako místo existence nikoli díla, nýbrž nejrozmanitějších kódů, na jejichž základě je dílo vytvářeno a vnímáno. Kategorie kolektivního povědomí je zároveň — vedle kategorie funkce — nejdůležitějším spojujícím článkem mezi imanentním a sociologickým přístupem k uměleckému

51 Umění jako sémiologický fakt (1934). SE, s. 85.

52 Vedle toho by samostatného výkladu vyžadovala problematika spjatá s otázkou po záměrných a nezáměrných prvcích v literárním díle (viz SE, s. 89). V této studii jsme nuceni ponechat ji stranou.

53 SE, s. 25.

54 Srov. Procházka, M.: *Příspěvek k problematice semiologie literatury a umění*. Praha 1969, s. 45.



dílu. Kód je pochopitelně společensky stratifikován a proměňuje se v čase, a souvislost jeho osudů s osudy společenských celků otvírá konkrétnější pohled na postavení umění ve společnosti než mechanistický kauzální model.

Vnímání díla je tedy proces, v němž k daným označujícím (složkám artefaktu)⁵⁵ jsou na základě kódu přiřazovány příslušné označované, významy, a v němž se tyto dílčí významy integrují v estetický objekt. Vypadá to velice jednoduše. Charakteristickým rysem prací Mukařovského i Vodičkových je však to, že už ve své době — dnes je to běžné — plně docenily důležitost problematiky, kterou jsme v předchozí větě ukryli za nenápadný přívlastek „příslušné“.

Konstituce estetického objektu na základě artefaktu (konkretizace, jak praví termín, který do pražské školy zavedl podle Ingardena Vodička)⁵⁶ probíhá za aktivní účasti vnímatelovy, která má charakter spoluprotvorby. Týž artefakt stává se podkladem estetických objektů značně rozmanitých, přičemž rozdíly mohou mít individuální a nadindividuální podklad; strukturalismus se zajímal především o objektivně podmíněné proměny konkretizací. Vodička vycházejí z Mukařovského teorie estetického objektu učinil předmětem historické analýzy jednotlivé konkretizace jako symptomy proměn literární normy. Přiřazování odlišných označovaných k identickému označujícímu je dáno tedy zaprvé netotožností kódu tvůrce a vnímatelova.⁵⁷ Rekonstrukce původního estetického objektu z doby vzniku díla je sice důležitým úkolem historického výzkumu literatury, jinak však tento ani jiný estetický objekt nemá být přijímán jako ideální norma pro ostatní konkretizace. Pokud realizují možnosti, dané existencí artefaktu a kódu, není důvodu jednu nad druhou nadřazovat. Tato historičnost přístupu odlišuje Vodičkovu pojetí od Ingardenova.⁵⁸

Sama povaha literární struktury, k jejímuž ustavení je konkretizace zaměřena, je dalším činitelem variability estetických objektů. Komplexní význam díla je výsledkem integrace dílčích významů, nesených složkami velice rozdílnými a četnými, odvolávajícími se k rozmanitým kódům a vstupujícími do neschetných vztahů. Významová aktivita těchto složek se zdaleka nevyčerpává jejich souběžným působením; zdůraznění vnitřních rozporů ve struktuře patří k nejdůležitějším rysům pražské školy.⁵⁹

55 Tento zjednodušující názor jsem později korigoval ve studii *O artefaktu v literatuře*. Viz *SL* 36, 1989, s. 406–20. (Pozn. mč 1990.)

56 Literárněhistorické studium ohlasu literárních děl (1941), nyní v knize Vodička, F.: *Struktura vývoje*. 1970, s. 193. — Systematický průzkum kategorie konkretizace na pozadí celého názorového systému strukturalismu provedla Schmidová, H. (viz pozn. 1).

57 *SE*, např. s. 41n.

58 Časově a sociálně podmíněná proměnlivost kódu není jedinou jeho vlastností ovlivňující rozmanitost konkretizací. I z imanentního a synchronního hlediska je „normativnost“ některých součástí literární normy mnohem méně jednoznačná, než je tomu u kterékoli normy jiné a dává vnímateli volnost při volbě označovaného.

59 Viz v tomto směru důležité Mukařovského odlišení struktury od celku, jak ho chápe holismus: „Celostní myšlení má základní představu uzavřeného celku, kdežto základní představa myšlení strukturálního je představa souhry sil, vstupujících ve vzájemné shody i protiklady, obnovujících porušenou rovnováhu stále opakovanou syntézou. Odtud rodová příbuznost myšlení strukturálního s logikou dialektickou.“ (*Pojem celku v teorii umění*, studie z r. 1945, *Estetika* 5, 1968, s. 173). Celek směřující k uzavřenosti a ohraničenosti tu Mukařovský nazývá tvarem nebo útvarem (Gestalt), celek založený na pronikání čas-



V důsledku této rozpornosti se významové sjednocení jeví jako úkol zadaný vnímá-
teli, jehož řešení může být mnohonásobné a není vlastnostmi artefaktu jednoznačně
předurčeno; k řešení konečně nemusí dojít vůbec. Ingardenovi byla konkretizace pře-
devším doplněním něčeho, co chybí v důsledku schématické podoby literárního díla;
pro Mukařovského a Vodičku vnímatelova spoluúčast naopak vyplývá z vnitřního bo-
hatství díla, z množství podnětů jím nabízených a z dynamického vztahu mezi těmito
podněty. V procesu konstituce estetického objektu není pak důraz kladen na jeho
završení, nýbrž na sám proces vyvstávání a tvorby smyslu,⁶⁰ na specifickou kulturní
aktivitu, v jejímž průběhu člověk svobodně rozvíjí a přetváří hodnotové a znakové
systémy, přičemž vystupuje jako celistvá, na jediný funkční horizont neomezená
osobnost, zaujímající vztah nikoli k nějaké dílčí skutečnosti, nýbrž k univerzu.
Na tuto antropologickou dimenzi strukturalismu je nutno opětovně klást důraz.

Má-li ovšem ona *cesta* k významovému sjednocení zůstat cestou, nesmí se ztratit
fakt, že je to *cesta k něčemu*, to je právě k významovému sjednocení. Pro tuto stránku
věci, tedy pro jednotící pól významového pohybu našel Mukařovský vyjádření
v pojmu *sémantického gesta*; jím je dílo organizováno jako dynamická jednota od nej-
jednodušších prvků až k nejobecnějšímu obrysu.⁶¹ Právě zde však neběží o uzavření
významového pohybu, o jeho převedení na nějakého společného jmenovatele obsa-
hově vyhraněného: „[...] rozdíl mezi ‚ideou díla‘ a sémantickým gestem je ten, že idea
je rázu zřejmě obsahového, má určitou významovou kvalitu, kdežto vůči sémantic-
kému gestu je poměr mezi obsahem a formou irelevantní: v průběhu svého trvání
se sémantické gesto konkrétním obsahem naplňuje, aniž lze říci, že tento obsah při-
stupuje zvenčí: rodí se prostě v dosahu a oblasti sémantického gesta, které jej hned
při zrodu formuje. Sémantické gesto může být tedy označeno jako konkrétní, nikoli
však kvalitativně predeterminovaná sémantická intence. Sledujeme-li je v určitém
díle, nemůžeme proto je prostě vyslovit, pojmenovat jeho významovou kvalitu [...]:
můžeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem seskupují jednotlivé vý-
znamové prvky díla [...]“ (SE, s. 100).

Podoba Mukařovského formulace naznačuje, jak obtížně uchopitelný je pojem
sémantického gesta, v němž strukturalistická sémiotika literárního díla vrcholí.

tí v lineárním sleduje mu kontextem; je-li pak struktura vyložena jako celek s důrazem
na souvztažnost složek (jež „spíná dílo v jednotu v každém momentu jeho průběhu“), mů-
žeme dodat, že tento třetí typ celku je syntézou obou předchozích. Společné myšlenkové
gesto, které jsme opětovně empiricky zjistili za několika základními kategoriemi strukturalismu,
je, zdá se ve shodě s touto jeho pozdní sebereflexí. — Srov. také ve studii *K poj-
mosloví československé teorie umění* (1947; SE, s. 117): „Vztahy mezi složkami, právě proto že
dialektické, nemohou být dedukovány z pojmu celku; celek není vůči nim prius, nýbrž
posterius, a jejich zjišťování není proto záležitost abstraktní spekulace, nýbrž empirie.“
Také zde běží Mukařovskému o distanci od holismu, přičemž v dalším je tento empiris-
mus filozoficky interpretován jako noetický materialismus.

60 Jankovič, M.: Dílo jako dění smyslu. *Orientace* 2, 1967, č. 6, s. 5.

61 O jazyce básnickém (1940), *KČP* I, s. 120. Příkladem konkrétního rozboru básnického díla
na podkladě kategorie sémantického gesta je studie *Genetika smyslu v Máchově poezii* (1938),
KČP III, s. 239. Viz také Jankovič, M.: K pojetí sémantického gesta, *Česká literatura* 13, 1965,
s. 319 a týž: Perspektivy sémantického gesta. In: *K interpretaci uměleckého literárního díla*,
red. M. Jankovič. Praha 1970, s. 7.



Mukařovský užíval této kategorie vždy tam, kde si kladl úkol zachytit konkrétní individualitu básnickou: něco, co není dáno před dílem a nezávisle na něm, nýbrž co se teprve realizuje vytvářením, co z díla při jeho aktivním a diferencovaném vnímání postupně vyvstává. Sémantickým gestem zavádí strukturalismus — vedle osobního původce díla — představu básnické osobnosti, jež je inherentní dílu jako svorník jeho významové výstavby. Taková osobnost, pravda, zahrnuje také a především jistý postoj ke skutečnosti a vnímání díla je vybavováním tohoto postoje a konfrontací s ním; to však neznamená redukci mnohotvárného významového dění v díle na postoj, ale integraci tohoto dění, při níž žádný z významových činitelů se neztrácí. Proto se také Mukařovský brání významové gesto „prostě vyslovit“: badatelský postup nemá činit násilí svému předmětu tím, že by ho jednostranně racionalizoval, vnášel jednoznačnost tam, kde sama věc jednoznačná není. Metoda zůstává přitom racionální, neboť i sémantického gesta se strukturalismus dobírá analýzou v rovině označujícího i označovaného.

S využitím kategorie sémantického gesta dospívá strukturalistická analýza k bodu, kde se stává interpretací: význam díla jako celku tu může navázat vztahy se skutečnou osobností umělcovou a zejména s širšími kontexty společnosti a kultury. Taková transcendence není ovšem nezbytnou součástí všech konkretizací, a různý je i její podíl na analýzách vědeckých.

5.

V průběhu výkladů jsme opětovně mohli pozorovat, jak kategorie funkce i znaku už samy sebou vedly příslušníky pražské školy k tomu, aby strukturu právě pozorovanou viděli jako složku struktur hierarchicky nadřazených.⁶² Také noetické stanovisko zračící se v kategorii struktury směřovalo k těmto cíli: „Ostatně strukturalismus, který více než kterýkoli jiný vědecký směr směřuje k celkovosti [...], nemohl při své vývojové cestě nenarážet čím dále tím více na problémy ležící mimo vlastní strukturu uměleckého díla: jakmile byl zjednan jistý pohled na složení umělecké struktury a jejího pohybu, už se za ní začaly rýsovat struktury vyššího řádu, jichž byla struktura daného umění toliko složkou.“⁶³

Tím je míněna zaprvé *struktura kultury* a *struktura společenská*. Umělecké projevy už při svém vzniku jsou adresovány historicky konkrétním společenským celkům a jejich požadavky spoluurčují podobu těchto projevů. Diferenciace literatury a diference společnosti, zejména podle vertikální osy, jsou ve vzájemném vztahu, který nemusí být paralelností, ale v němž se projevuje nadřazenost struktury společenské. Také na rozhodování, co a v jaké podobě bude z literatury minulosti konkretizováno, se podílí stav a potřeby současné společnosti. Na pozici literárních škol i jednotlivých děl má význačný vliv vztah společnosti i jejich jednotlivých vrstev k mimoestetickým hodnotám těmito školami a díly aktualizovaným. Takových konkrétních

62 K problematice celé této kapitoly srov. Vodička, F.: Celistvost literárního procesu. In: *Struktura vývoje*, s. 308n.

63 Mukařovský, J.: Problémy individua v umění. In *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslav Chvatík a Bohumil Svozil. Praha 1971, s. 50.



svazků, jimiž je literatura vpjata do společnosti, by bylo ze strukturalistických prací možno excerpovat celou řadu, nám však neběží o jejich výčet. Chceme zdůraznit, že literatura tu nehraje roli kauzálního výsledku nebo odrazu. Ve Vodičkových *Počátcích krásné prózy novočeské* (1948) vznik a proměny preromantické prózy probíhají na horizontu kulturně historického a sociálního procesu českého obrození, tj. obnovy národního vědomí a postupně i národních institucí v první polovině 19. století. Pro literaturu, jež byla jedním z nejzávažnějších činitelů tohoto procesu, se potřeby společenského hnutí jeví jako její vlastní „obrozený cíl literární“, jehož obsahem je úsilí o diferenciaci funkcí v národním společenství, aby i náročné kulturní hodnoty byly vytvářeny na základě českého jazyka a aby tedy i vzdělané vrstvy kulturně žily v rámci národního společenství. Odtud úsilí o literaturu spjatou s vrcholy soudobého evropského umění, stylově odlišnou od jazykových projevů s funkcí prakticky sdělovací, náročnou pro tvůrce i vnímatele. Při tomto pojetí zůstává souvislost se společenským děním zachována, i když se studují speciální problémy literární stylizace. Charakteristický rys tohoto metodologického přístupu (zde jsme ho mohli tlumočit jen schematicky) záleží v tom, že dochází k důslednému „překladu“ z kategorií sociálních tendencí a potřeb do kategorií specificky literárních; souvislost se společností není shledávána jen v tématice nebo ideologii, nýbrž ve sféře působnosti samotné estetické funkce. Vnější popud je plně transformován do imanence literatury. Neběží přitom o strukturní analogie literatury a společnosti v tom smyslu, jak se objevují např. u Goldmana.

Tato relativní samostatnost literárních jevů je možná jen proto, že struktura literárního díla a struktura společnosti se nekonfrontují bezprostředně. Mezi ně se vkládá rozvrstvený systém zvyklostí a norem, nositel kontinuity a ohraničenosti literatury: to je *vlastní literární struktura nadindividuální povahy*, jež se má ke konkrétnímu dílu jako jazykový systém ke konkrétnímu jazykovému projevu (*langue — parole*).⁶⁴ Mukařovský ho charakterizoval v jeho obecné podobě umělecké normy (nazýval ho také „živou tradicí“ literární), Vodička⁶⁵ o něm hovoří jako o něčem, „co je za literárními díly jako pomyslný inventář všech možností literární tvorby“. Literární historie má podle něho za úkol rekonstrukci této nehmotné struktury; všechny kategorie vymezené teorií literatury se stávají jejími aspekty, dostává se jim časového rozvinutí a sledují se jejich historicky vymezené konstelace. Velkou úlohu tu dostává kategorie literárního období, jež je studováno ve své vnitřní dynamice a rozpornosti jako další nadindividuální struktura. Tímto způsobem strukturalismus vtahuje do svého systému i mnohé pojmy tradiční literární vědy. Přednost strukturalistického přístupu je v tom, že specifický literární *langue —* podobně jak to dělal s jazykovým systémem Humboldt a dnes škola Chomského — důsledně chápe nikoli jako statické „ergon“, nýbrž jako „energia“, nástroj živého tvoření, jenž v procesu užívání je sám přetvářen.

Důraz kladený na tuto nadosobní živou tradici ovlivnil značně i metodu konkrétních strukturalistických analýz. Kterákoli ze složek může pak být studována nejen v souvislosti s jedinečnou strukturou díla, nýbrž i na pozadí podob, jimiž táž

64 SE, s. 118.

65 Literární historie..., *Struktura vývoje*, s. 18. K tomu i k dalšímu srov. Červenka, M.: *O Vodičkově metodologii literárních dějin*, doslov k téže knize, s. 329n.



složka procházela v dílech předchozích a eventuálně i následujících. Relativní samostatnost utváření složky vzhledem k celku díla (a tedy i její vlastní významová aktivita) je dána i jejím začleněním do diachronních kontextů. Tak např. v *Počátcích krásné prózy novočeské* se zkoumá lexikální vrstva v souvislosti s vývojem českého básnického slovníku, syntax na pozadí hlubokého záběru do vývoje periody větné, totéž platí o popisu, monologu a dialogu, tematické výstavbě a třeba i o titulu knihy. Podobně postupoval i Jakobson v pracích o středověkém básnictví. Struktura se dynamizuje nejen na základě vztahů mezi složkami, nýbrž i na základě začlenění každé složky do historického pohybu. Složky takto pochopené mohou nadto být zkoumány i ve svých samostatných vztazích ke skutečnostem mimoliterárním, s nimiž navázaly vztah ve svém dosavadním vývoji. V díle se setkává celý soubor historických proudění, jež v individuálním výtvoru byly na okamžik spjaty vratkou rovnováhou. Tento pohyb pokračuje i po ukončení díla a projevuje se v rozmanitosti jeho konkretizací.

Naskýtá se závažná otázka — poslední z těch, které jsme vybrali pro tento nutně neúplný přehled — jaké místo v tomto světě struktur a vývojových linií zaujímá *básnická osobnost*. Už na počátku jsme konstatovali, že v podřízení individua objektivní podmíněnosti spatřoval strukturalismus svou odlišnost i od předchůdců jinak mu blízkých. Důraz tehdy musel být položen na základní rozdílnost díla a zážitku básníkova, na polemiku proti metodologicky nečistému mísení biografických a literárních fakt. Později učinil strukturalismus tuto otázku předmětem nové analýzy; některé Mukařovského texty na toto téma byly uveřejněny až ve *Studiích z estetiky*, jiné na to dokonce čekají dodnes.

Když strukturalismus překročil meze čistě imanentního chápání vývoje literatury, navázal na pojetí vyjádřeného ve známých Jakobsonových a Tynjanovových tezích (1928),⁶⁶ podle něhož „imanentní zákony vývoje tvoří pouze neurčitou rovnici, ponechávající možnost jistého [...] počtu řešení [...]. Otázku konkrétního výběru vývojové cesty lze řešit jen na základě vzájemného vztahu literární řady a ostatních historických řad.“⁶⁷ Vývoj tedy záleží ve stálém protínání literární a mimoliterární linie, každé nové stadium literární struktury leží na průsečíku obou těchto „řad“. V tomto mechanismu, pro někoho možná poněkud skličujícím, nachází Mukařovský zprvu místo pro osobnost jako nositelku mimoliterárních vlivů, jež z hlediska imance literatury se jeví jako náhodné.⁶⁸ Osobnost jako náhoda uvádí sice literaturu do pohybu (neboť „každá změna literatury je nějak podnícena [...] zvenčí“),⁶⁹ směr pohybu však je víceméně dán, ať už dosavadním stavem literární struktury (individuum „svým nárazem“ prohýbá linii autonomního vývoje, aniž ji kdy dovede přetřhnout, jak se praví tamtéž) nebo sociálním předurčením individua. Vývojová linie činí jakýsi

66 Problémy izučeniya literatury i jazyka, *Novyj Lef* 1928, č. 12, s. 36; nyní též ve sb. *Readings in Russian Poetics, Michigan Slavic Materials* (ed. L. Matějka), 1962.

67 K tomu viz Erlich, V.: c. d., s. 222n; ponechávám stranou diskuzi o Erlichově výkladu, kde vznikají problémy v důsledku náhodného výběru citátu z Mukařovského a především pomínutím téží právě citovaných.

68 Individuum v umění (1937). *SE*, s. 223.

69 Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře (1943). *KČP I*, s. 20.



výběr mezi individui z hlediska dispozic pro daný nadindividuální pohyb vhodných,⁷⁰ v rámci období jsou jednotlivým osobnostem přiděleny role, které je potřebí obsadit. Také pro Vodičku úloha básníků do značné míry závisí na tom, jak dovedou pochopit vývojové možnosti a uplatnit se vzhledem k nim.⁷¹

Pozitivní úloha této koncepce ve vývoji literárněvědné metody je nesporná — právě takový přístup umožnil objektivní studium literatury v její vývojové kontinuitě; dila se tu nevynořují každé o sobě z básnických biografii a tradice, do níž jsou začleněna, je něčím více než „vlivem“, „pramenem“, tj. vlastně jedním z faktů této biografie. Přesto se klade otázka, zda neběží o jistou krajnost jak v pojetí osobnosti, tak vývoje, a zda by nebylo možné uchovat onen pozitivní přínos i tehdy, bude-li zásahu osobnosti přiznán větší prostor: vždyť právě ona, osobnost, se aktivně obrací k tradici a na ní záleží, zda ta či ona tradice bude skutečně „živá“.

Toto úsilí lze skutečně rozeznat v pozdějších strukturalistických pracích (a také u současné generace pokračovatelů pražské školy).

Předpoklady k tomu se vytvářely zároveň s tím, jak se diferencovala představa o struktuře vývojového procesu a ukazovalo se bohatství činitelů, které, ovlivňující nadindividuální vývoj, musí všechny před vstupem do nitra procesu projít médii tvůrčí individuality. Ve vývoji, který už není tu důsledkem střetnutí několika řad, ale součinnosti mnoha rozmanitých sil, hraje osobnost úlohu toho, kdo hierarchizuje a vybírá mezi těmito impulzy,⁷² syntetizuje je a tak rozhoduje, která z mnoha možností vývojových se stane skutečností. Přitom základnou dalšího vývoje se stávají jen možnosti realizované;⁷³ v té chvíli je doceněna aktivita osobnosti, která se stává trvale působícím členem základní antinomie literárního vývoje (literatura — osobnost). Je to ovšem člen příznakový, „směrem k němuž vývoj osciluje, aby se po takové oscilaci zase vracel, když vstřelil přínos, vnesený individuem, do své zákonitosti“.⁷⁴ Význam „živé tradice“, nadindividuálních nehmotných struktur není oslaben, a tedy ani možnost vědecké rekonstrukce vývojového procesu.

Toto dialektické pojetí vztahu mezi osobností a vývojem bylo prakticky uplatněno v řadě Mukařovského a Vodičkových analýz konkrétních básnických výtvorů.

Osobnost jako člen základní vývojové antinomie literatury se sama jeví jako struktura. Prostřednictvím její jedinečnosti a sociálně historické konkrétnosti (díky ní reprezentuje osobnost ve vývoji princip změny, tendenci k novému) se v osobnosti koneckonců projevuje základní lidské ustrojení, takže nové je jednou z nekonečného množství cest k trvalému a stálému, k antropologickému základu člověka. „Prostřednictvím zásahů osobnosti navazuje se tedy vždy znovu styk mezi člověkem vůbec a uměním.“⁷⁵ Je zřejmá souvislost této téže s Mukařovského názory o obecné platnosti estetické hodnoty, o nichž jsme hovořili výše. Nemíní se tu ovšem zaměřenost k něčemu odevždy nehybnému a známému, nýbrž k tomu, co musí být vždy znovu objeveno; „Estetické vnímání není určováno jen konvencemi tradičními, ale i touhou

70 Básník (1941). *SE*, s. 146.

71 *Struktura vývoje*, s. 26.

72 *Umění* (1934). *SE*, s. 137.

73 *Individuum a literární vývoj* (1943–1945). *SE*, s. 233.

74 *Problémy individua v umění*. In: *Cestami poetiky a estetiky*, s. 50.

75 *SE*, s. 138. Rozvedeno v práci citované v předchozí poznámce.



po nových konkrétních dílech, jež by odpovídala neurčitým, spíše vnitřně cítěným než vyslovitelným představám o literárním krásnu dosud neuskutečněném.⁷⁶

Představa osobnosti jako struktury *sui generis*, z jejíhož hlediska také dílo a jeho zásah do vývoje je toliko složkou, je logickým důsledkem těchto názorů.⁷⁷ Výzkum takové struktury překračuje rámec literární vědy a strukturalismus se ho podjímal při řešení praktických úkolů monografických, aniž by se pokoušel propracovat ho teoreticky. Přesto můžeme upozornit na průkopnickou Jakobsonovu práci *Socha v symbolice Puškinově*,⁷⁸ jež je závažným dílčím příspěvkem k této problematice: jisté životní situace Puškinovy jsou tu analyzovány jako skutečné heterogenní struktury, konstituované z literárních, psychických, biografických a sociálních složek. Literární složka a k ní těsně se připínající prvky básníková individuálního systému symbolů zůstávají ovšem i tady ve středu pozornosti.

76 *Struktura vývoje*, s. 35.

77 *SE*, s. 232.

78 *Slovo a slovesnost* 3, 1937, s. 2. Podobný směr naznačují už starší Jakobsonovy práce, např. *Poznámky k dílu Erbenovu I (Slovo a slovesnost 1, 1935, s. 152)*.