

## V. LITERÁRNÍ ESTETIKA PRAŽSKÉHO STRUKTURALISMU

Pražský strukturalismus obdobně jako ruský formalismus, na jehož snahy o vědecky fundovanou teorii literatury a umění navazuje, nelze chápat bez zřetele k vývoji české a slovenské meziválečné avantgardy. Jako je pojetí literatury formalistů neoddelitelné od jazykových experimentů futuristů, vzešlo strukturalistické pojetí literatury z kontaktů s poetismem (Karel Teige) a surrealismem (André Breton, Vítězslav Nezval). Svědčí o tom mj. Mukařovského stati o Nezvalovi, „O současné poetice“ (1929) i „Dialektické rozpory v moderním umění“ (1935), kde je vedle pojmové sdělovacího charakteru literárních děl zpochybňováno i klasicistické pojetí uměleckého díla jako harmonické totality.

Právě blízkost avantgardní praxi vysvětluje odstup strukturalismu od stanovisek hegelovské estetiky obsahu i jeho spřízněnost s estetikami Adornovými a Benjaminovými, na niž jsem poukázal již ve své práci *Kritik der Literatursoziologie* (1978). Stejně jako těmto autorům šlo i Janu Mukařovskému (1891-1975) a Felixi Vodičkovi (1909-1974), a do jisté míry rovněž Romanu Jakobsonovi (1896-1982), o vytvoření takové teorie literatury a umění, jež by respektovala vlastní zákonitosti a autonomii děl, aniž by opomíjela jejich společenskou genezi a účinek. Stejně jako Adornovi, i když v jiném teoretickém kontextu, šlo pražským vědcům o pojetí literárních děl jako autonomních jevů a „faits sociaux“ („faits historiques“).

Podobně jako Adorno usilovali i oni o dialektické zprostředkování kantovského stanoviska s hegelovským a soustředili se na historickou strukturní analýzu, vycházející z kantovských a formalistických premis a kombinující Saussurovu lingvistiku s Husserlovou fenomenologií a Durkheimovou sociologií. V první části hodlám tyto vlivy blíže prozkoumat a uvést je do vzájemných souvislostí.

Přitom se ukáže, že Kantova filosofie ovlivnila Jana Mukařovského prostřednictvím herbartismu (Johann Friedrich Herbart, 1776-1841),<sup>1</sup> jenž tehdejší českou estetiku ovládal, a že prostřednictvím dialogu s českými marxisty Závěšem Kalandrou a Kurtem Konradem vedla k nepřímým sporům s Hegelem. Mukařovského obrat k marxismu-leninismu vynucený po komunistickém státním převratu v únoru 1948 s tím ovšem nemá nic společného. Přesto může mít Květoslav Chvatík svým způsobem pravdu, když Mukařovského myšlení klade na osu mezi kantovský a hegelovský pól: „Tradice herbartovského formalismu je zde plodně ovlivněna hegelovskou a leninskou dialektikou.“<sup>2</sup>

Zatímco Adorno vychází z hegelovské a materialistické dialektiky, kterou v souladu s Kantovým agnosticizmem vykazuje do příslušných mezí, Mukařovský a jeho předchůdci vycházejí z Herbartova kantismu, jež v druhé polovině třicátých let Mukařovský v dialogu s marxisty dialekticky koriguje. V tomto ohledu doplňuje Bachtinovu a Vološinovu kritiku formalismu; není jisté náhodou, že právě ve své studii „K sociologii básnického jazyka“ (1935) Mukařovský souhlasně cituje Vološinova.<sup>3</sup>

Mukařovského přístup - přes spřízněnost s Adornem, Bachtinem a Vološinovem, posílenou ještě vlivy Bachtinovy skupiny - už nemůže být chápán v rámci jakékoliv mladohegelovské problematiky. Stejně jako ruští formalisté, jako Roman Jakobson, o jehož poetice budu referovat v druhé části této kapitoly, Mukařovský vychází z kantovského pojetí umění, které hájí autonomii literárního textu

<sup>1</sup> O Herbartově odporu vůči Hegelově a Fichtově spekulativnímu idealismu a o jeho kantismu píše W. Asmus in *Herbart in seiner und in unserer Zeit*. Essen, Neue Deutsche Verlagsgesellschaft, 1972, s. 13: „Oproti tomuto spekulativnímu idealismu (...) se Herbart považoval za kantovce, který navazoval na realistickou stránku Kantovy filosofie, na ‚věc o sobě‘, na danost existující o sobě“ - Miloš Jůzl ve své knize *Otokar Hostinský* (Praha, Melantrich 1980, s. 109) ke Kantově a Herbartově vlivu na O. Hostinského poznamenává: „(...) Hostinský chtěl prokázat evidentnost estetických soudů, o níž uvažoval i Kant a Herbart, empiricky“

<sup>2</sup> K Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha, Československý spisovatel, 1970, s. 141.

<sup>3</sup> Viz: J. Mukařovský, „Poznámky k sociologii básnického jazyka“, *Studie z poetiky*, Praha, Odeon, 1982, s. 150.

a básnického užití jazyka. V první řadě jde o kantovský výklad a kantovské vymezení hegelovské problematiky. Jednoznačně to vyplývá z Mukařovského významné studie „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (1936): „Samo umění, ač nadvládou estetické funkce a plynoucí z ní značnou autonomií je do značné míry izolováno od skutečnosti i vyřadeno z přímého aktivního vztahu k formám a tendencím společenského soužití (srv. známou Kantovu formuli: ‚das interesselose Wohlgefallen‘), vykazuje řadu složitých problémů sociologických.“<sup>4</sup>

Znalci československého strukturalismu, kteří jsou dobře obeznáni se spisy Bohuslava Havránka, Viléma Mathesia nebo Jiřího Veltruského, by mohli již na tomto místě namítnout, že můj výklad je příliš jednostranně orientován na dílo Jana Mukařovského. Tuto jednostrannost lze obhájit nejen obvyklou floskulí, že „nelze psát o všem“, ale především tezí, kterou předložili Květoslav Chvatík a Jurij Striedter, že sémiotická estetika Jana Mukařovského má v literárněvědné a uměnovědné produkci Pražského lingvistického kroužku stěžejní význam. Striedter o tom např. píše: „Je teoretickým jádrem celé školy jak z hlediska historického vývoje, tak z hlediska systematického, a to pro pochopení sebe sama i pro recepci a posouzení jinými.“<sup>5</sup> V průběhu výkladu ještě vyjde najevo, že pro estetiku pražské školy, tj. pro estetiku kantovské provenience, hledající historickou a sociologickou dimenzi, jsou neméně významní a charakterističtí také Jakobson a Vodička.

## 1. Pražský strukturalismus mezi formalismem, filosofií a lingvistikou

Jelikož nebyly všechny práce Mukařovského, Vodičky a dalších členů pražské školy dlouho přeloženy do němčiny, mohly v minulosti vzniknout četné zjednodušené výklady, jimž čelili vedle součas-

<sup>4</sup> J. Mukařovský, „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in: *Studie z estetiky*, Praha, Odeon, 1966, s. 25.

<sup>5</sup> J. Striedter, „Einleitung“ k F. Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, München, Fink, 1976, s. LX.

ných stoupenců československého strukturalismu (Chvatík, Sus, Červenka) především slavisté Hans Günther a Jurij Striedter.<sup>6</sup> K nejpopulárnějším zjednodušením patří snad *idée reçue*, že československý strukturalismus je pouhým pokračováním formalismu jinými prostředky a v jiném kulturním a politickém prostředí.

Tato představa se udržuje při životě tak tvrdošíjně proto, že obsahuje jako všechny předsudky a polopravdy správné jádro, tudíž ji lze těžko vyvracet. Již skutečnost, že Roman Jakobson, jeden z nejvýznamnějších stoupenců formální metody, má zásadní podíl na rozvoji pražského strukturalismu (do Prahy přišel v roce 1920 jako spolupracovník sovětského obchodního zastupitelství a později učil jako profesor na Masarykově univerzitě v Brně), může při povrchním posouzení vést k závěru, že strukturalismus je pokračováním formalismu. Takovému pohledu uniká vedle skutečnosti, že Jakobson a Mukařovský se mnohem intenzivněji než Šklovskij nebo Ejchenbaum zabývali filosofickými a vědecko-teoretickými otázkami, také kontinuita mezi sémiologickou estetikou Jana Mukařovského a estetickými teoriemi Josefa Durdíka (1837–1902), Otakara Hostinského (1847–1910) a Otakara Zicha (1879–1934), kteří všichni do jednoho navazovali na Herbartův kantismus.

V diskusi z roku 1934, v jejímž průběhu marxista Závís Kalandra vytýkal pražskému strukturalismu „formalismus“, hovořil Mukařovský o historické oprávněnosti „formalismu“ a zabýval se pak rozdílem mezi ním a strukturalismem: „Vědecký směr reprezentovaný Pražským lingvistickým kroužkem vyšel v otázkách literární vědy jednak z předpokladů domácích, jednak z podnětů formalismu a označuje sám sebe jako strukturalismus, základním pojmem je mu struktura, celek dynamický.“<sup>7</sup> Na kvalitativní rozdíl mezi formalismem a strukturalismem a inovativní potenciál pražského strukturalismu poukazuje v některých pracích rovněž Oleg Sus, např. když ve studii „Mezi ‚formalismem‘ a strukturalismem“ (1977)

<sup>6</sup> Viz. H. Günther, *Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus*, München, Fink, 1973, s. 11. a J. Striedter, „Einleitung“, op. cit., s. LI.

<sup>7</sup> J. Mukařovský, „Přednášky v Pražském lingvistickém kroužku v listopadu a prosinci 1934“, *Slovo a slovesnost* I, 3, 1935, s. 190.

vytýká Viktoru Erlichovi, že zcela neprávem pojímá strukturalismus jako „odnož“ formalismu, nebo když ve své studii o prehistorii strukturalismu zkoumá vlivy literárního kritika F. X. Šaldy (1867-1937) a T. G. Masaryka na československý strukturalismus.<sup>8</sup> Ačkoliv Mukařovský a Vodička v návaznosti na poetismus Teigeho a surrealismus Toyen a Vítězslava Nezvala rozvíjeli avantgardistickou terminologii (inovace, ozvláštnění, aktualizace), není jejich filosofickým a vědeckým východiskem formalismus, nýbrž česká estetika, německá filosofie (Kant, Hegel, Husserl) a Saussurova lingvistika. Zájem o poslední jmenovanou položku i o filosofické a vědecko-teoretické otázky strukturalismus kvalitativně odlišuje od formalismu.

Odlišnosti strukturalismu a formalismu se nepřímou dotýká Jan Mukařovský ve studii „Strukturalismus v estetice a vědě o literatuře“. Z jeho výkladu lze poznat, že pražský strukturalismus se pohybuje mezi kantovským (herbartismus) a hegelovským (marxismus) pólem. Není však pochyb o primátu prvně jmenovaného: „Mezi estetickými antecedencemi třeba jmenovat na prvním místě estetiku herbartovskou, jejíž čeští přívrženci, J. Durdík a O. Hostinský, připravili cestu, po které se v posledních svých pracích přiblížil k strukturalistickému pojetí žák Hostinského O. Zich; kromě toho byl tento domácí český vývoj povzbuzen a metodologicky prohlouben stykem s ruským formalismem, nad nějž však pokročil zejména pojetím struktury jako souboru znaků; z německé moderní estetiky zapůsobil na počáteční rozvoj strukturalismu B. Christiansen (...).“ Mukařovský se poté zabývá významem literárních a jiných uměleckých směrů pro strukturalismus a připojuje: „Filosofické předpoklady dodala zejména filosofie Hegelova (dialektické pojetí vnitřních rozporů v struktuře jejího vývoje) a Husserlovy i Bühlerovy poznatky o výstavbě znaku vůbec a jazykového především.“<sup>9</sup> Svůj vý-

<sup>8</sup> Viz O. Sus, „Zwischen ‚Formalismus‘ und Strukturalismus“, in: *Die Welt der Slaven*, Jg. XXII, 2, N.F. 1,2, 1977, s. 402, a též, „From the Pre-history of Czech Structuralism: F. X. Šalda, T. G. Masaryk, and the Genesis of Symbolist Aesthetics and Poetics in Bohemia“, in: P. Steiner, M. Červenka, R. Vroon, *The Structure of the Literary Process: Studies dedicated to the Memory of Felix Vodička*, Amsterdam, Benjamins, 1982, především s. 574-575.

<sup>9</sup> J. Mukařovský, „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“, in: též, *Kapitoly z české poezky I*, op. cit., s. 27.

klad uzavírá poukazem na význam psychologie Karla Bühlera, uměnovědy M. Dvořáka a lingvistiky F. de Saussura a jeho žáků. V následujících odstavcích hodlám komentovat prehistorii pražského strukturalismu, jak ji načrtl Mukařovský, a přitom se budu blíže zabývat zejména rolí české estetiky a saussurovské lingvistiky, jakož i vztahem ke Kantovi, Hegelovi a Husserlovi v teoriích lingvistického kroužku.

Zvláštní význam má estetická teorie Otakara Zicha, žáka a následovníka Hostinského. Zich dále rozvíjel přístupy svého učitele a později byl v čele katedry estetiky Univerzity Karlovy vystřídán Janem Mukařovským. Zich je významný nejen ve zde připomenuté souvislosti, tj. že bezprostředně ovlivnil Mukařovského dílo,<sup>10</sup> ale rovněž proto, že snad jako první systematicky zkoumal vztah mezi formou a významem. Nyní ve vsi stručnosti shrnu tři zásadní myšlenky Zichovy estetiky, které později trvale působily na vývoj pražského strukturalismu.

Jako později Mukařovský a Jakobson vychází i Zich z myšlenky, že umělecké dílo (např. hudební) je formou *sui generis*, již nelze odvodit z žádného jiného znakového systému (např. z filosofie nebo teologie). Je tedy vidět, jak je zde nezávisle na ruském formalismu přednesena teze o autonomii literárního díla a jak je obhajována vůči heteronomnímu pojetí Hegelově.

Ačkoliv tedy Zich uznává estetickou autonomii, konstatuje, že vztahy mezi různými vrstvami díla - např. mezi tónovými rovinami

<sup>10</sup> Viz J. Mukařovský, „Otakar Zich“, in: též, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon, 1966, s. 329: „O. Zich, který počal svou vědeckou dráhu ve znamení estetiky psychologické, poznával čím dál tím jasněji, že objektivní vlastnosti uměleckého díla jsou na individuální psychologii nezávislé, a měnil se tak stále výrazněji v estetika strukturalistu.“ (Zde se ukazuje, že strukturální myšlení bylo připraveno již v české estetice) Viz rovněž předmluva O. Suse k. O. Zich, *Estetika dramatického umění*, Würzburg, Jal-Reprint, 1977, s. 1: „Ami později Mukařovský nikdy nezapomněl uvést Zicha jako jednoho z nejdůležitějších připravovatelů cesty českého strukturalismu doma.“ Krátký výklad prehistorie Pražského lingvistického kroužku najde čtenář v: L. Matejka, „Postscript. Prague School Semiotics“, in: *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (eds. L. Matejka, I. R. Titunik), Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1976, a v: P. Steiner, B. Volek, „Semiotics in Bohemia in the 19th and Early 20th Centuries: Major Trends and Figures“, in: *The Sign. Semiotics Around the World*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1978.

v hudbě - nejsou nevýznamné. Vychází z toho, že jejich účinek na vědomí posluchače nebo čtenáře vyvolává to, co filosof a estetik Johannes Volkelt (1848-1930)<sup>11</sup> označil jako „významovou představu“. Zich vycházejí z empirické psychologie se pokouší Volkeltův idealistický pojem konkretizovat a pomocí experimentů v hudební recepci ukázat, jak posluchači vztahy mezi zvuky spojují s významy. Důležité je, že v Zichově pojetí není „významová představa“ čistě imanentním jevem, ale že přichází ke slovu v průběhu recepcce. (Především této myšlenky se chopil a dále ji rozvíjel Mukařovský a kostnická recepční estetika.)

Třetí myšlenku lze označit jako strukturalistickou *par excellence*. Zich si byl jako jeden z prvních vědom, že vlastním předmětem uměnovědného zkoumání nemohou být jednotlivé prvky uměleckého díla, nýbrž vztahy mezi těmito prvky a jejich funkce. Miloš Jůzl shrnuje jednu ze základních částí strukturalistického programu, když o Zichovi píše: „Zich si uvědomoval, že umělecké dílo není pouhým součtem svých částí, ale výsledkem diferenciované soustavy, organizovaného systému.“<sup>12</sup>

Je tedy zřejmé, že Hegelův pojem dialektické totality (systém vzájemných vztahů) se do české estetiky dostal přes Volkelta, který byl ovlivněn Kantem, Hegelem a Nietzsem. Potud je třeba brát Mukařovského odkaz na Hegela ve výše citované pasáži zcela vážně, zvláště když Mukařovský své pojetí struktury jako dialektické totality dále precizoval v četných diskusích s marxisty, zejména s J. L. Fischerem a Z. Kalandrou.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Viz: O. Sus, „Die Genese der semantischen Kunstauffassung in der modernen tschechischen Ästhetik“, in: *Die Welt der Slaven*, Jg. XVII, Heft 1, 1972, s. 203: „Pojem představy významu musel (Zich) nalézt u německého filosofa Johanna Volkelta - u Hostinského ho nenašel.“ Český viz též: „Geneze sémantiky umění ve škole Otakara Hostinského (Otakar Zich a teorie významové představy)“, in: též, *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi*, Brno, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992.

<sup>12</sup> M. Jůzl, „Misto Otakara Zicha v evropské estetice“, in: R. Pečman (ed.), *Vědecký odkaz Otakara Zicha*, Brno, Česká hudební společnost, 1981, s. 30.

<sup>13</sup> J. Mukařovský, R. Jakobson, „Přednášky v Pražském lingvistickém kroužku v listopadu a prosinci 1934“, *Slovo a slovesnost* 1, 3, 1935, s. 189-192. Viz rovněž: K. Chvatík, *Tschechoslowakischer Strukturalismus Theorie und Geschichte*, München, Fink, 1981, s. 48-58.

Přesto lze tvrdit, že estetika Otakara Zicha a Jana Mukařovského je autonomní estetikou ve smyslu Kantově, protože se nejprve ptá na správný *postoj* vůči uměleckému, literárnímu dílu a jeho historický význam hegelovsky nezkoumá. Květoslav Chvatík, jeden z nejvýznamnějších stoupenců současného československého strukturalismu, se jeví dědicem této estetiky, neboť Hans-Georgu Gadamerovi vytýká jeho heteronomní pojetí umění a ke specifčnosti estetické funkce poznamenává: „Přesto však věc nebo děj, jenž je nositelem estetického působení, vykazuje určitou účelnou funkční strukturu zvláštní povahy, jež bývá charakterizována převážně jako určité záměrné uspořádání formy. Kant postihl tento paradox známou formulí ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘.“<sup>14</sup>

Jde tedy o to, že v oblasti *recepce* je vnímána specifčnost estetické funkce literárního textu - např. v Cervantesově *Donu Quijotovi* nebo Goethově *Wertherovi*. K tomu je zapotřebí *estetického postoje*, jak jej požadují Mukařovský a další pražští strukturalisté, bez něhož by román o Wertherovi mohl být omylem chápán jako apologie sebevraždy. Pojem *postoj*, pocházející z Husserlovy fenomenologie, doplňuje a konkretizuje kantovskou autonomní estetiku, v jejímž středu se nachází otázka správného postoje pozorovatele, čtenáře (*nezainteresované zalíbení, libost bez pojmu*). Ačkoliv Husserlovu fenomenologii nelze v žádném případě označit jako kantovskou, její pojem *postoj* posiluje kantovskou tendenci pražského strukturalismu: výrazně přispívá k posílení perspektivy pozorovatele nebo recipienta a zaměřuje pozornost na „formu“ nebo rovinu výrazu. Elmar Holenstein právem poznamenává: „Pojem ‚postoj‘ prozrazuje původ metodologické výzbroje, s níž Jakobson přistupuje k výkladu jazyka. ‚Postoj‘ (rovněž ‚apercepce‘) je pojem stojící ve středu fenomenologické filosofie.“<sup>15</sup> Směřuje však primárně k aperpceci? Holenstein doplňuje: „To, čím se podle Jakobsona a ruských formalistů odlišuje poezie od prózy denního života, je její ‚zaměření‘ na výraz.“<sup>16</sup> Stejně jako dříve u Kanta kráčí volba perspektivy pozorovatele nebo recipienta ruku v ruce se zaměřením na rovinu výrazu, na „formu“.

<sup>14</sup> K. Chvatík, *Strukturalní estetika*, Praha, Victoria Publishing, 1994, s. 22.

<sup>15</sup> E. Holenstein, *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Suhrkamp, 1976, s. 60.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 59.

Ukazuje se zde, že implicitní kantismus ruských formalistů, o němž jsem hovořil ve druhé kapitole, pražští strukturalisté explikují a fenomenologicky doplňují: tvoří společného filosofického jmenovatele obou teoretických směrů. Vysvětluje bez ohledu na veškeré osobní kontakty vyplývající z Jakobsonovy emigrace, proč mohli strukturalisté pokračovat v teoretických snahách formalistů. Ani jejich filosoficko-estetické společenství však Mukařovskému a Vodáčkově nebránilo v dialektickém překonání formalistů. Ve svém komentáři k českému překladu Šklovského *Teorie prózy* (1934) Mukařovský programově prohlašuje: „...proti bezvýhradnému zdůraznění ‚obsahu‘ musila být postavena radikální antiteze zdůrazňující ‚formu‘, aby bylo možno se dobrat synteze obou, strukturalismu.“ O něco dále dodává: „...jsme si vědomi toho, že proti tezi ‚vše v díle je forma‘ je možno, ba nutno postavit antitezi ‚vše v díle je obsah‘ (...).“<sup>17</sup>

Následující řádky však ukážou, že strukturalisté – mezi nimi především Jakobson – se angažovali více pro rovinný výraz než pro rovinný obsah. Přitom ještě intenzivněji a systematictější než ruští formalisté využili pro svou estetiku jazykovědu Ferdinanda de Saussura.

Významné pro ně byly dva teoremy Saussurovy lingvistiky: myšlenka, že vztahy mezi signifikanty a signifikáty jsou arbitrární a vyplývají výlučně ze společenského kontextu; komplementární myšlenka, že jazyk je konvenčním systémem podobností, protikladů a rozdílů, kde každému prvku připadá určitá funkce.

První myšlenka se uplatňuje v literární teorii Romana Jakobsona a Jana Mukařovského. Je založena na úvaze, že literatura uvádí v život nové konvence, přičemž jazykový znak je užíván novým, často nekonvenčním a inovativním způsobem, takže vztah mezi signifikantem a signifikátem je utvářen jinak než v jazyce sdělovacím.

Druhou myšlenku rozvíjel především Mukařovský ve své definici pojmu struktura (viz dále). Podle jeho názoru lze za funkční jednotku považovat nejen jazykový systém, ale také literární dílo. Je patrné, že se zde pokusil sloučit Hegelovo dialektické pojetí totality se Saussurovým funkčním pojetím systému. Proto má pravdu Chvatík,

<sup>17</sup> J. Mukařovský, „K českému překladu Šklovského *Teorie prózy*“, in. *týž, Studie z poetiky*, op. cit., s. 327.

kteří tvrdí, že pražská škola se „opírá o funkční hledisko“, a zároveň vyzdvihuje historický charakter československého strukturalismu, který se tím odlišuje od Saussurova převážně synchronního pojetí: „Opomíjeno však není ani hledisko vývoje jazykových jevů; v jednotě synchronie a diachronie spočívá zásadní rozdíl mezi pražskou školou a ženevskými žáky Ferdinanda de Saussura.“<sup>18</sup>

Převzetí Saussurovy lingvistiky do teoretického repertoáru strukturalismu je pro literárněteoretickou problematiku, jež je zde hlavním tématem, významné proto, že – podobně jako Husserlův pojem „postoj“ – posiluje kantovskou tendenci: zaměření recipienta na „výraz“, na rovinný výraz. V následujícím oddíle se tomuto problému budu věnovat podrobněji v souvislosti s Romanem Jakobsonem a Janem Mukařovským.

## 2. Autonomní estetika: Jakobson, Mukařovský a Teze z roku 1929

Teze Pražského lingvistického kroužku, jež byly francouzsky předneseny v roce 1929 mezinárodnímu slavistickému kongresu, mají velký historický význam nejen pro rozvoj strukturalismu a lingvistiky, ale mohou být zároveň chápány jako východisko estetiky a poetiky, jež se orientuje na rovinný výraz (rovinný signifikantů) a zdůrazňuje specifickou básnického (literárního) znaku.

Jelikož by podrobnější komentář Tezí, majících převážně lingvistický charakter, překročil rámec tohoto výkladu, chci se omezit na dvě základní myšlenky: první se týká jazykovědného strukturalismu obecně; druhá se vztahuje ke specifickému charakteru básnického jazyka.

Stoupenci Pražské lingvistického kroužku (R. Jakobson, N. Trubeckoj, B. Havránek) se ztotožňovali se Saussurovou tezí, že jazyk je nutno chápat jako vzájemné působení funkcí, tzn. jako systém. Jejich souhlas se Saussurem však v žádném případě neznamenal, že by jeho synchronní lingvistiku přejímali mechanicky. Pražští vědci totiž chápali jazykový systém v diachronní perspektivě jako histo-

<sup>18</sup> K. Chvatík: *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, op. cit., s. 14-15.

rickou jednotku, a poskytli tak základy „genetickému strukturalismu“, který ve své „dialektické strukturologii“<sup>19</sup> rozvíjel – dlouho před Lucienem Goldmannem<sup>20</sup> a snad nezávisle na Jeanu Piagetovi – také český marxista Josef Ludvík Fischer, Jakobsonův a Mukařovského současník. Historická a strukturalistická zároveň je první teze, v níž se říká: „Z druhé strany nemůže ani synchronnický popis naprosto vyloučiti pojem evoluce, neboť i v úseku synchronnický pojetém existuje vědomí stádia mizejícího, přítomného a nastávajícího (...)“<sup>21</sup> Myšlenka historické nesouběžnosti existujícího spojuje strukturalisty nejen s Hegelem a Marxem, ale rovněž s Bachtinem a Vološinovem, kteří se k dynamice jazykového systému vyjadřovali podobně.<sup>22</sup>

Kantovská je naproti tomu druhá základní myšlenka, formulovaná ve třetí tezi, týkající se protikladu mezi sdělovacím a básnickým jazykem: „Z teze, že je básnická řeč zaměřena na vyjadřování samo, plyne, že všechny vrstvy jazykového systému, mající ve sdělovací řeči jen služebnou úlohu, nabývají v básnické řeči větší nebo menší samostatné hodnoty.“<sup>23</sup>

V Jakobsonově i Mukařovského vývoji plnily Teze důležitou programovou roli. Oba vědci vycházeli z toho, že literární texty lze chápat pouze jako smysluplné a zároveň autonomní (respektující vlastní zákony) totality. Mukařovský přitom s teorémem autonomie spojoval historicko-genetické a recepčněteoretické složky, kdežto Jakobson zjevně jednostranněji vyzdvihoval básnický jazykový výraz a učinil jej předmětem svých analýz. Nicméně i Mukařovský především ve 30. letech poukazoval na specifický charakter básnic-

<sup>19</sup> Viz: L. Goldmann, „Die strukturalistisch-genetische Methode in der Literaturgeschichte“, in: *týž, Soziologie des Romans*, Frankfurt, Suhrkamp, 1984.

<sup>20</sup> Viz: K. Chvatik, *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, op. cit., s. 48-58.

<sup>21</sup> „Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929“, in: *U základů pražské jazykovědné školy*, Praha, Academia 1970, s. 36. (Francouzský originál in: *Travaux du Cercle linguistique de Prague I. Mélanges linguistiques dédiés au premier congrès des philologues slaves*, Prague, 1929.)

<sup>22</sup> Viz: M. M. Bachtin, V. N. Vološinov, „Marxismus a filozofia jazyka“, in: *týž, Marxismus, freudismus, filozofia jazyka*, Bratislava, Pravda, 1986.

<sup>23</sup> „Teze předložené prvému sjezdu slovanských filologů v Praze 1929“, in: *U základů pražské jazykovědné školy*, op. cit., s. 47.

kého jazyka (soustředil se na lyriku) a v souladu s třetí tezí na nutnost rozlišovat mezi básnickým a sdělovacím použitím jazyka.

Srovnání pasáže ze třetí teze s příslušnými výroky Romana Jakobsona a Jana Mukařovského ukazuje, jaký význam měl „manifest“ pro pojetí umění obou teoretiků. Ve třetí tezi se říká: „Avšak organizujícím příznakem umění, kterým se liší od ostatních sémiologických struktur, je zaměření nikoli na to, co se vyznačuje, nýbrž na znak sám.“<sup>24</sup> Přesně to měl na mysli Jakobson, když v roce 1921 ve své stati o futuristickém básníkovi Velimiru Chlebnikovovi a nové ruské lyrice definoval lyriku jako druh textu, který „je zaměřen na výraz“ („vyskyzvanie s ustanovkoj na vyraženie“).<sup>25</sup>

Jakobsonovo zdůrazňování roviny výrazu nelze chápat pouze jako kantovský princip („bez pojmu“), ale také jako avantgardistický prvek, spojující moskevské a pražské lingvisty a literární vědce s českou a především ruskou avantgardou. V rozhovoru s Krystinou Pomorskou, uveřejněným na počátku 80. let, Jakobson představuje své mladické lyrické pokusy v avantgardisticko-futuristickém kontextu: připomíná svou „úpornou snahu odpoutat se od významově ustálených slov a soustředit se na elementární komponenty slova (...)“.<sup>26</sup> Transmentální jazyk futuristů, jako byli Kručonych nebo Chlebnikov, kombinující fonémy mimo veškeré sémantické souvislosti (viz kap. 2), byl tedy Jakobsonovým vzorem.

Jak silně zapůsobil futurismus na mladé vědce, ukazuje jedna z prvních Jakobsonových statí, nesoucí titul „Futurizm“, která byla otištěna v časopise *Isskustvo*. Autor tam bezvýhradně přitakává hlavním požadavkům ruské avantgardy. „Futurismus,“ říká, „je antipodem klasicismu,“ a na jiném místě připojuje: „Nové umění skoncovalo se statickými formami, skoncovalo s posledním fetišem statického – s krásou. V malířství není nic absolutního. Co byla včera pro umělce pravda, je dnes lež, říká futuristický manifest.“<sup>27</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 50.

<sup>25</sup> R. Jakobson, „Novejšaja ruskaja poezija. Nabrosok pervyj: Podstupak k Chlebnikovu“, in: *týž, Selected Writings*, Bd. 5, Den Haag, Mouton, 1979, s. 305.

<sup>26</sup> R. Jakobson, *Dialogy*, Praha, Český spisovatel 1993, s. 15.

<sup>27</sup> R. Jakobson, „Futurizm“, in: *týž, Selected Writings*, Bd. 3, Den Haag Mouton, 1981, s. 718 a 719.

Avantgardistické zkušenosti raných let neztratily v Jakobsonově díle nikdy svůj účinek a je třeba je chápat jako východisko jeho estetiky a poetiky. Lze proto dát za pravdu Thomasi Winnerovi, který ve své studii „Roman Jakobson a avantgardistické umění“ poznamenává: „Základní myšlenky, které Jakobsona, osmnáctiletého básníka *zaumu* a přítele Majakovského, Chlebnikova, Kručonycha a Maleviče, zaměstnávaly, ho nikdy nepřestaly fascinovat.“<sup>28</sup> Tato fascinace se týká mj. autonomního výrazu, který nezaniká ani v pojmu, ani v nějakých ideologémech nebo teologémech.

Proti pojmové redukci na rovinu obsahu se staví také Mukařovský ve svých komentářích k Máchově lyricko-epické skladbě *Máj*. (*Máj* analyzovali kromě Mukařovského rovněž Jakobson, Vodička a Havránek.) Mukařovský se podobně jako Jakobson pokusil ukázat, že rovina výrazu podléhá v básni vlastním zákonitostem, jež nelze odvodit ze zákonitostí roviny obsahu. Důležitou roli přitom hraje asonance jako asociace fonému ve slovech *máj* a *láska*: „A slova ‚máj‘ a ‚láska‘, nikoliv *pojmy* jim odpovídající, vytvářejí hned na začátku básně kouzelný dvojzvuk tím, že samohláska pro ně charakteristická se neustále vrací (...).“<sup>29</sup> Ale nejen návrat vokálu [á] způsobuje fonetickou redundanci, jež je pro báseň charakteristická, nýbrž také opakování konsonantů [j] a [l], konotujících v jiných slovech – například *slavka* a *tajný* – ve fonetické rovině klíčové lexémy *máj* a *láska*. (Greimas a jeho spolupracovníci by řekli, že tímto způsobem vznikají fonetické izotopie: viz kap. 7.)

Tyto fonetické jednotky nelze beze zbytku přeložit, neboť pokud jsou nahrazeny slovy *Mai* a *Liebe*, *maggio* a *amore* nebo *May* a *love*, přijdou o českou asonanci. Podobně je tomu se slovním spojením „le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du jaune coquille d'œuf au gris perle“<sup>30</sup> z Proustova *Hledání ztraceného času*. V německém překladu se ztrácí nejen aliterace mezi *doux* a *dans* a aso-

<sup>28</sup> T. G. Winner, „Roman Jakobson und Avantgarde Art“, in: *Roman Jakobson. Echoes of his Scholarship* (ed. by D. Armstrong and C. van Schoonveld), Lisse, Peter de Ridder, 1977, s. 512.

<sup>29</sup> J. Mukařovský, „Jazyk, který básní“, in: *týž, Cestami poetiky a estetiky*, Praha, Československý spisovatel, 1971, s. 178.

<sup>30</sup> M. Proust, *A la recherche du temps perdu* I, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1954, s. 389.

nance mezi *dans* a *blanc*, ale také dominantní asonance mezi *Lamballe* a *blanc*: „Das weiche Lamballe, dessen weißlicher Ton von Eierschalengelb zu Perlgrau übergeht.“<sup>31</sup> Německá aliterace mezi *weiche* a *weißlicher* přináší něco zcela nového.

To je hlavní důvod, proč Jakobson pochybuje o přeložitelnosti básně: „Otázka básnického jazyka je zcela jiná. Mohlo by se dokonce říci, že věrný překlad básnického díla je sám o sobě rozpor (a contradiction in terms).“<sup>32</sup> Tím navazuje na ústřední myšlenku Croceho a Nových kritiků (Brookse a Ransom: viz kap. 1).

Na rozdíl od Nových kritiků se však Jakobson pokouší specifické fungování básnického jazyka analyzovat. Vychází přitom ze zásady, jež se mezitím stala známou, že v básnictví dominuje princip ekvivalence mající paradigmatický charakter v Saussurově smyslu: „*Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace*. Ekvivalence je povýšena na konstitutivní prostředek řady následných členů (*sequence*). V poezii vystupuje jedna slabika jako ekvivalentní s kteroukoli jinou slabikou řady; slovní přízvuk je pokládán za ekvivalentní jinému slovnímu přízvuku, a stejně se navzájem rovnají slabiky nepřízvučné; prozodicky dlouhá slabika je srovnatelná s dlouhou, krátká s krátkou (...).“<sup>33</sup> Jinými slovy, syntagmatické kombinace jsou v lyrice předurčeny sémantickými a fonetickými selekcemi v paradigmatické rovině: v Máchově básni lze slova jako *máj*, *lás(ka)* a *há(j)* syntagmaticky kombinovat, protože dlouhé slabiky se samohláskou [á] jsou chápány jako ekvivalenty. (Tzn. tvoří fonetickou izotopii, která částečně určuje syntaktickou výstavbu.)

Je zřejmé, že projekce foneticky ekvivalentních jednotek „z osy výběru na osu kombinace“ podléhá v každém jazyce zvláštním zákonům, vytvářejícím specifičnost a autonomii poezie. Proto je problematický nejen překlad básně do jiného jazyka, ale rovněž její přenesení do pojmové řeči, které je podle Hegela možné: „*Řeč básnická*,“

<sup>31</sup> M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (In Swanns Welt 2)*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, s. 514.

<sup>32</sup> R. Jakobson, „Language and Culture“, in: *týž, Selected Writings 7*, op. cit. s. 111.

<sup>33</sup> R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, in: *týž, Poetická funkce*, vybral a uspořádal M. Červenka, Jinoňany, H&H, 1995, s. 82.

poznává Mukařovský, „*má jinou funkci než řeč sdělovací: řeč sdělovací obrací naši pozornost k tomu, co se vyjadřuje, řeč básnická ji upoutává k tomu, jak se vyjadřuje.*“<sup>34</sup>

Jakobson ve své známé stati „Lingvistika a poetika“ (1960), v níž rovněž vysvětluje poetický princip ekvivalence, konkretizuje argumentaci rozlišením šesti jazykových funkcí: *emotivní*, zaměřenou převážně na *vysílač sám*; *konativní*, zaměřenou na *příjemce*; *metajazykovou* tematizující *kód*; *fatickou*, která se vztahuje na *kontakt* nebo *kommunikační médium*; *referenční*, jejímž předmětem je *kontext*, a konečně *poetickou*, která se stává samoúčelnou: „Zaměření (Einstellung) na sdělení jako takové, koncentrace na sdělení pro ně samo, je *poetická (poetic) funkce jazyka.*“<sup>35</sup>

Zde jsou přeformulovány a upřesněny Kantovy teorémy „bez pojmu“, „účelnost bez účelu“ a „nezajímavé zalíbení“: básnický jazyk přináší libost „bez pojmu“, protože fonetické jednotky roviny výrazu podléhají vlastním zákonitostem a staly se zásadní součástí tohoto specifického jazyka. To je chápáno jako „účelnost bez účelu“, protože poetická funkce ostatní funkce nezruší, ale učiní je vedlejšími; správné *zaměření* je koneckonců zaměřením na „nezajímavé zalíbení“, protože každý způsob utilitaristické nebo účelově racionální recepce směřuje k redukci poetického sdělení a poetické funkce na referenční, kontextovou, emotivní nebo fatickou heteronomii.

V souladu s „intuitivními kantovci“ Šklovským, Ejchenbaumem a Tynjanovem se pražští strukturalisté snažili bránit veškerým variantám heteronomie. Stejně jako formalisté odmítali jakýkoliv druh psychologismu a sociologismu: „(...) umělecké dílo jednou dotvořené,“ píše Mukařovský, „přestává být pouhým výrazem duševního stavu svého tvůrce a stává se *znakem*, tj. sui generis faktem sociálním, sloužícím dorozumění nadindividuálnímu a odtrženým od subjektivní psychologie svého tvůrce.“<sup>36</sup>

Analogické výroky najdeme u Jakobsona v jeho článku z let

<sup>34</sup> J. Mukařovský, „O současné poetice“, in: *týž, Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 106.

<sup>35</sup> R. Jakobson, „Lingvistika a poetika“, op. cit., s. 81.

<sup>36</sup> J. Mukařovský, „Umělcova osobnost v zrcadle díla“, in: *týž, Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 145.

1933–1934, „Co je poezie?“, v němž jde mj. o vztah mezi textem a duší v Máchově díle (viz výše). Stejně jako Mukařovský vyzdvihuje rovněž Jakobson nemožnost odvozovat poetické sdělení z problémů umělcovy duše.

V tomto ohledu se pražský strukturalismus ztotožňoval s ruskými formalisty; i oni zdůrazňovali autonomii poetického jazyka i jeho schopnost ozvláštňovat, aktualizovat a dezautomatizovat recipientovo vnímání skutečnosti. Formalistický je výrok Jana Mukařovského, když píše: „Funkce básnického jazyka záleží v maximální aktualizaci jazykového projevu. Aktualizace je protikladem automatizace, tedy odautomatizování nějakého aktu; čím více je akt automatizován, tím méně je jeho provádění provázeno vědomím; čím silněji je aktualizován, tím úplnější je jeho uvědomění.“<sup>37</sup>

Vzhledem k této avantgardistické estetice autonomie se vnučuje otázka, zda netrpí základním rozparem: Je Mukařovského a Jakobsonova kantovská obhajoba slučitelná se vztahem k praxi surrealistické a futuristické avantgardy? Neprosazovali surrealisté a futuristé jednotu politiky a estetiky, angažovanost umění, dokonce jejich rozpuštění ve všedním dni? Lze tento surrealistický *mot d'ordre* uvést do souladu s autonomním statutem poezie, s autoreflexivitou „básnického sdělení“? Může se uskutečnit kulturní revoluce, kterou surrealisté a futuristé požadovali, může se uskutečnit „ozvláštňování“ a „nové vidění“ v rámci autonomní estetiky à la Jakobson? Je dokonce možné, že ve formalismu (viz kap. 2, část 5) i ve strukturalismu doutná latentní protiklad mezi kantovskou nezajímavostí a avantgardistickým *engagement*, protiklad mezi poetickou a praktickou funkcí.

### 3. Avantgardistická estetika Jana Mukařovského

Avantgardismus a kantismus se v argumentaci Jana Mukařovského dočasně spojují při kritice hegelovského logocentrismu. To, že česká estetika vykazovala antihegelovské rysy dlouho před Mukařovským, napadlo také Olega Suse, který v souvislosti s herbartis-

<sup>37</sup> J. Mukařovský, „Jazyk spisovný a jazyk básnický“, in: *týž, Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 119.



mem a hegelismem poznamenává: „Antipatie vůči Hegelovi, hegelovské estetice obsahu a spekulativnímu charakteru německého idealismu vyjádřil už Hostinský.“<sup>38</sup> Sus připomíná, že empirik a herbartista Josef Durdík odmítal nejen hegelovskou, ale i Schellingovu „obsahovou estetiku“, a o Zichovi píše: „Otakar Zich jako první v české estetice důkladně zdůvodnil specifickou a nepřeložitelnost významových komponentů jednotlivých umění; hlavní předpoklad mu k tomu poskytla Hostinského estetika (...)“.<sup>39</sup>

Mukařovský tuto antihegelovskou tendenci české estetiky rozvíjí svým skepticismem vůči pojmu *světový názor*, jež hegelovští marxisté, jako např. Goldmann, s oblibou aplikovali na drama i poezii. Ve studii „Umění a světový názor“ (1947) činí Mukařovský první krok ke spojení světového názoru s pojmovým systémem. Vychází z toho, že pojem světový názor definovaný různými filosofy obsahuje tři základní komponenty: může být chápán jako „noetická základna“ společnosti, jako „ideologie“ skupiny nebo třídy či jako „filosofický systém“. Hranice mezi oběma posledně jmenovanými definicemi jsou plynulé, neboť filosofický systém se od ideologie liší pouze svou koherencí a pojmovou přesností.

Společným jmenovatelem těchto tří koncepcí světového názoru je pojmový systém jako systém signifikátů. Ačkoliv Mukařovský je s Lucienem Goldmannem zajedno v tom, že především náročná umělecká díla jsou těsně spjata se světovým názorem a že je nelze vykládat nezávisle na něm, nevzdává se základního teorému pražského strukturalismu, že literární texty a umělecká díla nelze na pojmové systémy, jako jsou světový názor (Goldmann) nebo idea (Hegel), redukovat.

Na rozdíl od Goldmanna a dalších hegelovců zastává Mukařovský *funkční* hledisko a zdůrazňuje stále otevřený proces recepce, v jehož průběhu mohou literární díla přijímat neustále nové a částečně rozporné funkce. Každý hegelovský pokus ztotožnit díla s jednoznačně definovatelným světovým názorem, představuje sporný postup, v němž „úvahy o takzvané filosofii určitých básnických děl

<sup>38</sup> O. Sus, „Zwischen ‚Formalismus‘ und Strukturalismus“, op. cit., s. 407.

<sup>39</sup> Ibid., s. 427.

jsou zpravidla výkladem badatele samého, ilustrovaným citáty z rozbíraného básníka“.<sup>40</sup>

Ačkoliv Mukařovský zdůrazňuje, že si umělecká díla neustále uchovávají svůj „živý vztah“ k světovým názorům, relativizuje tuto tezi, připomínající Goldmannův „genetický strukturalismus“, tvrzením, že vztah k světovému názoru „není jediná funkce umění ani ne umění vysokého“.<sup>41</sup> Toto přehlédli hegelovci Goldmann a Lukács, když literární texty přiřadili k jednoznačně definovatelným pojmovým systémům: k ideologii nastupující buržoazie nebo teologii radikálního jansenismu (kap. 2). Jak lze v kontextu „genetického strukturalismu“ vysvětlit, že jsou Racinova dramata *Bérénice* a *Phèdre*, jež mají vyjadřovat peripetie extrémního jansenismu, ve 20. století nově inscenována Planchonem a působí na společenské skupiny, které o jansenismu nikdy nic neslyšely?

Na tuto otázku odpovídá Mukařovský pojmem *funkce* a z něho odvoditelným pojmem *funkční proměna*. Právem k tomuto pojmu poznamenává K. Chvatík: „Výchozím bodem Mukařovského pojetí estetična byla a zůstává problematika estetické funkce.“<sup>42</sup> Vztah k určitému světovému názoru není *jedinou* funkční souvislostí, do níž je literární text vsazen; jiné souvislosti, jimž díky proměně recepčních podmínek *dominují* estetický požitek, didaktické užití nebo esteticko-poetická inovace, lze chápat jako alternativy. Rozhodující je, že v Mukařovského pojetí umění *dominuje* v uměleckém díle estetická funkce (vystupuje jako *dominanta*), zatímco ve filosofickém nebo politickém diskursu nebo v reklamě je podřízena funkci kognitivní, sociální nebo komerční. „Nadvláda estetické funkce v jazyce básnickém,“ říká Mukařovský ve své důležité stati „Estetika jazyka“, „záleží tedy na rozdíl od jazyka sdělovacího v estetické relevanci promluvy jako celku.“<sup>43</sup>

<sup>40</sup> J. Mukařovský, „Umění a světový názor“, in: týž, *Studie z estetiky*, Praha, Odeon, 1966, s. 246.

<sup>41</sup> Ibid., s. 247.

<sup>42</sup> K. Chvatík, „Estetický postoj“, in: týž, *Člověk a struktury Kapitoly z neostrukturalní poetiky a estetiky*, Praha, Český spisovatel, 1996, s. 29.

<sup>43</sup> J. Mukařovský, „Estetika jazyka“, in: *Studie z poetiky*, Praha, op. cit., s. 89.

Zde se objevuje další aspekt estetické autonomie: význam uměleckého díla nespočívá pouze v kognitivní souvislosti se světovým názorem, jenž mohl být východiskem, ale v mnoha jiných funkčních souvislostech, v nichž díky své mnohoznačnosti prochází významovou proměnou. Tak například dílo Hermanna Hesseho se v Severní Americe zbavilo svého novoromantického kontextu a v kritické subkultuře amerického protestního hnutí 60. let získalo úplně novou funkci, jež neměla s německou romantickou tradicí nic společného. Podobnou proměnu funkce prodělal v průběhu staletí Goethův román o Wertherovi: manifest revoltující mládeže se stal předmětem mezinárodní filologie, „románem v dopisech 18. století“, a afektivní funkce, dominující krátce po vydání (1774) románu, byla jako *dominanta* nahrazena funkcí estetickou.

Na pojmu funkce je rovněž založeno Mukařovského pojetí *struktury*, kterou definuje v návaznosti na Saussura a na Nikolaje Trubeckého, ruského fonologa působícího v Pražském lingvistickém kroužku. Na slavistickém kongresu v roce 1929, kde byly diskutovány známé „Teze“, Trubeckoj prohlašuje: „Svým univerzalistickým charakterem vychází fonologie ze systému jako organického celku a zkoumá struktury tohoto systému.“<sup>44</sup>

Výraz „organický celek“ znamená, že struktura je zde chápána, podobně jako Saussurův „systém“, jako funkční totalita, jejíž prvky nelze zkoumat izolovaně, nýbrž v jejich vzájemných vztazích, tzn. funkčně. V souladu s Hegelem a marxisty, s jejichž spisy byli obeznámeni,<sup>45</sup> vycházel Mukařovský a jeho spolupracovníci z předpokladu, že prvky literárního textu (uměleckého díla) mohou být chápány pouze jako funkční součásti znakového systému. V literární vědě a uměnovědě předložil velice přesnou definici pojmu *struktury* zejména Mukařovský. Pokusil se přitom vymezit ji vůči komplementárním pojmům *kompozice* a *kontext*.

Ve své studii „Pojem celku v teorii umění“ (1929) rozlišuje nejprve *kompozici* a *strukturu*. Kompozice se vyznačuje svou úplností: lyrická kompozice, např. sonet, nemůže být jako taková vnímána,

<sup>44</sup> N. Trubeckoj, in: J. Fontaine, *Le Cercle linguistique de Prague*, Tours, Mame, 1974, s. 28.

<sup>45</sup> J. Mukařovský, „K pojmosloví československé teorie umění“, in: *týž*, *Studie z estetiky*, op. cit., s. 117.

není-li úplná. Pokud před sebou nemáme text, který se skládá ze čtrnácti veršů, nemluvíme o sonetu.

Druhým pojmem, který Mukařovský vymezuje vůči pojmu *struktury*, je *kontext*. Oproti kompozici má „obsahový“, sémantický charakter, ovšem stejně jako ona se vyznačuje úplností. Snad nejjednodušším příkladem kontextu ve smyslu Mukařovského je věta. Pokud není věta úplná, uzavřená, nelze ji jako takovou vnímat. V oblasti fikce lze totéž říci o kriminálním románu, jenž může být vnímán jako smysluplná jednotka pouze tehdy, je-li uzavřena: „(...) poslední stránka,“ poznamenává Mukařovský, „může změnit smysl všeho, co předcházelo. Dokud kontext není ukončen, vždy je ještě jeho celkový smysl nejistý (...)“<sup>46</sup>

Naproti tomu struktura je vytvořena jinak: neboť kritériem strukturovanosti není úplnost, nýbrž vzájemné funkční vztahy mezi prvky (které se přirozeně vyskytují i v kriminálním románu). Fragment básně nebo románu (rovněž textový fragment kriminálního románu) vykazují strukturu: interdependenci fonetických, sémantických nebo narativních prvků. V této souvislosti Mukařovský pozměňuje Saussurovu definici systému: abychom pochopili jazykový systém, není nutné pochopit jeho empirickou totalitu, neboť i neúplné, fragmentární poznání jazyka umožňuje zachytit strukturní pravidelnosti, např. fakt, že ve francouzštině je relevantní fonetická opozice mezi znělým a neznělým [s]. Mukařovský chápe strukturu nejen jako otevřenou, ale zároveň jako rozpornou jednotu, jejíž různé prvky mohou být – dokonce mají být – ve vzájemném konfliktu. Avantgardistický a negativní charakter jeho pojetí struktury vychází najevo především tehdy, když ve studii o pojmu celku říká: „Čím méně má umělecká struktura vnitřních rozporů, tím méně individuální bude, tím více bude se blížit obecné, neosobní konvenci.“<sup>47</sup> Originalita a inovativní charakter struktury díla tedy žijí z rozporu: např. ve velkém románu Roberta Musila, který zpochybňuje kauzální strukturu žánru parataxi a radikálním esejsmem.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> J. Mukařovský, „Pojem celku v teorii umění“, in: *týž*, *Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 89.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 91.

<sup>48</sup> Viz: P. V. Žima, *Roman und Ideologie*, München, Fink, 1986, kap. 3.

Spojitosť medzi pojmem struktury a avantgardou tvorí u Mukařovského nejen napjatý vzťah medzi tradicií a inováci, umelcom a spoločnosť, obsahem a formou, medzi estetickými a mimoestetickými funkciami etc., ale rovněž „rozklad individua“,<sup>49</sup> ktorý vede k tomu, že se struktura ve své vlastní zákonitosti od společenské činnosti jednotlivců a kolektivu odděluje. „Není náhoda,“ říká Mukařovský, „že souběžně s uměním moderním i teorie umění dospívá různými cestami v různých oblastech k pojetí umělecké struktury jako nepřetržitě vývojové řady existující v kolektivním povědomí a vyvíjející se vlivem rozporů, které obsahuje. Struktura se jeví jako osvobozena od závislosti na individuu i na materiální skutečnosti, ale tím je porušena i její rovnováha; antinomie, které vždy v umění skryté působí, vystupují zřetelně na povrch. Umělecké dílo se objevuje jako soubor protikladů.“<sup>50</sup>

Tento výklad je důležitý, neboť potvrzuje, že pražský strukturalismus tematizuje vzťah mezi avantgardou, strukturou a lidskou praxí už v roce 1935; přitom – jak ukazuje K. Chvatík – v žádném případě neopomíjí problematiku subjektu a „konkrétní společenské činnosti“,<sup>51</sup> ale v návaznosti na Fischerovu „dialektickou strukturologii“ ji spojuje s pojmem struktury.<sup>52</sup> Mukařovského výklad je však důležitý ještě z jednoho důvodu: protože umožňuje rozpoznat avantgardistickou složku pražského pojetí totality není harmonickou, integrovanou jednotkou, ale rozporným celkem, který v sobě odráží společenské rozpory – např. rozpor mezi estetickými a mimoestetickými normami v *l'art pour l'art*.<sup>53</sup> Zdůrazněním otevřeného rozporu se Mukařovský vzdaluje od Hegela a přibližuje se k mladohegelovcům, Bachtinovi a Adornovi.

<sup>49</sup> J. Mukařovský, „Dialektické protiklady v moderním umění“, in: *týž: Studie z estetiky*, op. cit., s. 255.

<sup>50</sup> *Ibid.*, s. 257.

<sup>51</sup> K. Chvatík, *Mensch und Struktur*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1987, s. 11.

<sup>52</sup> Viz: *ibid.*, s. 14.

<sup>53</sup> Viz: J. Mukařovský, „Pojem celku v teorii umění“, in: *týž, Cestami poetiky a estetiky*, op. cit., s. 93. – V tomto textu lze poznat, že Mukařovskému jde o spojení strukturalismu s dialektikou: na s. 94 připomíná „přibuznost myšlení strukturalního s logikou dialektickou“.

Estetiku posledně jmenovaného připomíná rovněž Mukařovského negativní definování *estetické normy*. Zatímco nedodržení mimoestetických – právních, morálních, náboženských nebo pedagogických – norem může být více nebo méně přísně potrestáno, porušení estetické normy je často chváleno: „Úhrnem můžeme tvrdit, že specifický charakter estetické normy záleží v tom, že má spíš sklon k tomu, být porušována než dodržována.“<sup>54</sup> Publikum školené na moderním umění a avantgardě od umělce očekává, že bude stávající estetické normy (např. normy žánru) porušovat a tím působit jako inovátor, umožňující nové vnímání skutečnosti, „nové vidění“ ve smyslu Šklovského. Porušením normy v jazykové oblasti básnictví oponuje všem variantám sdělovacího jazyka, jež podléhají nejen pevným normám, ale i kodifikovaným gramatickým pravidlům. Protiklad mezi estetickou normou, která má být porušována, a gramatickými pravidly, která porušována být nesmějí, konkretizuje zásadní rozdíl mezi sdělovacím a básnickým jazykem, v němž je porušování gramatických pravidel dokonce povýšeno na estetický princip.

Mukařovský si však uvědomuje, že porušování normy nemusí být vždy hlavním charakteristickým rysem umělecké produkce. V klasickém období, např. ve Francii 17. století, kde literární komunikační systém ovládaly normativní poetiky Chapelaina a Boileaua, bylo psaní kodifikováno mnohem přísněji než v obou posledních stoletích, kdy systémy norem romantismu a avantgardy byly postupně proměňovány a oslabovány. Důvod, proč Mukařovský a Vodička staví do centra svých výkladů literární evoluce porušování normy, lze hledat v paralelním vývoji strukturalismu a evropských avantgard. Podobně jako formalisté, jejichž terminologie vyjadřovala hlavní cíle ruského futurismu, pražští strukturalisté se orientovali na avantgardistická hnutí své doby: na český poetismus,<sup>55</sup> na český a francouzský surrealismus (Nezval, Breton).

<sup>54</sup> J. Mukařovský, „Estetická norma“, in: *týž, Studie z estetiky*, op. cit., s. 75.

<sup>55</sup> Viz. K. Teige, „Poetismus“ (1924), „Manifest poetismus“ (1928), rovněž K. Chvatík, Z. Pešat, „Poetismus“, in: *Poetismus* (sest. K. Chvatík, Z. Pešat), Praha, Odeon, 1967. Viz rovněž: J. Mukařovský, „O strukturalismu“, in: *týž, Studie z estetiky*, op. cit., s. 115: „Strukturalismus se zrodil a žije v bezprostřední souvislosti s uměleckou tvorbou, a to s tvorbou současnou.“ – Viz rovněž Mukařovského

Z Mukařovského úvah o estetické funkci a estetické normě vycházejí jeho teze o *estetické hodnotě* takřka samy ze sebe. Kde je uznávána proměnnost normy a funkce, nemůže být ani estetická hodnota nadčasovou transhistorickou veličinou. V souladu s proměňujícím se systémem norem je jedno a totéž dílo hodnoceno různě a často protikladně.

Dílo, které bylo v minulosti ceněno jako „důležité“, „významné“ nebo „veliké“, je v pozdějším kontextu devalvováno; např. dílo rakouského autora Antona Wildgansa, jež bylo na přelomu století oslavováno, je dnes přičleňováno spíše k triviální literatuře. Rovněž cizí kulturní kontext může vést k novému hodnocení díla: romány a povídky Alberta Moravie, které byly v německém jazykovém prostoru mnohými označovány za polopornografické a dílem vycházely v úpravě tomu odpovídající, jsou v Itálii – ne neprávem – recipovány v existencialistickém kontextu společně s texty Sartrovými a Camusovými. Hodnocení se tedy liší nejen od epochy k epoše, ale rovněž od kultury ke kultuře. Musí vést toto poznání k relativismu v literární a umělecké kritice?

Mukařovský takovému relativismu předchází tím, že poukazuje na nepojmový, nereferenční a mnohoznačný charakter uměleckého znaku, jenž umožňuje mít význam v zásadě různých systémech norem a přestát názorové proměny kritiků a celého veřejného mínění: „Proto lze říci,“ vysvětluje Mukařovský ve své důležité práci „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (1936), že „nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo poddává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí“. K tomu připojuje, že „díla se silnými vnitřními rozpory poskytují – právě pro svou rozeklanost a z ní plynoucí mnohoznačnost – mnohem méně vhodný podklad pro mechanickou aplikaci celého systému prakticky platných hodnot než díla bez

komentáře k Vítězslavu Nezvalovi, in: J. Mukařovský, „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův ‚Absolutní hrobař‘“, in: *týž: Studie z poetiky*, op. cit., s. 678: „(...) teprve moderní lingvistika a moderní filosofie počínajíc Husserlem obracejí znovu ke znaku teoretický zájem. A na této cestě se setkává věda o znaku s uměním.“ (Minéno je přirozeně avantgardistické umění Nezvalovo a jeho současníků.)

vnitřních rozporů nebo s rozpory slabými. I zde se tedy ukazuje mnohotvárnost, rozrůzněnost a mnohoznačnost materiálního artefaktu jako potenciální estetický klad.<sup>56</sup>

Ve své přednášce o problému všeobecné platnosti estetické hodnoty Mukařovský hovoří o „sémantické výkonnosti“<sup>57</sup> uměleckého díla mít význam v nových souvislostech a vydat ze sebe „nové estetické“ objekty (viz dále). Estetická hodnota se mu jeví jako „živá energie“,<sup>58</sup> která je obsažena v protikladnosti a mnohoznačnosti literárního textu a která může přežít jako „antropologická konstanta“<sup>59</sup> proměny norem a významu.

Nejedná se zde však o nadčasovou hodnotu krásna, která je v každé jazykové a kulturní situaci realizována jinak. Květoslav Chvatík proto v návaznosti na Mukařovského právem rozlišuje „potenciální“ hodnotu od „aktuální“; zatímco potenciální hodnota odpovídá „živé energii díla“, jeho mnohoznačnosti a schopnosti mít význam v různých historických kontextech, aktuální hodnota se týká jeho časově a společensky vymezené shody „s aktuální esteticou normou“.<sup>60</sup> Tato shoda je závislá opět na společném působení estetických a mimoestetických hodnot v díle a na otázce, jak je tato souhra esteticky vytvořena. V tomto kontextu Chvatík rozlišuje hodnotu estetickou od umělecké: „Je-li umělecká hodnota organizace jednoty artefaktu, je estetická hodnota *způsob organizace* dynamické jednoty *estetického objektu*.“<sup>61</sup>

Chvatíkovy vývody ukazují, jak moc je estetika pražského strukturalismu vzdálená od Hegelovy estetiky, v níž mnohoznačnost a rozpornost byly chápány jako znak nedokonalosti nebo dokonce

<sup>56</sup> J. Mukařovský, *Kapitoly z estetiky*, op. cit., s. 53.

<sup>57</sup> J. Mukařovský, „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“, in: *týž, Studie z estetiky*, op. cit., s. 82.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 80.

<sup>59</sup> Viz: O. Sus, „Individuum – Struktur – anthropologische Konstante Randbemerkungen zur Beziehung zwischen Strukturalismus und der ästhetisch-semiotischen Anthropologie“, in: P. V. Zima (Hrsg.), *Semiotics and Dialectics. Ideology and the Text*, Amsterdam, Benjamins, 1981, s. 270–273.

<sup>60</sup> K. Chvatík, *Strukturální estetika*, op. cit., s. 33.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 35.

méněcennosti, a jak dalece vděčí za svá kritéria avantgardistickým hnutím meziválečného období. Podobně jako u Bachtina a v Kritické teorii i zde se projevuje globální protiklad mezi klasicistickými estetickými hegelismu a avantgardistickým pojetím umění, které osciluje mezi Kantovým postulátem autonomie a *angažovaností* avantgardy.

Mukařovského estetická teorie se od hegelovské estetiky - např. Lukácsovy - liší rovněž svým sémiotickým pojetím znaku a svými pokusy o řešení estetických problémů pomocí sémiotiky (sémiologie) jako odborné vědy. Zdá se, že Mukařovský si tento základní rozdíl vždycky neuvědomuje; především když vytýká Crocemu, že ztotožňoval estetiku s lingvistikou, a pln důvěry tvrdí: „(Estetika) však vyšla pokaždé, z každého takového zdánlivě smrtícího objetí, obnovena a potvrzena ve své autonomnosti.“<sup>62</sup> Nestala se snad estetika také v koncepci pražského strukturalismu (a ještě silněji než u Croceho) sémiotickou nebo sociologicko-sémiotickou odbornou vědou, jež bývá stále častěji přiřazována k moderní sémiotice? Mukařovského pojem znaku, jehož pomocí se pokusil rozlišit dva základní aspekty uměleckého díla - *artefakt* a *estetický objekt*, připouští domněnku, že - aniž to zamýšlel - přispěl k přičlenění filosofické estetiky k odborným vědám.

Ve své známé studii „Umění jako sémiologický fakt“ (1934, poprvé otištěno 1936) vychází ze Saussurovy teorie znaku a srovnává umělecké dílo jako *materiální symbol* nebo *artefakt* se Saussurovým *signifiant*; *signifié* zůstává v jeho výkladu implicitní a odpovídá mu význam nebo interpretace a ocenění díla určitým kolektivem: „Každé umělecké dílo je *autonomní* znak, který se skládá 1. z ‚díla-věci‘, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z ‚estetického objektu‘, který je v kolektivním vědomí a funguje jako ‚význam‘; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci (...), nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů (...) daného prostředí.“<sup>63</sup>

Tento výklad, stejně jako Mukařovského srovnání artefaktu a *signifiantu* (a symetricky k tomu estetického objektu a *signifié*), je

<sup>62</sup> J. Mukařovský, „Význam estetiky“, in: *týž, Studie z estetiky*, op. cit., s. 60.

<sup>63</sup> J. Mukařovský, *Kapitoly z estetiky*, op. cit., s. 146.

mylný. Budiť totiž dojem, jako by význam byl umístěn výlučně v oblasti recepce a jako by vztah mezi artefaktem a estetickým objektem byl analogický vztahu mezi rovinou výrazu a rovinou obsahu a právě tak libovolný jako v Saussurově teorii vztah mezi signifikantem a signifikátem. Tato libovolnost však není umění a literatury vlastní, protože umělecká produkce a struktura díla významy obsahují: to, co označuje Mukařovský jako artefakty nebo materiální symbol, je syntézou roviny výrazu a roviny obsahu v Hjelmslevově smyslu. K tomu se přidružuje, že myšlenka, podle níž recipienti jako individua nebo kolektivy opatřují umělecká díla významy, nakonec vede k poznání, že autor nebo umělec se může stát producentem jedině tehdy, je-li současně recipientem (např. čtenářem) a tvoří významy nebo estetické objekty: např. v literární kritice (spisovatel jako literární kritik), v citátu, v parodii nebo pastiši.

Mukařovský si byl přirozeně této skutečnosti vědom. Vyplývá to mj. z jeho studie „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), kde „nezáměrnost“ nebo „záměrnost“ ztotožňuje s určitou „sémantickou energií“.<sup>64</sup> Zároveň však i v této stati tihne k tomu, že umělec-ký subjekt vyvazuje z významové souvislosti a význam přisuzuje oblasti recepce. Tvorba jako činnost vyvolávající význam se jeví jako sekundární: „Také vztah k subjektu je v umění jiný, méně určitý, než při činnostech praktických; kdežto tam je subjektem, na kterém záleží, toliko a jednoznačně původce činnosti nebo výtvoru (pokud vůbec otázku původce klademe), je zde základním subjektem nikoli původce, ale ten, k němuž se umělecký výtvor obrací, tedy vnímatel; a sám umělec, pokud k svému výtvoru zaujímá poměr jako k výtvoru uměleckému (nikoli jako k předmětu výroby), vidí a posuzuje je jako vnímatel (...).“<sup>65</sup>

Toto poměrně jednostranné zaměření na proces recepce Mukařovský koriguje produkčněestetickými úvahami ve studiích „Umělcova osobnost v zrcadle díla“ (1931) a „Individuum v umění“ (1937); není však jasné, do jaké míry produkce textu vytváří významy, které lze v textu zachytit v lexikální, sémantické, syntaktic-

<sup>64</sup> J. Mukařovský, „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in: *týž, Studie z estetiky*, op. cit., s. 93.

<sup>65</sup> *Ibid.*, s. 91.

ké a narativní rovině. V první jmenované stati je „nadindividuální struktura“ ztotožňována s „estetickým předmětem“, tedy s procesem recepcí. Chvatík má pravdu potud, jestliže ve své knize *Člověk a struktury* v návaznosti na Červenku zdůrazňuje, že „polaritu artefakt – estetický objekt nelze (...) mechanicky ztotožňovat s polaritou označující – označované (...)“.<sup>66</sup>

Globální – a veskrze kantovskou – tendenci, jež artefakt jako mnohoznačný signifikant nebo jako výraz odděluje od významu nebo roviny obsahu („bez pojmu“) a jež přiřazování významů chápe převážně jako recepční záležitost, dále rozvíjí ve svých pracích Felix Vodička, který na pojmu estetického objektu zakládá svou teorii literárního vývoje. V recepční teorii H. R. Jauße se pak prosazuje koneckonců ignorováním otázky významu produkce a struktury díla. Tyto jednostrannosti strukturalismu v poslední době napravují Miroslav Červenka a Květoslav Chvatík. O nich budu hovořit v poslední části této kapitoly.

#### 4. Evoluce a recepcí: od Mukařovského k Vodičkovi

Felix Vodička jako žák Mukařovského a člen Pražského lingvistického kroužku v jeho pozdní etapě upírá svou pozornost především na *literární vývoj* a pokouší se produkci a recepci literárních děl vyložit v rámci historicko-evolučního konceptu. Předmět literárněvědného zkoumání dělí do tří částí, které jsou zahrnuty a společně obsaženy v pojmu evoluce (vývoj): a) studium literárních děl v rámci literárního vývoje; b) vznik jednoho nebo více děl uvnitř literárního vývoje a „zásah mimoliterárních tendencí do literárního vývoje“; c) proměna významu a funkce literárních děl u publika a časově a místně podmíněná konstituce estetických objektů.<sup>67</sup>

Vodička svými analýzami literárního vývoje navazuje na ruské formalisty a především na Jurije Tynjanova, který razil pojem „literaturnaja evolucija“ (viz kap. 2). S Tynjanovem se Vodička do znač-

<sup>66</sup> K. Chvatík, *Člověk a struktury*, op. cit., s. 82. Viz též. J. Mukařovský, „Umělcova osobnost v zrcadle díla“, in: *týž. Cestami poezie a estetiky*, op. cit., s. 145.

<sup>67</sup> Viz: F. Vodička, „Literární historie, její problémy a úkoly.“ in: *týž. Struktura vývoje*, Praha, Odeon, 1969, s. 16.

né míry shoduje zejména v tom, že zavrhuje pojetí literatury, které by izolovaná díla odvozovalo buď ze sebe sama, nebo z heteronomních faktorů. V každém případě souhlasí s Tynjanovem, který poznamenává: „Studujeme-li literární dílo izolovaně, nemůžeme si být jisti ani tím, že posuzujeme správně samu jeho konstrukci.“<sup>68</sup> Výstavbu a záměr Cervantesova *Dona Quijota* nelze pochopit, dokud není zasazen do procesu literární evoluce a není určen jako parodie tehdejšího rytířského románu.

Vodička se však zároveň distancuje od formalistického dědictví, když souhlasně cituje Mukařovského kritiku Šklovského: „Omyl tradiční literární historie byl v tom, že počítala toliko s vnějšími zásahy a upírala literatuře autonomní vývoj, jednostrannost formalismu zase v tom, že umisťoval literární dění do vzduchoprázdného prostoru.“<sup>69</sup> Tato kritika se netýká „třetí fáze“ formalismu (viz kap. 2), jež byla založena na sociologickém konceptu, ukazuje však, jaké místo zaujal pražský strukturalismus: mezi sociologickou a psychologickou heteronomií na jedné straně a autonomistickou, literárně imanentní pozicí na straně druhé.

Zdá se mi, že Vodičkův vlastní problém spočívá především v jeho neschopnosti, již zdědil od formalistů (Tynjanova), vidět literární vývoj (nebo strukturu, jak někdy říká) jako společenský proces a samotnou strukturaci textu jako společenský postup. Stejně jako Tynjanov chápe rovněž Vodička literární evoluci a strukturu jednotlivého díla mimo společnost. Svědčí o tom zvláště poučná pasáž z knihy *Struktura vývoje* (1969), kde se kromě oprávněného odporu vůči heteronomním redukci zračí neschopnost dialektického *zprostředkování* fiktivního textu a společnosti. Vztah textu a kontextu je pojímán pouze mechanicky jako „vliv“, „působení“ zvenčí: „Poznat, že je nutno připustit ‚vnější zásah‘, neměl však v žádném případě znehodnotit výsledky, k nimž se dospívalo rekonstrukcí vývoje básnické struktury.“<sup>70</sup> Výrazy jako „vnější zásah“ a „je nutno připustit“ (kdo nutí autora k takovým ústupkům?) mají symptomatic-

<sup>68</sup> J. Tynjanov, „O literární evoluci“, in: *týž. Literární fakt*, Praha, Odeon, 1987, s. 192.

<sup>69</sup> F. Vodička, „Z dějin české literární kritiky a literární vědy,“ in: *týž. Struktura vývoje*, op. cit., s. 314.

<sup>70</sup> *Ibid.*, s. 312.

kou hodnotu a ukazují, že rovněž Vodička dal přednost kantovskému oddělování, jež jsem ve 2. kapitole vytýkal formalistům, před dialektickým, hegelovským zprostředkováním. Potud měl pravdu marxista Kurt Konrad, když vytýkal formalistům i pražským strukturalistům, že si uměli představit vztah literatury a společnosti pouze jako „zásah zvenčí“.<sup>71</sup>

Tento dualismus lze pozorovat i ve druhé oblasti Vodičkou vytyčených úkolů literární vědy, v analýze geneze literárních děl a „v zásazích zvnějška do literárního vývoje“. Takové zásahy jsou sice přípustné a bývají také zkoumány, leč nakonec se jednotlivé dílo jeví přece jen jako produkt literárního vývoje nebo struktury, jejichž zákonitostem se autor podrobuje. Setrvává ve formalistické tradici Vodička tvrdí: „Příčiny proměny a pohybu nebudeme tedy hledat vně literární struktury, nýbrž především v jejím imanentním vývoji.“<sup>72</sup> Externí faktory mohou být podřízeny vlastním zákonitostem struktury vývoje, protože „vnější zásahy se musí při realizaci nových literárních tvarů vyrovnávat vždy s možnostmi, jaké poskytuje současný stav struktury“.<sup>73</sup>

Těmito výroky Vodička nedospívá k poznání pozdního Mukařovského, který – jak poznamenává Hans Günther<sup>74</sup> – ve svých sporech s marxisty (Kalandra, Konrad) usiloval o dialektické zprostředková-

<sup>71</sup> Viz: K. Konrad, „Svár obsahu a formy. Poznámky k novému formalismu“, in: týž, *Ztvárněte skutečnost*, Usp. J. Brabec, Praha, Československý spisovatel, 1963, s. 73.

<sup>72</sup> Viz: F. Vodička, „Literární historie, její problémy a úkoly“, in: týž, *Struktura vývoje*, op. cit., s. 25.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> Viz: H. Günther, „Die Konzeption der literarischen Evolution im tschechischen Strukturalismus“, in: J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 1, op. cit., s. 296–297. Viz rovněž: týž, *Struktur als Prozeß*, München, Fink, 1976, s. 78: „Mukařovský ve své snaze začlenit literární vývoj do společenské totality, aniž by jej degradoval na komentář nějaké jiné řady, naráží na problém předeterminování díle struktury nadřazenou strukturou. Nejen pod vlivem marxistických kritiků, mj. Kurta Konrada, Bedřicha Václavka a Závěše Kalandry, se v rozhodujících bodech blíží dialektickému materialismu.“ Především poslední část věty trefuje do černého: oproti Adornovi, jež vycházel z radikální kritiky Hegela a blížil se Kantovi, vychází Mukařovský z Herbarta a Kanta a v průběhu let se přibližuje dialektickým pozicím Hegela a marxistů.

ní mezi literaturou a společností. Mukařovský ve své studii „Individuum a literární vývoj“ (1943–1945) objasňuje, že literární vývoj vděčí za své změny a proměny identity společenským faktorům: „Zdrojem tendence k udržení identity je vyvíjející se věc sama; oblast, odkud vycházejí podněty k porušování identity, musí tedy ležet vně vyvíjející se věci.“<sup>75</sup> I když ani zde není jasné, že samotný literární vývoj sám je společenským procesem, jehož rozpory jsou společenského původu, Mukařovský se v každém případě zříká myšlenky čistě imanentního výkladu literatury.

Literární sociologové jako Erich Köhler, kteří vycházeli z prvotnosti společenského vývoje, aniž by se vzdali autonomie vývoje literárního, pak komplementárně k tomu ukázali, jak je literární subsystém vystaven „tlaku přizpůsobit se“ (Luhmann) jiným subsystémům a společenskému systému celkově. Feudální epos mizí s třídou, jejíž hrdinské činy celebruje: „Ani nacionalistická ideologie nebyla schopna (...) zachránit žánr, který se nemohl zřici oslavy války a heroické existence třídy, jejíž parazitující existence a nefunkčnost byla přes její společenskou prestiž příliš zjevná.“<sup>76</sup> Köhler ukazuje, že nejen jednotlivé žánry jako epos nebo tragédie, nýbrž celé žánrové systémy mohou být smeteny společenskými převraty.<sup>77</sup>

Rovněž vznik jednotlivých literárních děl lze sotva vysvětlovat imanentně: Cervantesova *Dona Quijota* sice lze číst jako parodii rytířského románu, ale proč Cervantes paroduje rytířský román? Proč jej může parodovat v určité společenské a jazykové situaci? Jenom proto, že se potulní rytíři stali v centralizovaném Španělsku *Reyes Católicos* sociálním anachronismem. Kdyby *caballeros andantes* neztratili v Cervantesově Španělsku svou politickou a morální autoritu, nebyla by parodie žánru „rytířského románu“ možná.

Román Marcela Prousta by čtenář jistě neměl číst nezávisle na Proustových komentářích k Balzakově *Lidské komedii* a Flaubertově *Sentimentální výchově*; přesto však jej nemůže konkrétně pocho-

<sup>75</sup> J. Mukařovský, „Individuum a literární vývoj“, in: týž, *Studie z estetiky*, op. cit., s. 229.

<sup>76</sup> E. Köhler, „Gattungssystem und Gesellschaftssystem“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heft 1, 1977, s. 14.

<sup>77</sup> Ibid., s. 18–19.

pít, ponechá-li bez povšimnutí pařížskou salonní společnost přelomu století a její kolektivní používání jazyka, mondénní konverzaci. V minulosti jsem se pokusil ukázat, že Proustův způsob psaní i jeho kritiku Balzaka je třeba chápat v souvislosti s tím, jak se vypořádával s konverzací jako sociolektem mondénní společnosti.<sup>78</sup> Konverzace jako jazykový a zároveň společenský fakt je nedělitelně srostlá s Proustovým způsobem psaní, jež vzniklo jako kritika mondénního používání jazyka. V tomto případě by bylo nesmyslné, kdybychom hovořili o „vnějším vlivu“. Při popisování souhry fiktivních a nefiktivních textů v románu nebo dramatu má větší smysl rozlišování mezi intraliterární a vněliterární *intertextovostí*.<sup>79</sup>

Domnívám se, že Vodičkovou největší zásluhou není výklad literární produkce, ale jeho výklad procesu recepce – tedy *třetí okruh úkolů* – v souvislosti s Mukařovského pojmem *estetický objekt*. Na rozhodujících místech jeho díla se ukazuje, že on i Mukařovský především ve svých empirických zkoumáních implicitně vycházejí z prvotnosti recepce a přivlastňují si tak Kantův způsob uvažování, který zdědil už Zich od Herbarta. Vodička v souvislosti s Croceho estetikou výrazu, vylučující výklad literatury v historickém procesu (viz kap. 1), k Mukařovského teoretickému stanovisku poznamenává: „Proto se jevílo nosnějším studium umění z *hlediska vnímatele*, Mukařovský zde mohl navázat na Zicha.“<sup>80</sup>

Vodičkův „kantismus“ je podnětný proto, že chápe proces recepce jako historické a zároveň jako sociální dění. Vodička sice pojem konkretizace přejímá od polského fenomenologa Romana Ingardena (viz kap. 6), kritizuje však jeho abstraktní a statické pojetí konkretizace („realizace“, „interpretace“) literárních děl. Jako alternativu navrhuje pojem konkretizace počítající s historickým kontextem literární evoluce a s proměňující se estetickou normou: „Je právě proto

<sup>78</sup> Viz, P. V. Zima: *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Frankfurt - Paris - Bern, Peter Lang, 2. Aufl., 1988, kap. 2. a 3.

<sup>79</sup> Viz: P. V. Zima, *Textsoziologie. Eine kritische Einführung*, Stuttgart, Metzler, 1980, s. 82-83.

<sup>80</sup> F. Vodička, „Z dějin české literární kritiky a literární vědy.“ in: *týž, Struktura vývoje*, op. cit., s. 320. Viz rovněž: F. Vodička, „Response to Verbal Act“, in: *Semiotics of Art. Prague School Contributions* (eds. L. Matejka, I. R. Titunik), Cambridge (Mass), MIT-Press, 1976, s. 197-199.

úkolem literární historie sledovat ony proměny konkretizací v ohlasmu literárních děl a vztahy mezi strukturou díla a vyvíjející se normou literární, poněvadž takto věnujeme pozornost vždy dílu jako estetickému objektu a sledujeme společenský dosah jeho funkce estetické.“<sup>81</sup>

Vodička se ve svých studiích zabývá nejen proměnou funkce literárních děl, ale i konkretizací v estetickém objektu. Podobně jako Mukařovský pojímá literární text jako konstelaci estetických a mimoestetických norem, jež jsou v neustálém vzájemném střetu o nadvládu, *dominantu*. Literární dílo není jako „poetické sdělení“ (v Jakobsonově smyslu) vnímáno všemi sociálními skupinami a v každém okamžiku: mnohdy mohou v procesu recepce dominovat filosofické, morální, náboženské nebo politické normy, takže Goethův *Werther* nebyl recipován ani tak jako román v dopisech, ale jako „apologie sebevraždy“ a básně Rilky, Georgovy a Werfelovy Brecht četl jako „manifesty třídního boje“.<sup>82</sup>

V literárním textu tedy zůstává zachováno napětí mezi estetickou a ne-estetickou normou ve stále nových konstelacích, takže – jak poznamenává Peter Steiner – „mimoliterární funkce z estetického znaku nemizí, ale stále se podílejí na jeho významu“.<sup>83</sup> To vysvětluje, proč může být text v průběhu recepce konkretizován („interpretován“) pokaždé jinak a proč je zdrojem stále nových estetických objektů. Potud má pravdu Germinal Čivik, když o pražských strukturalistech říká, že nahradili „hledání zdroje díla pozorováním díla jako zdroje“.<sup>84</sup>

Vodička ukazuje, jak plodný může být pojem estetického objektu v empirickém zkoumání literatury, kde přispívá k vysvětlení a objasnění funkce *literárního kritika*. Jako mluvčímu určitých institucí

<sup>81</sup> F. Vodička, „Literární historie, její problémy a úkoly,“ in: *týž, Struktura vývoje*, op. cit., s. 41.

<sup>82</sup> B. Brecht, *Über Lynk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1964, s. 12.

<sup>83</sup> P. Steiner, „The Conceptual Basis of Prague Structuralism“, in: *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle* (ed. L. Matejka), Ann Arbor, Univ. of Michigan Press, 1978, s. 363.

<sup>84</sup> G. Čivik, *Das ästhetische Objekt. Subjekt und Zeichen in der Literaturwissenschaft anhand einer Kategorie des Prager Strukturalismus*, Tübingen, Stauffenburg, 1987, s. 22.



a skupin připadá kritikovi zvláštní zodpovědnost za konstituci objektu: „Jeho povinností je vyslovit se o díle jako estetickém objektu, zachytit konkretizaci díla, tj. jeho podobu z hlediska estetického a literárního cítění doby, a vyslovit se o jeho hodnotě v soustavě platných hodnot literárních, přičemž svým kritickým soudem určuje, do jaké míry dílo splňuje postuláty literárního vývoje.“<sup>85</sup>

Ačkoliv bych si přál méně konformní literární kritiku, která by měla více porozumění pro „porušování normy“ (Mukařovský) a méně pro „cítění své doby“, domnívám se, že Mukařovský a Vodička svou historizací pojmů *struktura*, *norma* a *konkretizace* a zavedením sociologických pojmů *funkce* a *estetický objekt* významně přispěli k rozvoji sociologie literatury a literární historie. Mukařovského stať „Poznámky k sociologii básnického jazyka“ (1935), již jsem použil ve své koncepci textové sociologie,<sup>86</sup> pak ukazuje, že se tento přínos rozšiřuje z oblasti recepce i na oblast produkce, tvorby.

Ačkoliv právě v této studii Mukařovský pojímá neliterární jazykové formy u Erbena a Nerudy jako zprostředkující instance mezi fiktivním textem a společenským kontextem, domnívám se, že Mukařovský s Vodičkou nebrali ve svém strukturalismu na dialektický (hegelovský) pojem zprostředkování dostatečný ohled. To je jeden z důvodů, proč nechávají otevřenou otázku, jak se společenské postoje a zájmy projevují v sémantických, syntaktických a narativních strukturách. Tato otázka musí zůstat otevřená, dokud není zodpovězena otázka komplementární, „zda a jak disponuje už artefakt strukturovaností, kterou vnáší jako ‚předstrukturovanost‘ do aktu konkretizace a která v tomto aktu přebírá řídicí funkce“.<sup>87</sup> Jinak řečeno: otázku zprostředkování textu a sociálního kontextu nelze oddělit od otázky textové sémantiky. Oběma otázkami se zabývají mladší představitelé československého strukturalismu.

<sup>85</sup> F. Vodička, „Literární historie, její problémy a úkoly,“ in: *týž*, *Struktura vývoje*, op. cit., s. 37.

<sup>86</sup> Viz. J. Mukařovský, „Poznámky k sociologii básnického jazyka“, in: *týž*, *Kapitoly z české poetiky I*, op. cit., a P. V. Zima, *Textsoziologie*, op. cit., kap. 3.

<sup>87</sup> J. Striedter, „Einleitung“ k: F. Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, op. cit., s. LXXI.

## 5. Novější vývojové tendence: Chvatík a Červenka

Celkový výklad novějších vývojových tendencí československého strukturalismu přirozeně nelze podat na konci jedné kapitoly; vyžadoval by přinejmenším rozsáhlou studii. Proto se zde omezím na dva teoretiky, jejichž přístupy lze začlenit do tematiky této kapitoly a kteří mohou být zároveň hodnoceni jako pokračovatelé teorii Romana Jakobsona, Jana Mukařovského a Felixe Vodičky. Do popředí přitom stavím dva problémy, jejichž zopakování v jiné formě může být smysluplné: problém *zprostředkování* literatury a společnosti a problém *významu textu*. Oba problémy patří do oblasti napětí mezi Kantovým dualismem a autonomismem a Hegelovou dialektikou.

V tomto okruhu rozporů se pohybuje především Květoslav Chvatík: na jedné straně se pokouší odstranit hegelovsko-marxistickou redukci literárních děl na pojmové struktury (odraz, ideologie), na straně druhé by však chtěl překonat kantovský dualismus ruských formalistů, jejichž teorie pojmají literaturu vně společnosti.<sup>88</sup> Přitom se v souladu s českým marxistou Josefem Ludvíkem Fischerem (viz výše) orientuje na „dialektickou strukturologii“, v níž se společnost a text, produkce a recepce, jednoznačnost a mnohoznačnost navzájem prolínají a osvětlují.

Novější Chvatíkova kniha *Člověk a struktury* ukazuje, že její autor při své kritice Hegela pojmy zprostředkování, společenské praxe a umělecké tvorby neodmítá: „Je už na první pohled zřejmé,“ říká se ve studii „Estetický postoj“, „že naše pojetí je přímo protikladné platónské metafyzice krásy, zasahující až do naší doby prostřednictvím Hegelovy teze o kráse jako smyslovém prozařování ideje a Heideggerovy formulace o zjevování pravdy bytí v uměleckém díle.“<sup>89</sup> Na otázku po zvláštnosti estetická ovšem Chvatík neodpovídá z hlediska materialistické dialektiky, nýbrž v přímém střetu s ní, neboť odpověď hledá „v konkrétní lidské činnosti, v osobitěm

<sup>88</sup> Viz: K. Chvatík, *Strukturální estetika*, op. cit., s. 23: „Na rozdíl od Kanta (...) a zejména na rozdíl od jeho formalistických a metafyzických interpretů chápeme vztah estetická a ostatních aktivit člověka jako vztah plný vnitřních spojitostí, napětí i přechodů, nikoliv jako čisté rozhraničení a absolutní protiklad. Stejně chápeme i vztah estetické funkce k ostatním funkcím.“

<sup>89</sup> K. Chvatík, *Člověk a struktury*, op. cit., s. 36.

lidském vztahu ke světu, projevujícím se v *estetickém postoji, tvorbě a recepci*".<sup>90</sup>

Chvatík tak ovšem rozvíjí určité tendence pražského strukturalismu, především teorie Jana Mukařovského. Pozorné četbě jeho spisů však neunikne jeho záměr překonat dualismus patrný zejména ve Vodičkově pojetí literárního vývoje. Již ve svých starších publikacích vychází z teze, že „není rozporů mezi strukturalismem, dialektikou a historismem“.<sup>91</sup> Později tuto tezi přesvědčivě rozvíjí, když umění a umělecký vývoj pojímá jako historická a sociální fakta a ukazuje, jak by mohl vypadat dialektický strukturalismus v literární vědě: „Umění samo vzniká historicky, jako produkt historického procesu, jako specifická forma estetického osvojování světa v procesu *historické praxe* člověka. (...) V historickém procesu společenské praxe se postupně konstituují i jednotlivé funkce, normy a hodnoty uměleckého díla a tvoří variabilní strukturu, dynamicky se přeskupující spolu s proměnami historického postoje člověka ke světu a věcem.“<sup>92</sup>

Spolu s Mukařovským i Vodičkou zdůrazňuje také Chvatík společenský a historický charakter estetické normy, estetické hodnoty a souhry estetických a mimoestetických funkcí v literárním textu (uměleckém díle). Stejně jako jeho předchůdci ukazuje, že v různých epochách, společnostech nebo skupinách mohou dominovat různé funkce jednoho a téhož díla. Popisuje, jak tyto historicky podmíněné dominanty závisejí na systému norem a hodnot společnosti.<sup>93</sup>

Takové vývody, týkající se převážně proměny významu a funkce ve společenském procesu recepcce, však znovu otevírají problém sociální podmíněnosti nejen literární tvorby a významu, ale i sociálních aspektů významu. Chvatík se této otázce nevyhýbá; vyplývá to z jeho novějších prací, v nichž se mj. ptá, „jak může být pojímán

<sup>90</sup> Ibid.

<sup>91</sup> K. Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, op. cit., s. 127.

<sup>92</sup> K. Chvatík, *Strukturální estetika*, op. cit., s. 79–80.

<sup>93</sup> Viz: K. Chvatík, *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, op. cit., s. 29–30: „Na základě jednoho a téhož uměleckého díla se mohou v různém čase (stejně jako v různých prostředích) poznamenat realizovat různé struktury s různými dominantami a různými hierarchiemi prvků.“

smysl uměleckého díla v jeho jedinečnosti“.<sup>94</sup> Mnohé odpovědi na tyto otázky, které se v jeho díle nacházejí, nejsou zcela uspokojivé, protože přejímá Mukařovského pojem *sémantické gesto*, jež není, pokud se vztahuje jak na literární texty, tak na neverbální umělecká díla, *sémantickým* pojmem v přísném slova smyslu.

Abych zabránil možnému zkreslení a nedorozumění, chci zde Chvatíkovy poznámky k pojmu *sémantického gesta* nebo *sémantické direktivy*, jež komentují rovněž M. Jankovič a W. F. Schwarz, citovat: „(...) potíž spočívá v tom, že kategorie ‚sémantické direktivy‘ chce překonat nejen pouhý statický popis formální struktury díla, ale i interpretaci jeho hotového tematického či ideologického smyslu; chce zachytit vlastní proces *dění smyslu*, jeho konstituování v průběhu výstavby díla, moment přechodu formy ve význam a definovat jednotu dynamického principu výstavby konkrétního uměleckého díla.“<sup>95</sup>

Potíž, s níž se Chvatík vypořádává, nevznikla v jeho vlastním přístupu, nýbrž pochází z Mukařovského teorie, která by chtěla být estetikou i sémiologií a chtěla by obsáhnout jak jazyková, tak nejjazyková umělecká díla. Jakkoli je tento cíl obdivuhodný, tak je vzhledem k současné vědecké dělbě práce problematický: pražskému strukturalismu chybí precizní *sémantické* a *sémiotické* pojmy, jež by mu dovoľovaly popis vytváření významu literárních textů. Příliš metaforický je nejen pojem „sémantické gesto“, ale také pojmy jako „výstavba díla“ nebo „princip výstavby“.

Zdá se, že ani Červenkovy práce, jejichž zásluhy a význam pro literární vědu zde bohužel nemohu patřičně ocenit, skutečně neřeší komplementární problémy textové sémantiky a tvorby významu. Jistě lze dát Červenkovi za pravdu, když odmítá monosémizaci literárních textů, jež by vnašela „jednoznačnost tam, kde věc sama jed-

<sup>94</sup> K. Chvatík, *Člověk a struktury*, op. cit., s. 27.

<sup>95</sup> K. Chvatík, *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, op. cit., s. 36. Viz rovněž M. Jankovič, „Perspectives of Semantic Gesture“, in: *Poetics* 4, 1972, i Jankovičova novější práce *Nesamozřejmost smyslu*, Praha, Československý spisovatel, 1991, s. 23–70, a W. F. Schwarz, „Some Remarks on the Development, Noetic Range and Operational Disposition of Mukařovskýs Term ‚Semantic Gesture‘“, in: *Issues of Slavic Literary and Cultural Theory*, eds. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte, Bochum, Brockmeyer, 1989.

noznačná není“.<sup>96</sup> „Mnohoznačnost“, „proměna významu“ a „proměna funkce“ literárních textů jsou klíčové pojmy současné literární vědy, k jejímuž vývoji pražský strukturalismus – a také Červenka sám – významně přispěl.

Zpochybněna není použitelnost těchto termínů, nýbrž aplikovatelnost metaforického termínu „sémantické gesto“, protože ani Červenka neobjasňuje, k čemu se přesně vztahuje; k hloubkové struktuře textu, jeho sémantickým izotopiím v Greimasově smyslu k modelu aktantů, jehož je základem, nebo k jeho narativnímu průběhu? „Sémantické gesto“ by nejspíše mohlo znamenat vzájemné působení všech těchto faktorů; ale to pražští strukturalisté ani neřekli, ani nerozvedli.

Výhodou Červenkovy pojetí „sémantického gesta“ však je, že se vztahuje na literární umělecká díla, a ne na umělecká díla obecně. Ve své práci *Významová výstavba literárního díla* (něm. 1978, český 1992) Červenka označuje sémantické gesto jako „vhodný nástroj literární analýzy“<sup>97</sup> a v jedné stati z roku 1968 vysvětluje, že „izomorfismus různých vrstev díla je umožněn právě jejich jazykovou (nebo lépe a obecněji: znakovou) povahou“.<sup>98</sup> Ačkoliv se domnívám, že už samotné zaměření otázky na literární nebo jazykové umělecké dílo je pokrokem, velice pochybuji o tom, že se termín „sémantické gesto“ může stát „vhodným nástrojem literární analýzy“.

Důvodem mé skepse není pouze absence textové sémantiky a sémiotiky textu (analýzy diskursu) v pražském strukturalismu, ale také nejistota v otázce, jaké postavení zaujímá „sémantické gesto“ v procesu literární tvorby. Jak sémantické gesto vzniká v konkrétní společenské a sociální situaci? Na tuto otázku se Červenka pokouší odpovědět v různých textech s poukazem na osobnost spisovatele: „K přijetí osobnosti jako svorníku významové výstavby díla nás vede dále fakt, že literární dílo je obecně přijímáno jako výsledek indivi-

<sup>96</sup> M. Červenka: „Základní kategorie pražského strukturalismu“, *Slovenská literatúra* 37, 1990, s. 321

<sup>97</sup> M. Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, Praha, Univerzita Karlova, 1992, s. 134.

<sup>98</sup> M. Červenka, „Literární dílo jako znak“, *Orientace* 4, 1968, č. 5, s. 38–42. Citováno podle M. Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, op. cit., s. 142.

duální tvořivosti, jako individuální výpověď, zásah jednotlivce do společenského vědomí.“<sup>99</sup> I kdybychom nesouhlasili s myšlenkou Luciena Goldmanna, že spisovatel zvláště výstižně vyjadřuje vědomí určité skupiny, nelze přehlížet kolektivní problematiku společenské tvorby. Konflikt mezi ideologií a společenskou kritikou u Stefana Georga, kterou analyzuje Adorno (viz kap. 4), lze vysvětlit v individuální rovině právě tak málo jako Proustovo vypořádání se s mondénní konverzací, s jazykem své skupiny: *leisure class Faubourg Saint Germain*. Pojem „umělecké osobnosti“, který Mukařovský často používá,<sup>100</sup> je součástí individualistické ideologie a anachronismem 19. století, jemuž se pražští strukturalisté chtěli vyhnout; neboť je spoluzodpovědný za Červenkovu idealistickou představu, že izolované individuum zasahuje „do společenského vědomí“ jaksi zvnějšku.

K tomu se přidružuje fakt, že Červenka ve své recenzi sborníku k 50. výročí Pražského lingvistického kroužku, který vydal L. Matějka, umístil „sémantické gesto“ do oblasti recepce: „Sémantické gesto není něco, co by bylo možno vydělit z celkového sémantického procesu uměleckého díla nebo z činnosti recipienta při konstituci estetického objektu. Vzniká v aktu konkretizace.“<sup>101</sup> Zde by neuškodilo přesnější rozlišení mezi kontextem produkce a kontextem díla: jak vznikají struktury textu v určité společenské situaci, jak je možné je vyhledat v textu jako hloubkové struktury nebo izotopie (Greimas) a jak jsou historicky recipovány ve své (vesměs omezené) mnohoznačnosti? Na tyto otázky lze odpovědět pouze v rámci sémantické a sémiotické teorie diskursu, jakou rozvinul např. Greimas. To, že taková teorie v pražském strukturalismu navzdory Mukařovského důkladné analýze Máchova díla<sup>102</sup> doposud neexistuje, musí být ná-

<sup>99</sup> M. Červenka, *Významová výstavba literárního díla*, op. cit., s. 135.

<sup>100</sup> Viz např.: J. Mukařovský, „Osobnost v umění“, in: *týž. Studie z estetiky*, op. cit.

<sup>101</sup> M. Červenka, „New Perspectives on Czech Structuralism“, in: *PTL*, Nr. 4, 1979, s. 368.

<sup>102</sup> Viz: J. Mukařovský, „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in: *týž. Kapitoly z české poetiky* 3, op. cit., s. 238–240. Pojem sémantické gesto pochází odsud. Viz rovněž: J. Mukařovský, „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“, *Kapitoly z české poetiky* 2, kde se hovoří o „významové výstavbě“ a „noetice“ této básnické skladby. Všechny tyto pojmy jsou z hlediska dnešní sémiotiky nedostačující.

padné i Lubomíru Doleželovi, jednomu z nejvýznamnějších dědiců Pražského lingvistického kroužku, když se vyslovuje pro syntézu Mukařovského estetiky a Fregeho sémantiky: „Nastal čas ke spojení Mukařovského estetické teorie s Fregeho literární sémantikou.“<sup>103</sup>

Tento návrh ukazuje, že je nutné nejen vyrovnat teoretický deficit, ale také že odborné vědy zpochybnily estetiku jako filosoficky fundovanou teorii veškerých forem umění. Rovněž se ukazuje, že se i v 90. letech vyplácí navazovat na československý strukturalismus, neboť – spolu s Adornovou teorií – představuje perspektivní pokus o dialektické a vědecké zprostředkování mezi Kantovou agnostickou estetikou recipienta (bez pojmu) a logocentrickou estetikou Hegelovou („smyslové vyznačování ideje“).

<sup>103</sup> L. Doležel, „Mukařovský and the Idea of Poetic Truth“, in: *Russian Literature*, Nr. XII-XII, Oct., 1982, s. 291.

## VI. REPEČNÍ ESTETIKA MEZI HERMENEUTIKOU A FENOMENOLOGIÍ

Soudobou recepční estetikou, kterou na univerzitě v Kostnici rozvíjeli především Hans Robert Jauß (\*1921) a Wolfgang Iser (\*1926), lze na jedné straně chápat jako kritické pokračování některých tendencí uvnitř pražského strukturalismu, na straně druhé jako repliku na poetiku imanentní interpretace Wolfganga Kaysera a „produkční estetiky“ marxismu a Kritické teorie. Kostničtí teoretikové nejenže objevili čtenáře jako reálnou (empirickou), nebo jako ideální (konstituovanou) instanci, ale odhalili také slabiny imanentní nebo marxistické estetiky, tíhnoucí ke ztotožňování mnohoznačného literárního textu s *jedním* z jeho významů či interpretací nebo k záměně s jeho estetickými objekty (Mukařovský). Odmítnutí takové současně estetické a sémantické redukce vysvětluje Jaußova a Iserova kritika Kayserova hledání správné interpretace a také jejich polemika s marxistickým hegelismem, která způsobuje, že otázka po vlastním, pravdivém významu textu získává dialektický a materialistický charakter.

Tomuto materialistickému hegelismu, který se – jak se ukázalo ve 2. kap. – ptá po společenských výrobních podmínkách a historickém významu („proč“ a „co“) uměleckých děl, čelí stoupenci recepční estetiky otázkou, jaký je potenciál účinku mnohoznačných děl, jenž se rozvíjí v průběhu historické recepce. Jauß se přitom v jednom rozhovoru výslovně dovolává Kantovy estetiky, která zaujímá nikoli stanovisko tvůrce, nýbrž *pozorovatele* přírody a umění: „Poslední velkou estetikou účinku byla Kantova kritika estetického soudu.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> H. R. Jauß, „Hans Robert Jauß over receptie-onderzoek, Konstanz en de toekomst van de universiteit. Een interview“, in: R. T. Segers (Ed.), *Lezen en laten lezen*, Den Haag, Nijhoff, 1981, s. 207.