

Jan Kuračovič

Studie I. [26] BRNO, listopad 2000.

O STRUKTURALISMU

Chtěl bych se pokusit o dosti letmý přehled dnešního stavu československé teorie umění. Nejde mi o data bibliografická ani osobní, ba ani o pohled na československou teorii umění v její celé šíři. Domnívám se, že nejužitečnější z toho, co mohu učinit v krátkém výkladu, který bude následovat, bude zabývat se trochu podrobněji pojmem, jenž se zdá charakteristickým pro dnešní stav československé teorie umění: je to pojem struktury. Tento pojem dal jméno strukturalismu, metodologickému hnutí navazávajícímu na domácí vývojové předpoklady, ovšem zároveň i na podněty současné světové filozofie, jazykovědy i teorie umění. Užívajíce slova „strukturalismus“, nezapomínáme, že existují hnutí obdobná (třebaže ne vždy totožná) i v jiných vědních oborech. Nejužší je strukturalistická teorie umění spjata s lingvistikou, jak je pojímána v Pražském lingvistickém kroužku: rozvinutím fonologie otevřela lingvistika teorii literatury cestu ke zkoumání zvukové stránky slovesného uměleckého díla, rozbořením jazykových funkcí dala nové možnosti studiu stylistiky básnického jazyka a konečně tím, že položila důraz na znakovou povahu jazyka, umožnila pochopení uměleckého díla jako znaku.

Je ovšem třeba nejdříve říci, co naše teorie umění strukturovatelnou. Struktura bývá definována jako celek, jehož částí tím, že do něho vstupují, nabývají speciálního charakteru. Říká se: celek je víc než suma částí, z nichž se skládá. Avšak ze stanoviska pojmu struktury je tato definice příliš široká, neboť zahrnuje nejen struktury ve vlastním slova smyslu, ale např. i „tvary“ (Gestalten), kterými se zabývá „tvarová“ psychologie. Zdůrazňujeme

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

Co však se nám v umění jeví jako struktura? Strukturovou je především každé jednotlivé umělecké dílo samo o sobě. Má-li však být jednotlivé umělecké dílo pochopeno jako struktura, musí být vnímáno — a již tvořeno — na pozadí jistých uměleckých konvencí (formulí) daných uměleckou tradicí, uloženou v povědomí umělce i vnímatele. Jinak by nebylo vnímáno jako *umělecký* výtvor. A právě vlivem bezděké konfrontace s uměleckými výboji minulosti, které se staly již obecným majetkem, a proto ustruly v neměnnosti, a v protikladu k nim se umělecké dílo může jevit jako vratká rovnováha sil stále se přesouvajících, tedy jako struktura. Tím, že se s uměleckými konvencemi minulosti zčásti shoduje, zčásti se s nimi ocitá v rozporu, zabraňuje struktura díla tomu, aby se umělec ocitl v rozporu s nejpřítomnější skutečností a přítomným stavem společenského i svého vlastního vědomí. Souvislost díla s uměleckými konvencemi minulosti pak brání tomu, aby se umělecké dílo stalo nesrozumitelným vnímateli. Vlivem rozporů s tradicí se stávají uvnitř díla citelnými i dialektické vztahy mezi složkami a jejich vzájemné vyvažování.

Není však strukturovou jen jediné, osamocené umělecké dílo. Přesvědčili jsme se již, že v jeho samé podstatě tkví poukaz k tomu, co před ním v umění předcházelo, a — dodejme — i k tomu, co bude následovat; vždyť to, čím se struktura daného díla citelně

umění scházejí (snaží se specifickými prostředky vlastními každému z nich zvládat úkoly příslušící umění jinému) nebo zase rozcházejí. Nejčastěji se přitom proměňuje i hierarchie jednotlivých umění, tak např. v době baroka jsou u nás zřetelné v popředí hudba a umění výtvarná, v době obrození literatura a divadlo, v období generace Národního divadla se uplatňuje literatura, výtvarná umění a hudba rovnoměrně.

Obraz vývoje umění jeví se tedy jako proces velmi složitý, pohledneme-li na něj ze stanoviska umění samého, jeho vnitřní výstavby. Nesmíme nakonec pominout beze zmínky ani vzájemné vztahy mezi uměními národů různých, tak např. vztahy mezi jednotlivými národními literaturami. Tradiční srovnávací literární věda byla zvyklá pokládat tyto vztahy za zásadně jednostranné: některým literaturám s jistotou téměř apriorní přisuzovala schopnost vliv vykonávat, jiné pokládala za odsouzené k pasivnímu přijímání cizích vlivů. Tak si počínávali i historici jednotlivých národních literatur, např. právě české. Tento názor však je zásadně nesprávný, i když se často přihází, že vlivy v konkrétních historických situacích jednostranné jsou. Ani v takových případech nejde o zásadní jednostrannost vlivu v tom smyslu, že by literatura vliv (nebo vlivy) přijímající byla partnerem pasivním. Může se např. přihodit, že se vyrovnává s několikerým vlivem současně, a pak dochází k tomu, že si mezi nimi vybírá, odstupňovává je hierarchicky, dává převládat jednomu nad ostatními, a tím dodává jejich celku smysl. Vlivy totiž nepůsobí v prostředí, do kterého zaléhají, bez předpokladu: narážejí na tradici literatury domácí, jejímž danostem a potřebám jsou podřízeny. Domácí tradice umělecká i ideová může způsobit i to, že mezi vlivy vzniknou dialektická napětí; tak např. v české literatuře 19. a 20. století je v některých obdobích a u některých spisovatelů citelný dialektický vztah mezi vlivem literatury ruské a vlivy jiných literatur slovanských (zejména na polské) a vlivy západními. Vlivy ruské a slovanské vůbec, jakmile zapůsobily citelněji, posilovaly vždy národní specifickou české literatury, její osobitost, na rozdíl od ostatních, které při všem své prospěšnosti tuto osobitost oslabovaly. Citelné je toto působení slovanských vlivů zejména u Havlíčka, Háška, Mrštíka, Srámka atd. Tak se jeví vlivy, vycházíme-li při jejich zkoumání z dialektických, a tím i strukturálních vztahů mezi literaturami. Úhrnem lze říci, že vztah každé národní literatury k ostatním, nazírán z jejího

odlišuje od tradice — a odlišuje se od ní každé osobité umělecké dílo —, je zároveň výzvou obrácenou k budoucí tvorbě. Každé umělecké dílo — i „nejpůvodnější“ — je tedy vpijato do souvislého proudu, procházejícího časem. Není uměleckého díla, které by proudy, procházejícího časem, a když ve vztahu k němu se některé z tohoto proudu vpijato, i když v české literatuře Máchův *Máj*). rá zdají zcela neočekávaná (např. v české literatuře Máchův *Máj*).

Struktura uměleckého díla, které se jeví děním i tehdy, zastaví-li, se náš pohled na díle jedním, jeví se tím spíše pohybem, pohledneme-li na souvislosti, do kterých je dílo vpijato. Především nebývá určité umělecké dílo kromě výjimečných případů jediným dílem svého autora. Téměř vždy je jenom jedním článkem celého řetězce výtvorů. Autorův poměr ke skutečnosti i jeho tvůrčí metoda se během doby proměňují. A tím se mění i struktura jeho děl, ne ovšem bez souvislosti s proměnami národní literatury jako celku, který zase podléhá změnám vlivem vývoje společenského vědomí. Vývoj individuální struktury autorova díla v průběhu doby není však takový, že by se struktura proměňovala náhlými skoky; její nepřetržitost není přerušována ani proměnami nejradikálnějšími: vždy trvá napětí mezi tím, co se mění, a tím, co trvá; vzdvíh autor je uzavřen v mezích své umělecké individuality, kterou sice svým dílem stále dotváří, ale právě proto nemůže překročit její meze.

Co platí o díle jednotlivcově, platí i o vývoji každého umění jako celku: i zde se složky přeskupují, jejich hierarchie, odstupňování jejich vzájemné závažnosti se stále mění. Toto přeskupování se však neděje v umělecké produkci určité chvíle ani stejnoměrně, ani stejným směrem. Každá ze současně žijících generací umělců představuje svou tvorbou strukturu jinou, často značně odlišnou od ostatních, a tyto struktury navzájem na sebe působí; tak např. působí nejen předchůdci na ty, kdo nově přicházejí, ale i naopak nejsou řídké případy, kdy zapůsobí svou strukturou tvorba mladších na dosud tvořící předchůdce. Vnitřní dialektika určitého umění, jak se projevuje v celku, zahrnuje osobnosti, generace, směry a také jednotlivé umělecké žánry jako dílčí umělecké struktury. A zas naopak: jako řada uměleckých projevů není žádán z umění v kultuře daného národa osamoceno: vedle literatury je malířství a sochařství, vedle nich hudba atd.

Každé z jednotlivých umění je nutně ve vztazích plných napětí k ostatním: tak např. uvnitř dané národní kultury se jednotlivá

host smyslů bývá v některých obdobích zdůrazňována (tak např. za symbolismu), jindy je naopak jen naznačována, mění se v utajenou sémantickou energii. Zásadně je však přítomna vždy.

Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká. Mohl by ovšem někdo namítnout, že každý proces probíhá nutně v čase, a že tedy to, co právě bylo řečeno, platí jen na ona umění, jejichž vnímání se děje v časové posloupnosti (např. na literaturu, hudbu, divadlo, film). Avšak i díla umění prostorových, jako jsou malířství, sochařství, architektura, se jeví vnímátele jako významový proces. Tak např. v malířství už sama základní orientace v celkové významové organizaci obrazové plochy vyžaduje času, natož pozorné vnímání vedené snahou o hluboké proniknutí do nejvlastnějšího smyslu malířského výtvaru. Proto i zde, v malířství, se jednotlivé dílčí významy skládají v celkový smysl významotvorným procesem, probíhajícím v čase.

A tak se každé umělecké dílo jeví vnímátele jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí znak, který si vnímátele během procesu vnímání uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, když vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přirazuje k těm, jež pronikly do vnímatele vědomí před ním, ale také mění větší nebo menší měrou smysl všeho, co předcházelo. A zase naopak: všechno, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku. Následnost ve vnímání jednotlivých částí uměleckého díla je v uměních „času“ zjevně dána ne libovůli vnímatele, ale způsobem, jakým ji předurčil autor; ani v uměních „prostoru“ však tomu není jinak. Tak např. malíř vede vnímatele pozornost od onoho bodu plochy, jež chce mít v ústředí, k ostatním částem plochy a dílčím významům, jejichž jsou tyto úseky nositeli; činí to pomocí rozmístění kvality i světlosti barevných skvrn, pomocí utváření a rozmístění obrysů a objemů atd. A v každém uměleckém díle spočívá váha především právě na způsobu a postupu, jakými se vytváří významový kontext, jehož účelem je, aby pomáhal vnímátele budovat si svůj vlastní poměr ke skutečnosti. Jen ještě třeba poznamenat, že označení „vlastní“ neznamená nikterak bezvýhradný důraz položený na individuální jedinečnost, nýbrž při něm nepouštíme ze zřetele dialektický vztah mezi vědomím individuálním a společenským.

stanoviska, se jeví strukturou vztahů (vlivů) jednotlivých, strukturou, jejíž jednotlivé části jsou hierarchizovány a během vývoje si svá místa v hierarchii vyměňují. Naproti tomu ti z badatelů, kdo vycházejí z předpokladu zásadní jednostrannosti vlivů, docházejí nutně, dovedou-li svůj předpoklad do důsledků, k obrazu literatury naprosto neaktivní, jejíž vývoj je řízen nahodilými nárazy vlivů zaléhajících jednou z té, jindy z oné strany. Takové pojetí nebylo, jak řečeno, cizí některým historikům české literatury (zejména těm, kdo podlehli komplexu „malého národa“), ale nebyli mu vzdáleni ani historikové českého výtvarného umění. Je velikou zásluhou A. Matějčka a jeho žáků, že výkladem českého gotického malířství ukázali příklad národního umění výrazně osobitého, jednotného a aktivního, ač zasaženého několika vlivy zároveň.

Snad se podařilo v předešlých odstavcích aspoň náznakem ukázat, že nejen umělecké dílo jednotlivé a nejen i vývoj každého z umění jako celku, ale i vzájemné vztahy mezi uměními mají charakter struktur i že, nazíráme-li na to vše jako na struktury (tj. jako na labilní rovnováhu vztahů), neocítáme se v rozporu se skutečností ani neochuzujeme rozmanitost badatelských možností, nýbrž naopak poukážeme k jejich bohatství.

Je však načase věnovat pozornost další důležité vlastnosti uměleckého díla, jeho povaze *znaku*. Umělecké dílo je určeno — jako každý znak — k tomu, aby (způsobem sobě vlastním) prostředkovalo mezi dvěma stranami; původcem znaku je zde umělec, stranou znak přijímající vnímátele. Umělecké dílo je však znak velmi složitý: každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla. A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke skutečnosti a výzvou ke vnímátele, aby ke skutečnosti jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň. Než se však vnímátele celkového smyslu dobere, musí proběhnout proces vytváření tohoto celkového smyslu. A na tomto procesu záleží při uměleckém díle především. Je známo z dějin umění, že v některých obdobích umělecké dílo směřuje k neuzavřenosti smyslu — neděje se to však ke škodě jeho umělecké účinnosti; neuzavřenost smyslu je v takových případech součástí umělcova záměru. Charakteristická pro umělecké dílo jako znak je i schopnost mít několikery smysl zároveň; opět bez škody na jeho působnosti. Mno-

Je nyní otázka, které složky uměleckého díla jsou schopny být nositeli významů spoluvytvářejících jeho celkový smysl. Není to otázka zbytečná, protože není ještě zcela překonan názor, že jedinými nositeli smyslu uměleckého díla jsou složky nazývané konvenčně „obsahovými“ na rozdíl od „formálních“. Nositeli významu, a tím i činiteli spoluvytvářejícími celkový smysl díla jsou však (jak jsme předpokládali již od začátku této sémantické kapitoly naší studie) složky všechny bez rozdílu. Všechny složky se účastní sémantického procesu, jež jsme nazvali kontextem, tedy např. v básnickém díle stejně jednotlivá slova, zvukové složky, gramatické tvary, syntaktické složky (větná výstavba), frazeologie jako tematické složky. V malířském díle napomáhají při vytváření kontextu stejně linie jako barva, obrys jako objem, organizace obrazové plochy jako námět.

Významotvornou platnost však mají i způsoby, jakými se těchto složek v uměleckém díle užívá (umělecké postupy), dále i vzájemné vztahy mezi složkami, tak např. v básnickém díle vztah mezi hláskovým složením (eufonií) a významem slov: eufonie může vyvolávat významové vztahy mezi slovy, která v textu nejsou v bezprostřední významové souvislosti, může vyzdvihovat slova důležitá pro celkový smysl básně tím, že se hlásková skupina pro takové slovo charakteristická v textu mnohonásobně opětuje, aniž se opakuje slovo samo atd. Složky na první pohled významově indiferentní mohou účinně zasahovat do významové výstavby díla, tak např. v básnictví metrum, už tím, že svými pauzami člení text někdy ve shodě, jindy v rozporu s jeho členěním větným, a ovšem ještě mnoha jinými způsoby. Jiný příklad, z malířství: barva je jev optický, bez bytostné povahy znakové (nehledíme-li k symbolickému užívání barev). Přesto však se stává známem jako součást malířského díla i tehdy, jde-li o malbu bezpředmětnou. Tak např. skvrna blankytné modré barvy, je-li umístěna v horní části plochy abstraktního obrazu, se velmi snadno stane nositelem významu „obloha“; v dolní části obrazové plochy může přijmout význam „vodní plocha“; v obojím případě se ovšem tyto významy neuplatní v své konkrétnosti, ale spíše jako narážky na určité skutečnosti. Částečné překryvání obrysů i postrádajících jakékoli předmětnosti může v abstraktním obraze naznačovat hloubku prostoru vyplněného jakýmsi, třeba nepojmenovatelnými předměty.

Všechny složky tradičně nazývané formálními jsou tedy v uměleckém díle nositeli významů, částečnými znaky. A zase naopak, složky nazývané zpravidla obsahovými (tematickými) jsou svou povahou také jen znaky, které nabývají plného významu teprve v kontextu uměleckého díla. Vezměme si za příklad postavu z díla epického nebo dramatického. Realistické umění bude usilovat o to, aby v čtenáři (popř. divákovi) vznikl dojem, že jde o určitého jednotlivce, který někde a někdy existoval. Zároveň však nutně usiluje i o to, aby se postava zdála co nejobecněji platnou, aby, tak říkajíc, nabyl čtenář (divák) dojmu, že něco z této postavy je v každém člověku, ba i v něm samém. Nerozlučné spojení konkrétnosti s obecností je příznakem každého umění, je však možné jen tak, že umělecké dílo znamená skutečnost teprve jako souhrn všech svých složek a částí (mezi něž patří i jeho jednotlivé postavy) a ukazuje k ní rovněž jako k celku. A tak je každá jednotlivá postava epického díla plně srozumitelná jen ve vztahu k ostatním postavám, k ději, k uměleckým postupům, jichž bylo v díle užito, atd. Jen velkým postavám světové literatury je dopřáno vystoupit z kontextu uměleckého díla a vstupovat v přímý styk se skutečností; ani ony však nepozbývají dvojaké povahy uměleckého znaku: jevit se obecnými i jedinečnými zároveň.

Vztah umění ke skutečnosti není, právě pro tuto specifickou svého znakového charakteru, jednoznačný a neproměnný, nýbrž dialektický, a proto historicky proměnlivý. Umění má mnoho nejrozličnějších možností znamenat skutečnost jako celek. Střídání těchto možností můžeme pozorovat v průběhu jeho dějin. Rozpětí je tu velké, od úsilí o naprosto věrné vystižení vši různorodosti reality (a také vši nahodilosti v této různorodosti obsažené) až ke zdánlivě úplné roztržce mezi uměním a skutečností. Ani při největším oddálení však nepřestává být vztah ke skutečnosti nepostradatelným činitelem struktury díla, umožňujícím vnitřní rozmanitost, stálo obnovu a životní důsaznost uměleckého díla pro vnímatele jako jedince i pro celou společnost.

Posledním jevem, o kterém je třeba pojednat, chceme-li charakterizovat dnešní stav československé vědy o umění, je pojem *funkce*. Tento pojem (jež teorie umění sdílí s lingvistikou, ale také např. s folkloristikou, v oblasti umění pak s architekturou) se týká vztahu uměleckého díla ke vnímátele a ke společnosti. Plně objektivitu nabývá pojem funkce jen tehdy, je-li jím míněna rozmani-

tost účelů, kterým umění ve společnosti slouží. Některá umělecká díla jsou už od svého vzniku jednoznačně určena k určitému druhu společenského působení, a toto určení se projevuje i v jejich struktuře, např. přizpůsobením kánonu onoho uměleckého druhu, který této potřebě slouží, ale i jinak. Dílo však může být schopno vykonávat i několik funkcí zároveň. A může také funkce v průběhu doby střídát. Nejčastěji má takováto výměna funkcí podobu výměny dominanty systému možných funkcí; změna dominantní funkce se nutně projevuje i přesunem celkového smyslu díla.

Funkce umění jsou mnohé a rozmanité; jejich schopnost kombinace působí, že není snadné podat jejich úplný výčet a roztržďení. Je však mezi nimi jedna, která je pro umění specifická a bez níž by umělecké dílo přestalo být uměleckým dílem. Je to funkce estetická. Z druhé strany je jasné, že estetická funkce se daleko neomezuje jen na oblast umění, nýbrž prolíná vši práci člověka i vše vytvářejících vztah člověka ke skutečnosti; má totiž, jak ještě bude ukázáno podrobněji, schopnost bránit, aby se mohla uplatnit jednostranná převaha jediné funkce nad všemi ostatními. V oblastech mimo hranice umění proniká její působnost k mnohem většímu počtu jedinců a její působení tam je širší; v umění je zato intenzivnější.

Jak se estetická funkce v umění uplatňuje? Především třeba si uvědomit, že na rozdíl od všech ostatních funkcí (např. poznávací, politické, výchovné atd.) nemá funkce estetická žádný konkrétní cíl, nesměřuje k plnění žádného praktického úkolu. Estetická funkce spíš vyřazuje věc nebo činnost z praktických souvislostí, než aby je do některé z nich včleňovala. To platí zejména o umění. Z teze o této zvláštní vlastnosti estetické funkce bývá vyvozován — jednou ve smyslu kladném, jindy záporném — názor, že zdůraznění estetické funkce má za nezbytný následek odstranění umění od života. Je to však omyl. Jestliže estetická funkce nesměřuje k žádnému praktickému cíli, neznamená to, že by zabraňovala styku umění s životními zájmy člověka. Právě tím, že postrádá jednoznačného „obsahu“, stává se estetická funkce „přehlédnou“, nestaví se k ostatním funkcím nepřátelsky, ale pomáhá jim. Jestliže ostatní „praktické“ funkce, ocitnou-li se vedle sebe, ve vzájemné konkurenci, usilují převládnout jedna nad druhou, uplatňující se směřování k funkční specializaci (k monofunkčnosti, jejímž vyvr-

cholením je stroj), směřuje umění právě vlivem estetické funkce k monofunkčnosti co nejobhatší a nejmnohostrannější, aniž tím zabraňuje uměleckému dílu společensky působit. Uplatňující se v umění jako funkce specifická, pomáhá estetická funkce člověku přemáhat jednostrannost specializace, ochuzující nejen jeho vztah ke skutečnosti, ale i možnost jeho jednání vůči ní. Nezabráňuje tvůrčí iniciativě člověka, ale pomáhá ji rozvíjet. Není náhoda, že v životopisech velkých učenců, vynálezců, objevitelů bývá lecdky zjišťován vytříbený zájem o umění jako jejich charakteristická vlastnost.

Dosud jsme na funkci umění nazírali jen ze stanoviska společenského celku. Pohlédneme však na ně i ze stanoviska individua, at tvůrčího, at vnímánského. Už umělec, i když strukturu díla přizpůsobuje jisté funkci, nevylučuje předem žádnou z ostatních. Jinak by ani nemohl svým dílem vstoupit v živý styk se skutečností: kdyby násilně zjednodušil funkční bohatství díla, ochudil by i svůj přístup ke skutečnosti, jeho podnětnost. Proto teprve tehdy, pohlédneme-li na funkci umění z hlediska individua, objeví se funkce díla jako soubor živých energií, které jsou v stálém vzájemném napětí a sporu. Teprve tehdy také plně pochopíme, že funkce díla nejsou navzájem oddělené příhrady, ale pohyb, stále proměňující tvárnost díla od vnímatele ke vnímání, od národa k národu, od doby k době; to nám vysvitne zejména jasně, pohlédneme-li na dílo očima nikoli jeho autora, ale jeho vnímatelů.

Jako činitel individualizující se ovšem ze stanoviska funkční uměleckého díla jev netoliko jednotlivý vnímátel, ale i celé sociální útvary, jako jsou různá společenská prostředí, vrstvy. Zejména ony rozhodují o tom, jakým způsobem se dějí přesuny v celkové struktuře funkcí.

Je však ještě třeba všimnout si, aspoň letmo, úlohy, jaká při rozhodování o umělecké platnosti určitého zjevu připadá subjektu. Pokud máme na mysli jen subjekt umělcův, je věc jednoduchá: umělec vkládá svou subjektivitu do díla i tím, že jeho strukturu předem přispůsobuje určité funkci. O tom, má-li určitý předmět fungovat jako umělecké dílo (tedy především esteticky), rozhoduje do jisté míry i vnímátel. Této možnosti využívají záměrně surrealisté při volbě i vytváření „objektů“ takových, aby samy o sobě se jevíly vzdálenými jakékoli funkčnosti, i estetické. Na vnímátele v subjektivitu se přitom klade vyšší nárok než při záměrně vytvo-

řených uměleckých dílech. Avšak i při surrealistických objektech se ve vnímatelově vědomí estetická funkce objektivuje už tím, že vnímatel hodnotí objekt na základě konfrontace s určitými uměleckými konvencemi, zčásti naplňovanými, zčásti porušovanými. Přijímání surrealistického objektu za umělecké dílo je však jen krajním vyhocením zjevu zcela obecného: pocitu volnosti v rozhodování o funkčnosti uměleckého díla, který je nezbytným činitelem jeho účinnosti.

Probrali jsme několik základních pojmů strukturalistické teorie umění. Ukázalo se, že jakmile počneme nazírat na umění jako na labilní, stále napjatou a stále se přeskupující rovnováhu sil, objeví se tradiční problémy v novém světle a vynoří se i otázky dosud nekladené. Mnohé z výhledů, které se otvírají, jsou přímými výzvami žádajícími si co nejdříve odpovědi. Uvedu jeden příklad za mnohé, srovnávací teorii umění. Otázka není nová, poprvé a s geniální jasnouzířivostí ji položil Lessing v svém *Laokoonu* a po něm řada dalších badatelů. Strukturalismus však tím, že pojímá jednotlivá umění jako struktury spjaté navzájem dialektickými napětími, historicky proměnlivými, vidí nejen (jak už Lessing poznal) jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálu a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sblížení tím, že v určitých vývojových situacích usilují o vzájemné sblížení, prolínání, ba i substitucování. Toto pojímání vzájemného vztahu umění je plodné zejména pro dějiny umění. O jeho metodologické závažnosti může nás přesvědčit často i jen letmý pohled na osudy některé z národních kultur. Tak např. v české kultuře 19. stol. můžeme pozorovat některé přesuny hierarchie umění: v době národního obrození počátkem 19. stol. stojí zřejmě v popředí literatura a divadlo, v letech 70. devatenáctého věku (v době, kdy vedle sebe tvoří Smetana v hudbě a Neruda v literatuře) jsou vedoucími uměními hudba a literatura, v letech 80. a 90. dochází k rovnoprávné spolupráci literatury, hudby, výtvarného umění a divadla v době budování Národního divadla (v literatuře působí vedle sebe generace májovců a lumírovců, v hudbě Smetana a Dvořák, ve výtvarných uměních Aleš, Hynais, Myslbeek a další, v divadle J. J. Kolár v čele velké herecké školy). To jsou ovšem jen náznaky zkoumání, které by bylo třeba rozvinout na základě širokého materiálu a hluboké znalosti dějin jednotlivých umění u nás. Problematika se však rýsuje jasně a je naléhavá právě dnes,

kdy si jasněji než kdykoli dříve uvědomujeme, že všechno souvisí se vším.

Pokud jde o dějiny jednotlivých umění, je ještě třeba podotknout, že strukturalistická metoda ukazuje v novém světle i otázku tzv. *živů* a jejich významu pro dějiny jednotlivých umění. Je to opět otázka velmi složitá a lze jen v nejhrubším obryse naznačit dnešní možnosti jejího řešení. Tradiční pojetí chápe vliv jednotlivé strany, staví proti sobě v trvalý protiklad stranu ovlivňující a ovlivňovanou, aniž počítá s tím, že vliv, má-li být přijat, musí být připraven podměnkami domácími, které rozhodnou o tom, jakého nabude smyslu a kterým směrem zapůsobí. V žádném případě nezapůsobí vliv tak, aby anuloval domácí vývojovou situaci, danou nejen předchozím vývojem umění, ale i předchozím vývojem a současným stavem společenského vědomí. Proto třeba při zkoumání vlivů počítat s tím, že jednotlivá národní umění se stýkají na základě vzájemné rovnosti (nikoli na základě základní podřízenosti ovlivňovaného ovlivňovanému). A k tomu ještě: jen výjimečně je některé umění jistého národa — např. literatura — ovlivňováno jednotlivým národním uměním cizím. Zpravidla je cizích vlivů celá řada a existuje nejen vztah každého z nich k danému ovlivňovanému umění, nýbrž i vzájemné vztahy mezi vlivy samými. Tak např. česká literatura byla v průběhu 19. a 20. století ve vztahu k celé řadě literatur cizích: k literatuře německé, ruské, francouzské, polské a ovšem slovenské. Tyto vztahy nezasahovaly českou literaturu jen v řadě následné, ale namnoze i simultánně. I když většina z nich byla ze stanoviska ovlivňujících literatur jednostranná, bez aktivní účasti české literatury na světovém literárním dění (neboť česká literatura po době protireformačního úpadku musila se teprve dopracovávat úrovně moderních evropských literatur), přesto nebránily tyto vlivy nikterak svébytnému rozvoji české literatury. Bylo jich celé množství a tak se navzájem vyvažovaly, jejich poměrná závažnost se během doby změnila a česká literatura se přikláněla jednou k jedné, podruhé k jiným, vytvářejíc tak mezi sebou a jimi i mezi nimi samými navzájem plodné dialektické napětí. Vlivy tedy nejsou, buďž znovu připomenuto, projevem zásadní nadřízenosti a podřízenosti jednotlivých národních kultur; základní jejich podoba je vzájemnost pracující ze vzájemné rovnosti národů a rovnovyznamnosti jejich kultur. Ze stanoviska každé národní kultury (a tedy i každého

národního umění) tvoří vztahy ke kulturám (a tedy i k uměním) národů jiných struktur spjatou vnitřními, dialektickými vztahy neustále se přeskupujícími vlivem popudů přicházejících ze společenského vývoje.

Jsme u konce úvahy o uměnovědném strukturalismu, daleko však ne u konce výčtu výhledů, jaké otvírá strukturalismus teoretickému a historickému zkoumání umění. Také nešlo o úplnost, nýbrž jen o to, aby na několika základních otázkách byl strukturalismus charakterizován konkrétněji, než by se mohlo stát obecnou úvahou. Strukturalismus se zrodil a žije v bezprostřední souvislosti s uměleckou tvorbou, a to s tvorbou současnou. Svůj vztah k ní neopouští ani tehdy, když se pokouší — v světle uměleckého citění dnešního — osvětlit umění minulosti, ukázat, jak toto umění řešilo své tvůrčí problémy. Souvislost mezi uměnovědným strukturalismem a dnešním uměním je vzájemná. Umělci i teoretikové jsou totiž zajedno v přesvědčení, že dnešní doba zavazuje jedny i druhé k tomu, domýšlet důsledně a odvážně zákonitosti uměleckého tvoření vzhledem k převratně se měnící situaci člověka ve světě.

(1946)

bibliografického popisu. Po tomto záznamu okolností vzniku a publikace následují v odstavcích o jednotlivých pracích údaje o případných opravách a proměnách textu. Poslední část každého komentáře napomáhá orientaci čtenáře formulací ústředního problému dané stati a jejího zařazení do úhrnu Mukařovského díla.

Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře (s. 5)

(Macek č. 149, 150, 157)

Studie usravena poprvé jako metodologický vstup 1. svazku *Kapitol z české poezie* (obě vyd.). 1. část byla přitom napsána nově pro *Kapitoly*, 2. část je zevrubným zpracováním hesla *Strukturální estetika* z *Ortova slovníku naučného nové doby* (1940), 3. část byla zpracována z hesla *Strukturální věda o literatuře* z téhož slovníku. — V závěru 2. i 3. části se autor v 2. vyd. *Kapitol* odhodlal k dobově podmiňným výpustkám (viz níže), proto zde tiskneme podle 1. vyd. *Kapitol*. S těmito odchylkami:

- s. 20, ř. 6 zd. *tiskneme každá (podle 2. vyd. KČP) místo každé*
 21, 10 zd. *místo textu Husserlova (výstavba... a barevného) je v 2. vyd. KČP Husserlovy a Bühlerovy poznatky o výstavbě znaku vůbec a jazykového především.*
 22, 6 *tiskneme literatury (ed.) místo literatury*
 23, 9 a 3 zd. *tiskneme strukturální (OSNND) místo strukturní*
 25, 14 zd. *tiskneme první světovou (podle 2. vyd. KČP) místo světovou*
 25 *Poslední rádky (počínaje slovy Z cizích směrů... jsou v 2. vyd. KČP vypuštěny).*

Stat' je významná zásadním rozlišením sumativního a naproti tomu strukturálního, tj. energetického a dynamického pojetí celku. Strukturální estetika je v ní představena ve výkladu několika ústředních pojmů: estetický objekt, materiál — umělecký postup, znak a význam, individuuum v umění, problémy vývojeslovné, semiologie umění. Připojena třetí část vytyčuje zásady strukturální teorie literatury.

O strukturalismu (s. 26)

(Macek č. 495)

Přednáška v Institut des études slaves v Paříži 1946. Z původního francouzského textu přeložil autor. Tiskem poprvé až ve *Studiih z estetiky*. Tento text přejímáme s editorskými opravami:

- s. 27, ř. 10 a 7 zd. *tiskneme ocitl místo neocitl, stalo místo nestalo*
 1 zd. *tiskneme vždyt místo vždy*
 29, 1 *tiskneme snaží se specifickými místo snaží se dosáhnout specifickými*
 31, 14 *tiskneme do nejvlastnějšího místo co nejvlastnějšího*
 13 zd. *tiskneme ne libovali místo na libovali*
 36, 3 *tiskneme s určitými místo určitými*

Strukturu nelze vymezit pouze souvztažností celku a částí, již se zabývá la tvarová psychologie. Představuje labilní rovnováhu vztahů — odtud její energetičnost. Jsou vyloženy pojmy znak a funkce s ohledem na specifický vztah uměleckého díla ke skutečnosti. Blíže o něm pojednávají studie *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Místo estetické funkce mezi ostatními a Umění.*

Pojem celku v teorii umění (s. 39)

(Macek č. 522 a 529)

Z prvního, autorem upraveného otisku v časopise *Estetika* (1968, s komentářem K. Chvatíka) a z knihy *Čestami poezie a estetiky* (dále CPE) přejímáme několik změn proti původnímu textu, pokud se vztahují ke konání přednášky (Pražský lingvistický kroužek, 10. 12. 1945). Ve všem ostatním se vracíme k původnímu strojípisu (R): jednak tím opravujeme omly předchozích otisků, jednak nepokládáme za užitečné přijmout některé pozdní zásahy autorovy. Protože tentokrát je mezi prvním a naším knižním otiskem velké množství rozdílů, rezignujeme na jejich záznam s výjimkou případů, které se týkají myšlenkového obsahu.

- s. 39, ř. 3 *K Bělehrádkovu jménu připojena poznámka pod čarou:*
 Jan Bělehrádek přednášel v Pražském lingvistickém kroužku 9. 10. 1945 na téma *Struktura a holismus. (R)*
 42, 20 *tiskneme významových (R) místo významných (CPE)*
 43, 8 zd. *tiskneme díla jako celku tak a tak složeného (R) místo díla tak a tak složeného jako celku (CPE)*
 45, 20 zd. *tiskneme jistá složka místo jisté složky (CPE); v R je jistá složky*
 11 zd. *místo našeho není kvalitativně... obojaká; i (podle R) je v CPE není nezbytně kladná, neboť i*