

národního umění) tvoří vztahy ke kulturám (a tedy i k uměním) národů jiných strukturu 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 cítění 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)

Dnešní přednáška má ráz výslovně příležitostný, hlásí se k tématu, které svými přednáškami v Pražském lingvistickém kroužku učinil předmětem diskuse prof. Jan Bělehrádek. Při jedné z těchto diskusí jsem naznačil, že téma tak plodně rozebírané, totiž pojem celku, mělo by být konkretizováno na různých materiálech, aby se ukázalo, do jaké míry se tento pojem může vlivem různých materiálů obměňovat. Řekl jsem tehdy také, že možná aplikace pojmu *celek* na jistý materiál, a tedy v jistém vědním oboru, může mít jistý dosah i pro pojetí celku ve vědních oborech jiných, protože mohou na každém materiálu vysvitnout jisté stránky, jisté aspekty pojmu *celek*, které sice právě na daném materiálu budou zřetelněji viditelné než na materiálech jiných, ale jednou objeveny mohou se ukázat důležitými i tam, kde na první pohled viditelné nejsou. Tato diskusní poznámka stala se mi, aspoň subjektivně, závazkem: jestliže prof. Bělehrádek jako biolog měl na mysli jako primární materiál fakty biologické i tehdy, mluvil-li o pojmu celku obecně, zdálo se mi, že nebude bez užítka konfrontovat přírodovědecký pohled na *celek* s pohledem, k jakému vede, ba nutí materiál věd zvaných někdy duchovními, jindy kulturními, nově pak vědami sociálními. Obírám-li si za materiál jevy umělecké, činím to jen proto, že jsou mi materiálem nejběžnějším, jsem však přesvědčen, že v základních rysech nebude podstatného rozdílu mezi nimi a materiály ostatních sociálních věd, pokud jde o aplikaci pojmu *celek* na oblast těchto věd.

Vracím se nyní ještě na okamžik k označení „přednáška příležitostná“, které jsem před chvílí pronesl. Nechtěl bych totiž, aby

Jan M
První
kařovs
práce
umění
vadlu
bude
a poe
histor
ních r
Oba s
pozici
nářů k
no ro
pečliv
třeb n
o hum
znění
s ruk
mnoh
veny
borů,
mentá
v krát
studie
konte
rovéh

Přípra
• Čter
z pr
rece
• Exo
tarti
• Jan
Stu
• Shle
-KE
vyp

Jan MUKA
První z dvou
kařovského
práce z est
umění a s
vadlu a film
bude věno
a poetice
historický
ních rozbo
Oba svazl
pozici no
nářů klasi
no rozebl
pečlivě vy
třeb nejšit
o humani
znění je
s rukopis
mnoha m
veny omy
borů, což
mentáři,
v krátkýcl
studie za
kontextu
rového s

Připravuj
• Čtenář
z prací
recepč
• Exotik
tartusl
• Jan M
Studie
• Shlom
-KENA
vypráv

vzniklo i jen sebeslabší zdání, že „příležitostnost“ pokládám za úhonu. V jistém smyslu lze říci obměnou známého Goethova výroku, že každé vědecké zkoumání je v jistém slova smyslu příležitostné. Ale ani nehledě k tomu, třeba přiznat, že jsme již dlouho — a snad nikdy dosud soustavně — nesoustředili pozornost na postavení strukturalismu k jiným „celostním“ směrům, zejména jsme si dosud nikdy nepoložili otázku rozdílu mezi strukturalismem a jinými celostními směry v různých vědeckých disciplínách, dovolávající se spíše příbuznosti než rozdílnosti. Leč teprve rozdíly v pravém slova smyslu situují, určují vzájemné rozmístění směrů příbuzných a stavějí tak jejich vztahy na pevný základ. Je třeba být vděčen podnětu, který vzešel z přednášek prof. Bělehrádka ne vlastně tím, co se nám z jeho názorů zdálo samozřejmé, ale právě tím, co nás vyzývalo k námitkám a — bylo by lze říci — k sebeuvědomění. Netroufám si ovšem ani zdaleka tvrdit, že přednáška, která bude následovat, by mohla a chtěla vyčerpávat téma, které jsem právě naznačil, totiž diferenční charakteristiku pojmu celku v sociálních vědách. Nestací k tomu v dnešních dobách pracovního spěchu především čas, kterým jsem k přípravě disponoval, za druhé pak materiál vědy o umění může být — vzhledem k celkové rozloze a diferenciaci materiálu věd sociálních — přece jen příliš úzký, a tedy jednostranný. Bylo zde, tuším, už ex presidio naznačeno, že má dojít ještě k přednášce o pojmu celku v jazykovědě. Přál bych si vřele, aby k ní došlo v zájmu — mohu-li tak říci — mé přednášky dnešní.

Po tomto úvodě, za jehož nepředvídanou délku se omlouvám, přistupuji k vlastnímu tématu: Jakým způsobem, v jakém smyslu (popř. v jakých smyslech) užíváme pojmu celek v dnešní vědě o umění? Kladu otázku úmyslně takto široce a opatrně, obávaje se, že by otázka užší: jakého druhu celkem je umělecká struktura, vedla k zanedbání jiných aspektů pojmu celek, jež se mohou v teorii umění vyskytovat vedle pojmu struktury. A opravdu se vyskytují. Především připadá v teorii umění velmi důležitá úloha pojmu *ttvar*. Třeba předem připomenout, že slova tvar bývá v teorii umění a zejména v umělecké kritice užíváno v několika různých významech, někdy i zároveň. Mám na mysli onen přesný význam, v němž se ho užívá v psychologii; tvar — Gestalt. Uzavřený celek, zpravidla smysly vnímatelný, jenž kromě vlastností daných částmi má ještě celkovou „vlastnost tvarovou“ (Gestaltqualität), která

jej charakterizuje právě jako celek. Takovým tvarem (nebo ještě spíše: útvar) je v hudbě melodie, v básnictví verš atp. Za příklad velmi názorný může nám posloužit právě verš. Víme, že dokud verš byl pojmán jako složený ze svých prvků, stop, hemistichů atd., nebylo možno přijít na kloub záhadě veršového rytmu. Nemluvím ani o různých druzích verše volného, stačí vzít velmi pravidelný verš o stopách různorodých, například daktylotrochejský, jak jej známe například z poezie Nerudovy. Jaká pravidelnost sledu poutá například schéma —U—UU—U—U? Pokus s objektivní izochronií, při které by se časová rozloha stop i různorodých vyrovnávala výslovností, ztroskotál při experimentálním ověření a přívrženci izochronismu musili se uchýlit k předpokladu „tendence k izochronismu“, činiteli v podstatě psychologickému, subjektivnímu a nekontrolovatelnému. Jakmile však A. Meillet v svém převratném spise *L'origine indoeuropéenne des mètres grecs* vzal za základ veršového rytmu verš celý, a vnitřní jeho organizaci pouze za činitele vnitřní diferenciacie tohoto celkového tvaru, otevřela se cesta k pochopení rytmu veršových druhů i nejvolnějších. Podrobnější výklad nebyl by zde na místě, jde ostatně o věci známé. Nám však jde o to: k jaké stránce celku se při tvaru upíná zřetel? Příklad verše odpovídá jednoznačně: k jeho uzavřenosti. Je možné, aby vnitřní organizace verše byla uskutečněna velmi složitou spoluprací různých jazykových prvků, a je dokonce možné, aby šla po několika různých kolejích, jako v případě onoho staroperského verše mutaquárib, za jehož rozluštění vděčíme J. Rypkovi; tam totiž působí zároveň i přesné schéma časoměrné i tendence k pravidelnému uspořádání přízvuků (*Travaux du Cercle linguistique* 6, s. 206, *La métrigue du mutaquárib épique persan*). Přitom každé z obou těchto členění má samo o sobě též účel: uzavřít verš, charakterizovat jej jako celek. Měli bychom si nyní položit otázku další, na které nám záleží: lze nazvat verš, pojatý jako útvar, strukturou? Je jasné, že nikoli; jde o dvě věci různé. Proč a jak jsou různé, řekneme si, až bude řeč o struktuře. Prozatím se spokojíme zjištěním, že celek jeví se vědě o umění v různých aspektech. Mohli bychom uvést ještě jiné příklady útvarů z oblasti materiálu vědy o umění, z nich zejména důležitý je pojem kompozice uměleckého díla. Kompozici bylo by lze přímo definovat jako „soubor prostředků, kterými je umělecké dílo charakterizováno jako útvar“. Nebudu zde podnikat podrobnější rozbor a chtěl

bych jen zběžně upozornit, že na kompozici zejména jasně zřejmý je rozdíl mezi útvarem a strukturou. Neboť: je zcela jasné — i když si to občas někdo mate —, že kompozičním rozbohem se-bepodrobnějším není básnické dílo charakterizováno jako struktura, i když pořádný kompoziční rozbor neskládá dílo z částí, nýbrž vychází od celkového uspořádání částí, od „tvarové vlastnosti“. Proporcionalita, symetrie, koncentričnost a podobné kompoziční charakteristiky nejsou charakteristiky strukturní, i když struktura díla vykonává rozhodující vliv na jeho kompozici a i když naopak způsob, jímž je dílo kompozičně vybudováno, může být badatelsky využit jako jeden ze symptomů strukturního složení díla.

Leč útvary nejsou jediný druh celků, s kterým se setkáváme v oblasti materiálu vědy o umění, kromě struktury ovšem. Je zde ještě onen druh celků, jež nazýváme *kontextem*, nejzřetelněji viditelný v básnictví, ale projevující se i v uměních jiných, a dokonce nejen v uměních času; i v obraze můžeme mluvit o kontextu, zejména pokud si uvědomujeme, že i vnímání obrazu je proces probíhající v čase. Základní formule kontextu je sdostatek známa, stejně lingvistům jako psychologům. Jde o sled významových jednotek (např. slov, vět), sled nepřemístitelný bez proměny celku, při kterém se význam postupně akumuluje:

a	b	c	d	e	f	g	h
	a	b	c	d	e	f	g
		a	b	c	d	e	f
			a	b	c	d	e
				a	b	c	d
					a	b	c
						a	b
							a

Při ukončení je celý sled, daný předtím postupně, akumulován ve zpětném pořádku simultánně. Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke skutečnosti (zřejmě např. v detektivních novelách, kde poslední stránka může změnit dodatečně smysl všeho, co předcházelo). Dokud kontext není ukončen, vždy ještě je jeho celkový smysl nejistý, leč významová intence směřující k celosti kon-

textu provází vnímání jeho od prvního slova. I při kontextu, podobně jako při tvaru, je zřetel soustředěn k celosti, jenže s rozdílem, který nám nejlépe osvětlí srovnání básnického díla jako útvaru (celku kompozičního) s básnickým dílem pojatým jako kontext. Části kompoziční se navzájem neprolínají, nýbrž stávají se činitelem kompozice právě na základě vzájemného ohraničení a odlišení co nejzřetelnějšího (tomu nasvědčují i termíny: kompoziční členění, kompoziční schéma). Jednotlivé významové jednotky skládající sled kontextu, jak již řečeno, se naopak navzájem pronikají, a to dvojsměrně: postupně i zpětně. Kontext vytváří se tedy jiným způsobem než útvar, avšak společně jim je, že zřetel je při nich upjat k celkovosti.

Strukturalismus s oběma těmito druhy celků pracuje, avšak podstata strukturalistického myšlení jimi dána není. Z opatrnosti připomínám na závěr kapitoly, která se jich týká, že možná podrobnější zamyšlení nad uměnovědným materiálem mohlo by odhalit ještě i jiný druh, popřípadě druhy nestrukturních celků. To by však na podstatě věci nic nezměnilo.

Přecházíme nyní ke *strukturuře*. Představili jsme si již před chvílí jisté básnické dílo pojaté jednou jako kontext, podruhé jako celek kompoziční, představme si totéž básnické dílo pojaté ještě třetím způsobem, jako strukturu. Co v tom bude od obou předchozích pojetí odlišného? Začneme názorně. Máme před sebou básnické dílo zachované neúplně, jako zlomek, chceme-li: torzo. Je to celek kompoziční, tedy útvar? Je jasné, že nikoli, neboť například celková proporcionalita nebo jiná vzájemná korespondence částí zůstává neurčitá. Stejně to není uzavřený kontext; je nám volno domýšlet si jej nejrůznějšími způsoby. Je to však struktura? Ano, a naprosto zřejmě. Můžeme podniknout úplný strukturní rozbor, zjistit například specifický vztah mezi intonací a významem, mezi větnou výstavbou a intonací, mezi intonací a slabičným složením slov, můžeme zjistit vztah díla jako celku tak a tak složeného k tomu, co před ním ve vývoji předcházelo, atd. Nuže, k čemu je tentokrát upjat náš zřetel? Že máme před sebou celek, o tom není ani tentokrát nejmenší pochyby, avšak celkovost nejeví se nám jako uzavřenost, ukončenost (a tak se nám jevila v obou případech předešlých), nýbrž jako jakási souvztažnost složek. Tato souvztažnost složek spíná dílo v jednotu v každém momentu jeho průběhu (jde-li o dílo umění času) nebo v každé jeho části

Jan MUKAŘ
První z dvou
kařovského
práce z estet
umění a stu
vadlu a filmu
bude věnov
a poetice v
historických
ních rozbor
Oba svazky
pozici nov
nářů klasic
no rozebra
pečlivě vyb
třeb nejširš
o humanitu
znění je z
s rukopisy
mnoha m
veny omyl
borů, což j
mentáři,
v krátkých
studie zař
kontextu l
rového sv

Připravuje
• Čtenář j
z prací l
recepčn
• Exotika
tartusk
• Jan MU
Studie
• Shlomi
-KENA
vypráv

(jde-li o umění prostoru). Je přirozené, že jsem si vědom jisté schematičnosti tohoto tvrzení — jako ještě některých dalších, která budou v dalším průběhu přednášky vyslovena; nelze však o věcech zásadních mluvit bez jisté dávky schematizace, záleží jen na tom, aby jí nebyla deformována sama podstata skutečnosti, o které jde; a toho hodlám dbát. Pokračujme však! Souvztažnost složek ve struktuře je do té míry sjednocena, že se jeví jako jejich vzájemné podřízení a nadřízení; v tomto smyslu mluvíme o dominantě struktury a o hierarchii jejích složek. Položme si nyní otázku, jak jsou tyto vzájemné vztahy složek struktury podloženy, čím jsou dány? Některé z nich jsou dány povahou materiálu, například jisté zrnění kamene užitého za materiál díla sochařského nebo jeho poměrná tvrdost projeví se nutně jak ve vzhledu povrchu sochy, tak v jejím tvaru. Ještě zřetelněji to ukáže básnictví, jehož materiálem je jazyk, *systém* znaků, jehož složky jsou protkány vzájemnými vztahy velmi zákonitými dříve, než vstupují do básnického díla. Tak například jistý způsob uspořádání intonace bude nutně spjat s jistým druhem větné výstavby, volba slov určitého slabičného skladu, například mnohoslabičných, vyzdvihne jisté kategorie lexikální atp. Jsou však všechny vztahy ve struktuře podloženy takto? Kdyby tomu tak bylo, byla by struktura uměleckého díla automatickým důsledkem jistých nutností tkvících v materiálu. Vezměme si však takovýto případ: máme před sebou báseň a jednou ze složek její struktury je metrický půdorys, metrum. Toto metrum není jen jisté schéma, ale také, jak bylo mnohonasobně ukázáno, jistý význam. Některé metrum zní například slavnostně, jiné má odstín všednosti, běžnosti; některé metrum je typicky epické, jiné typicky lyrické nebo dramatické — a to jsou také významy. A jsou možny ještě konkrétnější významy meter (viz o tom Jakobsonovu studii ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla*). Význam, jehož je metrum nositelem, vstupuje ve vztah k jiným sémantickým složkám básnické struktury, ocitá se s nimi v souladu nebo v rozporu. Je také tento význam jednotlivých meter nějak a priori obsažen v materiálu? Nikoli, nýbrž je dědicem minulé básnické tradice: metra bylo užíváno ve spojení s takovými a takovými tématy (slavnostní atp.) nebo s takovým a takovým básnickým druhem; a následek byl ten, že metrum získalo příslušné významové zabarvení, kterého popřípadě může v dalším vývoji zase pozbýt.

A tak jsme se dostali k důležité okolnosti: vzájemné vztahy složek ve struktuře umělecké jsou do značné míry určovány tím, co předcházelo, živou uměleckou tradicí. Otvírá se nám výhled na vývoj struktury. Jaké důležité důsledky z něho plynou, uvidíme brzy. Dříve však, než jim věnujeme pozornost, chtěl bych ještě pohlédnout na strukturu uměleckého díla jediného, jak jsme ji dosud měli před očima, a všimnout si podrobněji vztahů pojících její složky, tentokrát ne ze stránky jejich odstupňování ani ze stránky jejich danosti, ale vzhledem k jejich kvalitě. Strukturní vztahy mohou totiž být dvojího druhu: kladné a záporné, mohou se jevit jako soulady nebo jako rozpory. Co názvem „rozpor“ zde míníme, je jasné; subjektivně bývá pocítován jako nesounáležitost, doprovázená silnějším nebo slabším pocitem nezvyklosti, banalnosti. Také rozpory jsou činitelem v umělecké struktuře, činitelem diferencujícím a individualizujícím. Čím méně má umělecká struktura vnitřních rozporů, tím méně individuální bude, tím více bude se blížit obecné, neosobní konvenci. Ptáme-li se, jakého původu jsou rozpory mezi jednotlivými složkami struktury, dospějeme opět tam, kam jsme dospěli před okamžikem, totiž k živé umělecké tradici. Rozpor totiž vzniká tam, kde se jistá složka odchýlí od této živé tradice a postaví se tak proti jiným, jež setrvávají v jejích kolejkách. Tak například objeví se rozpor, když téma, jež dosud bývalo zvykem vyjadřovat slovy vznešenými, bude vyjádřeno slovy všedními, popřípadě vulgárními atd. A tento rozpor neohrozí jednotu struktury, nýbrž dokonce ji posílí tím, že bude strukturu individualizovat (Neruda). To jsou ostatně věci obecně známé. Nám šlo jen o důkaz, pro náš myšlenkový postup nezbytný, že souvztažnost složek, na které je založena jednota umělecké struktury, není kvalitativně předurčena jako kladná, nýbrž je v podstatě indiferentní, chceme-li obojaka: i soulady i rozpory spájí strukturu v jednotu. Další důsledek rozporů v umělecké struktuře pak je: vždy je v díle přítomno a působí nejen to, co právě je, totiž jeho aktuální struktura, ale také to, co bylo, předchozí stav umělecké struktury, živá tradice. Vzájemný poměr těchto dvou stadií je ovšem dynamický, ocitají se v rozporu, který si hledá vyrovnání. Lze tedy říci, že i struktura díla jediného je dění, proces, nikoli statický, přesně ohraničený celek.

Obraťme však nyní pozornost k pojmu živé tradice. Položme si nejdříve otázku, kde tato živá tradice existuje. Odpověď ovšem

Jan MUKAŘ
První z dvou
kařovského
práce z estet
umění a stu
vadlu a filmu
bude věnov
a poetice v
historických
ních rozbor
Oba svazky
pozici nový
nářů klasick
no rozebra
pečlivě vyb
třeb nejširší
o humanitr
znění je za
s rukopisy
mnoha mís
veny omyly
borů, což je
mentáři, k
v krátkých
studie zař
kontextu N
rového svě

Připravuje

- Čtenář je
- z prací k
- recepční
- Exotika
- tartuské
- Jan MUKAŘ
- Studie I
- Shlomit
- KENAN
- vyprávě

Jan MUKAŘOVSKÝ
První z dvou plánů
kařovského svazku
práce z estetiky,
umění a studie
vadlu a filmu. (Druhá
bude věnována teorii
a poetice včetně
historických textů
ních rozborů básní.
Oba svazky zůstávají
v pozici nových
nářků klasické pro-
no rozebraných
pečlivě vybraných
třeb nejširšího
o humanitní vě-
dnění je zajištěno
s rukopisy i v
mnoha místech
veny omyly přelo-
borů, což je regre-
mentáři, kteří
v krátkých anotacích
studie zařazují
kontextu Mukařov-
ského světa a

Připravujeme:
• Čtenář jako
z prací kostelní
recepční estetiky
• Exotika — A
tartuské školství
• Jan MUKAŘOVSKÝ
Studie II
• Shlomith Rabinovitch
-KENANOVSKÝ
vyprávění

může znít, že v předchozích (časově) uměleckých dílech. Jenže jaké je spojení mezi nimi a dílem novým? Nezbyvá než připustit, že vlastní existence struktury předchodí a ovšem i struktury díla nového je ne v dílech hmotných (ta jsou toliko zevními projevy), ale v povědomí. Souvztažnost složek, jejich hierarchie, soulady a rozpory, to vše skládá jistou realitu, ale realitu v podstatě nehmotnou — také jen proto může být dynamická. Místem její existence je povědomí. Čí povědomí však? Mohl by někdo říci: přirozeně umělcovo. Mohlo-li by však takové tvrzení mít zdání oprávněnosti v případě díla právě vytvářeného nebo zrovna do-
tvořeného, neobstojí, pomyslíme-li na živou tradici. K té je umělec zrovna v takovém poměru jako jiní jeho vrstevníci, jako celé kolektivum, jež umělecká díla jsou podkladem živé tradice vnímá. Živá tradice umělecká je tedy realita sociální, podobně jako například jazyk, právo atp. A tato realita, kterou jsme provizorně nazvali živou uměleckou tradicí, se neustále proměňuje, vyvíjí, trvá nepřetržitě. Ona je uměleckou strukturou ve vlastním slova smyslu, struktury jednotlivých děl uměleckých jsou jen jednotlivé, často velmi nepatrné momenty tohoto vývoje, umělecká díla hmotná pak jsou realizacemi těchto jednotlivých momentů, realizacemi, jež pod vlivem dalšího rozvoje umělecké struktury mohou nabývat zcela jiných smyslů, než jaký měly původně. Nebudeme se zde pouštět do problematiky vývoje struktury v umění, neboť obzory, které by se nám otevřely, přesáhly by nutně časové možnosti dnešní přednášky. Chtěl jsem však důrazně poukázat k sociálnímu charakteru umělecké struktury a k důsledkům, které plynou z tohoto charakteru pro poměr struktury umělecké ke struktuře biologické. Není pochyby, že mnohé z příznaků, které jsme vyjmenovali jako charakteristické pro strukturu uměleckého díla, najdou své obdoby ve struktuře organismu. Avšak struktura trvalá, existující v kolektivním povědomí, nemůže, tuším, mít obdoby v biologii, i když také zde existuje vývojová souvislost; vlastní realitou je zde přece jen struktura individuální (organismus jistého přírodního druhu). Zde také, tuším, tkví rozdíl mezi vývojovou imanencí, jak ji zdůrazňují vědy sociální (nepřetržitost), a vývojovou emergencí (náhlé vynořování nových struktur), jak ji pojímá teorie věd přírodních. Rozdíl je poučný, netvoří ovšem nepřeklenutelnou propast. Vysvětluje však do značné míry i to, proč se přírodovědcům vzájemná odlišnost takových celků,

jako je tvar z jedné strany a struktura ze strany druhé, jeví poměrně málo závažnou, kdežto uměnovědě velice podstatnou. Řekne-li se struktura, myslí biolog na organismus stejně uzavřený a ucelený jako tvar, kdežto teoretik umění na proud sil procházející časem, bez ustání se přeskupující, ale nepřetržitý: od této představy je ovšem k představě útvaru dost daleko.

Aby představa struktury v umění, jak jsme ji naznačili, byla docelena, je ještě třeba [dodat], aspoň letmo, že struktura ani v jediném umění není jednoduchá, že neplyne jedním proudem, nýbrž proudy mnoha (umělecké směry, jednotlivé vrstvy umění, např. vysoká lyrika, kabaretní a filmový šlágr, pouliční píseň atd.), a že každý z těchto proudů tvoří strukturu zvláštní, vyvíjející se o sobě. Tyto jednotlivé struktury pak se spojují ve strukturu řádu vyššího, například básnictví toho a toho národa. Tím ovšem složitost není vyčerpána, neboť umění je mnoho, liší se materiálem, ale shodují se svým zásadním cílem. Každé z umění má vlastní strukturu, avšak tyto struktury se vyvíjejí ve vzájemném dotyku, sbližují se během vývoje i oddalují, prolínají se atd. I lze mluvit o úhrnné struktuře umění. Ale struktura umění vstupuje v souvislosti řádu vyššího, se strukturami ostatních kulturních jevů. A tak se strukturalismus, strukturální pojetí, ukazuje v sociálních vědách nikoli dílčí metodou jednotlivé disciplíny, nýbrž velmi konkrétní metodologií, nebo spíše noetikou věd sociálních.

Má ovšem svou příbuznost s tím, čemu se říká „celostní myšlení“ — vždyť jsou vrstevníky —, ale nekryje se s ním. Celostní myšlení má základní představou představu uzavřeného celku, kdežto základní představa myšlení strukturálního je představa souhry sil, vstupujících ve vzájemné shody i protiklady, obnovujících porušenou rovnováhu syntézou. Odtud rodová příbuznost myšlení strukturálního s logikou dialektickou.

Chtěl bych konečně upozornit, že pojem celku není daleko jediný základní pojem, s kterým strukturalismus pracuje. Jsou tu ještě dva pojmy, pro strukturalismus stejně závažné. Pojem *funkce* je ovšem původem svým pojem biologický; matematický pojem funkce, i když ho může být tu a tam použito, nemá daleko té důležitosti pro strukturální teorii umění (a — myslím — i pro disciplíny směrem příbuzné) jako pojem původem biologický. I zde však je jistý rozdíl v užití pojmu: biologie mluví o funkci jednotlivých orgánů vzhledem k celku organismu. V pracích strukturální

Jan MUKAŘOV
První z dvou plá
kařovského sva
práce z estetiky,
umění a studie
vadlu a filmu. (I
bude věnován t
a poetice včet
historických te
ních rozborů b
Oba svazky zn
pozici novým
nářů klasické p
no rozebranýc
pečlivě vybráný
třeb nejširšího
o humanitní v
znění je zajišt
s rukopisy i v
mnoha místech
veny omyly př
borů, což je re
mentáři, kter
v krátkých ano
studie zařazuj
kontextu Muk
rového světa a

Připravujeme:

- Čtenář jako
z prací kost
recepční est
- Exotika — A
tartuské ške
- Jan MUKAŘOV
Studie II
- Shlomith R
-KENANOV
vyprávění

uměnovědy se ovšem tu a tam také vyskytne zmínka o funkcích jednotlivých složek struktury vzhledem k celkové souvztažnosti složek všech: intonace funguje v této struktuře jako činitel rytmický atp. Není to však pojem nezbytný, spíše způsob vyjádření. Totéž by mohlo být řečeno jinak: intonace je zde činitelem rytmickým. Zato nesmírně podstatným stává se pojem funkce, je-li aplikován na vztah mezi uměním a společností, respektive mezi uměním a cílem, který společnost umění klade, požadavky, které na umění vznáší. Funkce jednak vykonává vliv na utváření uměleckého díla a dochází tak objektivace v jeho výstavbě, jednak zaklíná umění do života společnosti. Složitou problematiku funkcí v umění nebylo by zde na místě probírat, sluší [se] však upozornit, že pro strukturalismus pojem funkce a struktury těsně souvisí; označení „funkční jazykověda“ a „strukturální jazykověda“ užívá se téměř jako synonym, neboť jazyková struktura nemůže být myšlena jinak než jako diferencovaná podle cílů, kterým jazykové vyjádření slouží. Je to proto, že jazyk je nástrojem praktického užití. Uměnověda, jejíž materiál, umělecká díla, mají za specifickou funkci funkci estetickou, vyvazující, aspoň zdánlivě, umění z oblasti praktických zájmů, setrvala déle než jazykověda při rozboru čistě strukturálním, odsunujíc zřetel funkční do pozadí. Čím hlouběji však propracovává svou problematiku, tím jasnější je, že i zde se časem názvy „strukturální uměnověda“ a „funkční uměnověda“ stanou synonymními. Souvislost pojmu struktury s pojmem funkce je ostatně dána i tak, že funkce jistého uměleckého díla i funkce jistého umění v průběhu jeho vývoje tvoří strukturu, jejíž složky — podobně jako složky struktury každé — vstupují ve vzájemné vztahy kladné i záporné, v podřízenosti a nadřízenosti, a během vývoje se přeskupují. Zde vzniká problematika velmi důležitá, kterou bude třeba zkoumat; náznaky k tomu — na materiále folklorním — podal v několika svých pracích etnograf Bogatyrev.

Dále ještě několik slov o pojmu *normy*. Pojem normy, vědomí toho, co býti má, je v oblasti věd sociálních spjat s pojmem struktury téměř nerozlučně. Již Kant, jenž ovšem k problému estetická přistupoval ze zcela jiného hlediska než doba dnešní, zdůrazňoval postulativní charakter estetického soudu. Struktura jazyková má charakter normativní zcela zřejmě, ještě zřejměji pak struktura právní; také v umění, již při samém vzniku uměleckého díla, je účastno vědomí, že je takové, jaké má být, že si může činit nárok

na obecné uznání. I jednotlivé vztahy mezi jeho složkami nabývají takto charakteru normativního; rozpory mezi složkami jsou pocítovány jako porušení normy dosud platné; jakmile pak je pocit porušení zvykem otupen, stává se nový vztah normou. Struktura mohla by — ze stanoviska věd sociálních — být označena jako soubor norem; normy ovšem nesmějí být chápány jako statická pravidla, ale jako živé síly.

Pojmy funkce a normy, družíce se k pojmu struktury, ba splyvajíce s ním zčásti, přispívají tedy ke specifické charakteristice strukturalismu ve vědě o umění, ba v sociálních vědách vůbec.

Nakonec zbývá ještě otázka, nebo spíš pochybnost. Několikrát se během této přednášky přihodilo, že padlo slovo „pojímání strukturální“. Znamená to, že struktura je vlastně jen záležitostí badatelova postoje k materiálu? Je něčím, co badatel do materiálu vnáší, čím jej k svým účelům pořádá a organizuje? Je jenom záležitostí badatelské (nikoli ovšem badatelovy soukromé) subjektivitě? Nechtěl jsem nikterak vyslovit takové mínění, i když jsem si vědom, že má-li být struktura rozeznána, je k tomu třeba pohledu jistým způsobem orientovaného. Struktura je, jak jsme již řekli, *realita*, nehmotná ovšem, ale hmotně se projevující a na hmotný svět působící. Na tom nemění nic okolnost, že se leckdy přihází, že táž věc může být řazena do struktur několika, že se struktury mohou navzájem prolínat atd. To vše je jen důsledkem toho, že struktury, s jakými mají co činit vědy sociální, jsou nehmotné a rázu energetického.

(1945)