

SÉMANTIKA UMĚNÍ V ČESKÉM STRUKTURALISMU A PROBLÉMY JEJÍHO HODNOCENÍ

OLEG SUS

Významné postavení sémantického rozboru umění anebo kratčeji sémantiky umění v estetické teorii českého strukturalismu je známo. Je však třeba hned zde přičinit poznámku o omezeném dosahu této „známosti“: bezpečně ji můžeme předpokládat u samých iniciátorů strukturalistického hnutí a příslušníků Pražského lingvistického kroužku, případně u teoretiků působících v zahraničí, kteří se dostali přímo nebo nepřímo do styku s českým strukturalismem (máme tu na mysli například René Welleka). Stranou tu prozatím nechejme otázku, pokud příslušníci školy samé podléhali přeceňování vlastní teorie; ostatně od tohoto postoje je chráněn málokdo. Ovšem na druhé straně můžeme dnes napořád zjišťovat, jak soudobý západní dějepis moderní estetiky je málo informován právě o estetice české. S jistým omezením to platí i pro strukturalismus, známější sice v kruzích literárních teoretiků, ale skoro neregistrovaný u estetiků. Tak i dějepisná nebo antologická díla svým způsobem solidně standardní zabývají se v této souvislosti převážně jen sémantickou estetikou americkou a anglickou a znají vedle toho navíc třeba ještě teorii symbolických forem vybudovanou německým filosofem Ernstem Cassirerem. Stačí tu uvést první i druhé vydání knihy *A History of Esthetics*, již napsala Katharine Gilbertová spolu s Helmutem Kuhnem, a obě vydání antologie *A Modern Book of Esthetics* Melvina Radera.¹ Znovuobjevení „slovanského formalismu“ v literární teorii na Západě² nás nesmí mýlit v jedné věci: že totiž právě základní literatura z oboru estetiky a jejich dějin trpí v zahraničí více méně slabostí, jež bývá označována známou devizou „slavica non leguntur“. Nemusí tu být přímý záměr umlčet určité prameny; spíše jde o druh neznalosti nebo i lhostejnosti k materiálům, jež se ve srovnání se „světovou“ tradicí zdají druhořadé nebo odvozené.

¹ Srov. K. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Esthetics*, 1. vyd. New York 1939, 2. vyd. Londýn 1956; v poslední kapitole 2. vydání knihy se objevuje jen Cassirer a jeho škola a poté sémantika („semantics“, „semanticism“) anglosaské provenience. Podobně u antologie Raderovy, *A Modern Book of Esthetics*, 2. revid. vyd., New York 1952, je sémantika zastoupena pouze Johnem Hospersem, I. A. Richardsem a Charlesem Morissem. — Srov. též O. S. u s, *Poznámky o některých postavách a směrech moderní buržoasní estetiky*, Filosofický časopis V, 1957, 926. Jinak je třeba přiznat, že se situace lepší: v USA se objevila dokonce jakási „čítanka“ českého strukturalismu, Paula Garvina *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington 1955.

² Srov. informativní stať J. Frentzelové, *Slowiańska teoria literatury w Ameryce*, *Twórczość* XIV, 1958, 164—169. Dostí podivný termín „slovanský formalismus“ zahrnuje podle autorky výdobytky sovětské formální školy, českého strukturalismu a polské „integrální metody“.

Jistou, avšak malou část viny na této situaci nese s největší pravděpodobností slabost českého dějezpytu estetiky, který byl a je málo pěstován, neboť vegetuje — tradičně již! — na okraji české estetiky a uměnovědy, nejsa schopen rovnocenně a přesvědčivě zpracovat i zhodnotit výboje obou disciplín, jejich přínos v měřítku domácím i zahraničním, a podat ústrojnou kritiku.³

Tak se dá říci, že dějepis došel, lépe řečeno dojde teprve ke strukturalistické estetice ex post. Tim se nijak nepopírá význam starších studií, pokoušejících se zařadit český strukturalismus do historických souvislostí, ať již jde o práce Karla Svobody nebo Mirka Nováka. Zbývá jen konstatovat, že nemáme podrobnější monografické výzkumy, které by rozebíraly zrod a funkci jednotlivých pojmů české strukturalistické estetiky, a že ovšem neexistuje ani práce komplexní. Není ani souborné dílo zpracovávající celé dějiny české estetiky. Za takové situace se pak nelze divit tomu, že dnes i každé dílčí zkoumání musí být, chce-li zůstat poctivé, více nebo méně samostatné, neboť má ten nejmenší počet předchůdců a opor, na něž by se mohlo spolehnout, a že začíná v mnohém na panenské půdě. O to méně důvodů je pro to, abychom se řídili jen zahraniční literaturou. Padlo tu slovo o americké sémantické estetice. Nebudeme ji přirozeně ztotožňovat s významoslovím českého strukturalismu; vždyť jsme zavázáni znát dějiny vlastní estetiky do té míry, abychom věděli, jaké jsou specifické rysy strukturalistického významosloví, jaká je jeho problematika a jaký článek tvoří v chronologii rozvoje estetiky české i cizí. Na mnohé z toho, ba prakticky na vše se dnes zhusta zapomíná a znovu objevené sémantické otázky estetiky i umění se začínají předkládat tak, jako by nebyly v domácí tradici z větší části již obsaženy a určitým způsobem zpracovány. Po stránce čistě vnějškové se podobné postoje projevují prostě tak, že se například ani necitují práce Jana Mukařovského, takže se někdy s daleko menší erudicí a s menší pojmovou čistotou nalézají nalezené. Celá sémantika se vidí převážně očima zahraničí, a to optikou knih a studií anglosaských. Už z toho důvodu bude záhodno provést napřed aspoň v hrubých obrysech nezbytnou diferenciaci v aplikování termínu „sémantika“, neboť už zde dochází k některým nedorozuměním.

*

K otázce terminologické stačí podotknout toto: je třeba lišit několik významů termínu „sémantika“, jehož víceznačnost je známa; může totiž stejně dobře označovat jazykovědnou sémaziologii ideologicky neutrální, jako „obecnou sémantiku“, sémantickou filosofii, jak ji pěstuje okruh autorů seskupených kolem americké revue *ETC*. O této „obecné sémantice“ nebo „nové sémantice“ tu nemluvíme. Ostatně nabývá u mnoha autorů nebezpečně pavědeckého rázu (např. u Stuarta Chase a Alfreda Korzybského), aspirující na všeléčivou vědu, zbavující lidstvo všech „sémantogenních“ překážek od společenských krizí až po srdeční onemocnění a choroby zubů.⁴ V oblasti estetiky jde nám v první řadě o *sémantiku umění*, tedy o empirické zkoumání významů a významové výstavby jednotlivých uměleckých děl a umění vůbec. Taková zkoumání z oblasti umělecké (příp. básnické) sémantiky najdeme např. v rozboru Máchova

³ Tímto obecným zjištěním nejsou nikterak znehodnocovány jednotlivé práce starších badatelů, například Karla Svobody a Mirka Nováka. Ostatně měli jsme již jednou příležitost konstatovat, že dějepis naší estetiky je pole ležící ladem, pouhý ořezek na periférii, na němž čest praporu zachraňovalo jen několik málo věrných z generace universitních učitelů (O. S u s, *Několik otázek nad podobiznou Otakara Hostinského*, Nový život 1957, 988). V současné době je situace lepší; do dějin estetiky se pouští i mladší generace.

⁴ A. K o r z y b s k i, *Science and Sanity*, Lancaster (USA) 1941, 2. vyd., VII.

Máje nebo Nezvalova *Absolutního hrobaře* v díle Jana Mukařovského. Už sovětská formalistická pojetí této sémantiku jako zvláštní oddíl poetiky, uvedli ji v těsný vztah se sémantikou lingvistickou a za úkol jí vytkli rozbor významové stránky básnického jazyka.⁵ Nelze ovšem popírat, že zvláště strukturalistická sémantika umění byla zároveň zatížena novoidealistickými koncepcemi noetickými a ontologickými, jež jí byly na závalu. Tak pod vlivem ontologismu diltheyovského strukturalismu a za působení fenomenologických koncepcí významu jako ideální entity se do českého strukturalismu dostávaly omylné myšlenky o autonomnosti významové říše nadané energetickým působením; mluvilo se o existenci nehmotných, ale přitom reálně působících významů, které měly prostředkovat mezi člověkem a věcmi,⁶ a ne nadarmo při této příležitosti padlo jméno Husserlovo. Inherentnost významů uzavřených v jazykové struktuře bránila otevřenějšímu přístupu k problematice styku díla s empirickou realitou. Tento rys básnické sémantiky („poetic semantics“) vystihl Wellek — přijímaje jej ovšem — když mluvil o pouhé „imaginativní realitě“, konstruované na základě významové výstavby.⁷ Zároveň si však musíme uvědomit, že nelze zavrhnout sémantiku umění jenom proto, že ji pěstovali a pěstují formalisté, strukturalisté, neopozitivisté, teoretikové pragmatismu, strukturalisté životněfilosofického směru Diltheyova, fenomenologové a žáci Cassirerovy teorie symbolů. Skutečnost významové organizace uměleckého díla, a to nejen básnického, je nepopíratelná; k tomuto zjištění přispěla v mnohém iniciativně a originálně právě česká estetika a uměnověda. Existenci vlastního předmětu je obecně zaručena i existence vědecké sémantiky umění, nespekulativní a empirické, odmítající hledat svou konstituci v teoriích neoidealismu všech směrů a snažící se opřít svá základní východiska povahy noetické o marxistickou gnoseologii, aniž zapomíná na konkrétní poznatky moderní lingvistiky, logiky a hlavně české sémantiky umění.

Rozlišujeme také sémantiku umění a *sémantickou analýzu* estetiky, totiž analýzu jejích termínů a výroků. Zde se pohybujeme na poli *logické sémantiky*, kterou někteří teoretikové považují za součást formální logiky, dotýkající se těsně problémů teorie poznání.⁸ V pojetí jednoho z nejvýznamnějších budovatelů této sémantiky, Alfreda Tarského, je sémantika obor týkající se těch pojmů, v nichž jsou vyjádřeny jisté relace mezi výrazy jazyka a předměty nebo fakty jimi označenými. Podle Marji Kokoszyńské se sémantika zabývá tzv. *sémantickými pojmy*, mezi něž například patří pojem pravdy, označování, znamenání, významu ap.⁹ V každém případě, ať již pojmem logickou sémantiku jako součást logiky samé nebo ať ji chápeme jako zkoumání „sémantických pojmů“ či „sémantických vlastností“ výrazů nebo jako teorii interpretace logických systémů,¹⁰ vždy se bude v zásadě lišit od vlastní sémantiky umění a bude předsta-

⁵ Např. V. Žirmunskij, *Úkoly poetiky* (původně *Zadači poetiki*, Načala 1921, č. 1), slovenský překlad ve sborníku *Teória literatúry — Výbor z „formálnej metody“* sestavil a přeložil M. Bakoš, Trnava 1941, 90.

⁶ J. Mukařovský, *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“, Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948, 2. vyd., 289.

⁷ R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, London 1955, 4. vyd., 153—154.

⁸ R. Suszko, *Logika formalna a niektóre zagadnienia teorii poznania*, Myśl Filozoficzna 1957, 27.

⁹ M. Kokoszyńska, *Über den absoluten Wahrheitsbegriff*, Erkenntnis, Bd. 6, 1936, 160—161.

¹⁰ Z nejnovějších pojetí logické sémantiky uvádíme koncepci sovětských teoretiků Lachuti, Revzina a Finna. Uznávají dva možné přístupy k sémantice, oba stejně oprávněné: pojetí sémantiky jednak jako teorie interpretace logických systémů (např. u Carnapa), jednak jako zkoumání vlastností výrazů majících smysl čili *sémantických vlastností výrazů*. Tento druhý

vovat přípravnou, pojmoslovnou část estetických zkoumání, ale ne estetiku samu. Proto je také zapotřebí oddělit sémantiku estetického „jazyka“ (jakožto „jazyka“ jistého vědního oboru) od „sémantické estetiky“, rozšířené a přímo módní v USA, i když je známo, že právě sémantická estetika ráda používá analýzy logicko-sémantické zvláště v její neopozitivistické verzi.¹¹

Americká sémantická estetika je konglomerát filosofických a logických koncepcí, do něhož se vlévají impulsy Cassirerova neokantismu, dále pragmatismu a evropské tvarové psychologie. Základní osnovu poskytuje neopozitivismus, symbolická logika a pragmaticko-psychologizující sémantika C. K. Ogdena a I. A. Richardse.¹² Ideologicky funguje tato sémantická estetika jako vykladač a obhájce bezpředmětného, „abstraktního“ umění nejrůznějších směrů, zdůvodňuje absolutní svébytnost umění, je konvencionalistická a relativistická. Ztotožňovat ji se sémantikou umění v českém strukturalismu dost dobře nemůžeme, protože hlavní díla americké školy vznikala odlišně na základě estetické i filosofické tradice zcela jiné, i když by se v některých obecných rysech mohly najít obdoby (ne závislosti). Strukturalistická sémantika byla od doby svých počátků vždy konkrétnější, hleděla k materiálu umění, byla analytická a méně (relativně méně) spekulativní, neporušila tradici českého estetického empirismu docela a zájmem o styk umění-znaku se skutečností — byť i nedotaženým a filosoficky velice sporným — se chránila aspoň v něčem před verdiktem, jež musel Rieser vyřknout nad americkou sémantickou estetikou obraňující bezpředmětnost: Je-li umění znakem, musí být znakem něčeho. Ale čeho? A kde existuje umělecká hodnota? Je znaku inherentní či ne? A kde je zakotvena? Nikdo ze sémantiků se neodvážil jít do důsledků prohlášením, že znak označuje „sám sebe“. Avšak právě tady zeje v sémantické estetice hluboká kontradikce.¹³

*

Vracíme se k otázce sémantiky umění v českém strukturalismu. Nebyla doposud rozebrána ani historicky — co do svého vzniku — ani teoreticky. Co máme, jsou jednotlivé pokusy o kritiku, doplněné dílčími charakteristikami, často zkreslujícími. Obecně je v kritickém zhodnocení strukturalistické sémantiky jasno, že se musí pro-

aspekt pak rozvíjejí ve své studii, srov. D. G. Lachuti, I. I. Revzin, V. K. Finn, *Ob odnom podchode k semantike*, Naučnyje doklady vysšej školy — Filosofskije nauki 1959, 207—208.

¹¹ Tak např. u G. A. Carvera, zkoumajícího jednotlivé výroky estetiky a možnost jejich transformace do jazyka vědy (G. A. Carver, *Aesthetics and the Problem of Meaning*, New Haven 1952); srov. také D. Šindelář, *Problém krásna v současném umění a estetice* (I), Praha 1958, 144 a n.

¹² M. Rieser vypočítává dokonce sedm myšlenkových pramenů „sémantické teorie umění“ v USA: „(1) the works of the Neo-Kantian Ernst Cassirer and his *Philosophie der symbolischen Formen*, (2) the logical and philosophical works of Bertrand Russell and Alfred North Whitehead, (3) the works of the Vienna Circle, especially the philosophy of language of Ludwig Wittgenstein and Rudolf Carnap, (4) the writings of C. K. Ogden and I. A. Richards, (5) the American pragmatists, especially Charles Peirce, (6) the American behaviorists and especially George H. Mead, and (7) European Gestaltpsychology.“ Srov. M. Rieser, *The semantic theory of art in America*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV, 1956, 13. Těž Guido Morpurgo Tagliabue, *Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana*, *Rivista di estetica* I, 1956, 19 a n.

¹³ M. Rieser, cit. dílo, 25.

vádět z výchozích pozic marxistické gnoseologie a marxistické estetiky. Jisté potíže jsou, jako vždy, ve specifikaci.

V poslední době se zabýval pojmy znaku a významu v teorii umění Mirko Novák¹⁴ a při té příležitosti se obšírněji dotkl strukturalistického chápání těchto pojmů, podotknuv předem, že mu nejde o vyčerpávající kritiku strukturalismu.

Nuže, k jakým vývodům dospěl Novák?

Ve strukturalistické teorii znaku a významu našel pojetí „po mnohé stránce“ formalistické a idealistické.¹⁵ (Ne tedy „po všech stránkách“.) Projevovalo se podle něho kupříkladu v přesvědčení o estetické samoučelnosti znaku, podmíněné zvláštním chápáním estetická vůbec: „Samoučelnost a bezzájmovost estetická vede u strukturalistů k jistému formalismu i v pojetí uměleckého znaku. Umělecký znak, především básnické slovo a sousloví, není v pojetí strukturalismu esteticky účinný proto, že specifickým způsobem odráží a zobrazuje skutečnost, nýbrž naopak proto, že jeho vztah ke skutečnosti je *oslaben*. Je oslaben do té míry, že umělecký znak upoutává pozornost *na sebe sama*, nikoli na to, co ze skutečnosti je jeho prostřednictvím vyjádřeno, co zobrazuje a čeho pocítění a poznání objektivuje.“¹⁶ Odtud nerozhoduje u uměleckého znaku strukturalisticky vyloženého jeho specifický signální vztah k realitě, nýbrž jeho zapojení do významového kontextu umělecké struktury. Co se pak týká významu samého, poukazuje Novák na to, že nebyl připoután k realitě odrazovým vztahem. Za těchto okolností, pokračuje Novák, stává se autonomní znak „sám sobě významem“. Jinými slovy řečeno (vystihujeme-li dobře smysl Novákovy interpretace) význam znaku esteticky fungujícího odkazuje zase k témuž znaku, neboli znak označuje vlastně sám sebe.¹⁷ Takové je Novákovu zhodnocení teoretické koncepce strukturalistické semiologie a sémantiky, hodnocení v podstatě negativní.

Kritika teorie však neznamena naprosté odmítnutí konkrétních rozborů a jejich výsledků. Těm přičítá Novák (podobně jako mnozí jiní kritikové) jistou poznávací hodnotu. Strážlivou analýzu a zcela věcné poznatky vidí Novák například v strukturalistických rozborech sémantiky poetistických a surrealistických básnických děl. Právě v těchto rozborech se odhalily, byť i ve formulacích „objektivistických“, samoučelnost znaku, významové oscilace, virtuózní hra s jazykem atp. Neboť strukturalistická koncepce znaku a významu odpovídala praxi některých avantgardních uměleckých směrů, z čehož vyplývá, že její aplikace mohla podat určité empirické, *platné* výsledky, dokládající dnes pro nás (rozumějí: pro teorii odrazu) formalistické rysy avantgardistických děl.¹⁸ Potud Novák.

V hrubých rysech postupoval Novákův kritický výklad zajisté racionálně a vyhnul se paušálnímu odsuzování, běžnému ještě před desíti lety. Neměl to být také výklad vyčerpávající. Přesto však je třeba připomenout několik věcí základní povahy. Za prvé: při rozboru jakékoli teorie musíme vycházet z jejího *celku* a musíme přihlídnout ke všem jeho hlavním složkám. Ty je pak třeba hodnotit v jejich vztazích ke struktuře celého systému; měřítka hodnocení jsou tedy dána (nebo spoludána) funkcí jednotlivých momentů ve struktuře. Vezměme si konkrétní příklad, dokreslující právě jisté *charakteristické* rysy strukturalismu českého, unikající bohužel při jednostranném pohledu.

¹⁴ M. Novák, *Pojmy znaku a významu v teorii umění*, Filosofický časopis VIII, 1960, 30 a n.

¹⁵ M. Novák, cit. dílo, 31.

¹⁶ M. Novák, tamtéž.

¹⁷ M. Novák, cit. dílo, 32

¹⁸ M. Novák, tamtéž.

Umělecký znak, použijeme-li termínu Novákova, je zajisté co do svého vztahu ke skutečnosti oslaben. Přesněji řečeno, je tu oslaben nebo někdy i potlačen jeho *věcný vztah* ke skutečnosti přímo míněné. To je jedna stránka strukturalistické koncepce. Nelze však zapomínat na druhou, prvou jaksi korigující. Pod vlivem estetické funkce je totiž věcný vztah díla-znaku jak *oslaben*, tak i *svěbytně posílen*, což Mukařovský nejednou zdůrazňoval ve svých pracích rokem 1934 počínajíc. Právě umělecké dílo jako celek vstupuje podle Mukařovského v „*silný vztah k realitě*“¹⁹, ne však k realitě jednotlivé, dílčí — k níž cílí např. věcný vztah pouhého sdělovacího projevu —, nýbrž ke skutečnosti *globální*, k souboru skutečností životně významných pro tvůrce i vnímatele.²⁰ Umění proto nepostrádá věcného vztahu k realitě, jež je mimo ně. Podává o ní také sdělení, dialekticky však popírající „skutečné“ sdělení, tj. normální sdělení mimoumělecké. Platí tedy, aspoň podle Mukařovského, že vlastní věcný vztah uměleckého díla je „mnohonásobný a ukazuje ke skutečnostem známým vnímатели, které však nejsou a nemohou být nikterak vysloveny ani naznačeny v díle samém, protože tvoří součást vnímatelovy intimní zkušenosti. Tento trs skutečností může být velmi značný, a věcný vztah uměleckého díla ke každé z nich je nepřímý, obrazný.“²¹ Zajisté i toto řešení Mukařovského z roku 1937, podržované i později, může být podrobeno kritice. Ale nemá se na ně zapomínat. Tato poznámka se koneckonců týká i interpretace tzv. uměleckého znaku. Po tom, co bylo řečeno, bude zajisté těžko souhlasit s výkladem Novákovým o znaku, který je sám sobě významem, a to v první řadě s tím podáním, které jsme se pokusili narysovat.²² Je jisté, že vztah mezi pojmy znak — význam byl ve strukturalismu rozkolísán a že tu kupříkladu vadily hodně obecné definice znaku i významu. Rozkolísání v tomto slova smyslu však neznamenal ztrátu základních koncepcí. Je také jisté, že strukturalistické učení o významu trpí upadáním do představ, jako by významová struktura byla něco svěbytného, něco autonomního. Ale ani tu není hypostaze sémantických momentů dotažena do metafysického konce, svět významů přece jenom *nějak* (a třeba abstraktně) cílí k věcem. Z těchto důvodů, a byly by i jiné, nelze pokládat absolutní samoúčelnost estetického znaku za podstatný rys strukturalistické semiologie. Ta vyrůstala již v počátku z poučení lingvistických, neztratila kontakt s realitou jazykového znaku úplně, a nemohla proto prostě pokládat znaky v uměleckém díle za něco, co by znamenalo samo sebe (podle Nováka: znak, který je sám sobě významem). Citovaný Rieser ostatně poukázal na to, že ani americká sémantická estetika nechtěla jít do takových důsledků. Jsou totiž zcela protismyslné a porušují jakékoli vymezení znaku vůbec, nejen logicky, ale i věcně. Zajisté: Mukařovský považoval umělecké dílo za znak *autonomní*. Jenomže v obecném vymezení znakovosti se vždy držel jistých empirických východisek, byť i posléze vedoucích k definici příliš široké, nepřesné a ústící do pochybných závěrů. Přejímal například „běžnou definici“ znaku: znak je něco, co stojí místo něčeho jiného

¹⁹ J. Mukařovský, *Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka, Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1948, 2. vyd., 162.

²⁰ J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936, 60 a jinde.

²¹ J. Mukařovský, *tamtéž*, 64—65.

²² Kvůli spravedlnosti je třeba podotknout, že i u Mukařovského lze najít místo, kde by se snad dalo mluvit na základě textu o samoúčelnosti znaku, i když by pořád zůstávalo problematické, zda Mukařovský mínil to, co Novák oním znakem, který je „sám sobě významem“. Máme na mysli definici autonomního znaku v hesle *Umění*, Ottův slovník naučný nové doby, Dodatky, VI/2, Praha 1943, 1331.

a k tomuto jinému poukazuje.²³ Nebo jinými slovy: znak je skutečnost smyslu vnímatelná, která se vztahuje k jiné skutečnosti,²⁴ odkazuje k ní, zastupuje ji atp., je to fakt sui generis sociální, sloužící nadindividuálnímu dorozumění, zprostředkující mezi tím, kdo jej vysílá, a tím, kdo jej přijímá.²⁵ Autonomnost díla-znaku pak vidí Mukařovský v tom, že se znak fungující v díle neváže k jednotlivé realitě, určité a omezené, nýbrž — jak jsme již poznamenali — k jakési skutečnostíní totalitě, k *celkovému kontextu sociálních jevů*.²⁶ Touto abstraktní „realitou“ platí Mukařovský daň za neurčitost a mnohoznačnost svého znakového pojetí vůbec. Vedle toho však zároveň uznává s funkcí autonomního znaku i funkci znaku *sdělovacího* (v uměních předmětných nebo tematických, jak se jim říkávalo). V žádném případě pak zaměření na znak sám, tato oblíbená formule strukturalismu, neznamená absolutní imanenci znaku, jeho „sebeznamenání“.²⁷

Dodejme jen v této souvislosti, že pražské strukturalistické škole vytýkala — v lingvistice — dánská škola ústy Hjelmslevovými, že nepřihlíží k jazyku jako k čisté formě, že chápe jazyk jako formu v substantii a ne jako něco na substantii zcela nezávislého.²⁸ Substancí se tu myslí také složky sémantické. Analogicky pak platí o českém strukturalismu estetickém toto: také on neproměnil strukturu uměleckého díla, strukturu „znakovou“ a „významovou“ v *čistou formu*, v systém vzájemných vztahů, v sobě zcela uzavřených, třebaže i zde, okolo imanence chodě nádhry zcela neušel (zvláště v začáteční své vývojové etapě). To zatím na okraj znakového problému, jehož se jen dotýkáme, protože úzce souvisí s vlastní problematikou strukturalistické sémantiky. I při jejím zkoumání je třeba přihlídnout k specifickým rysům, jak se vytvořily právě v prostředí vědecké tradice české estetiky a nespokojovat se paušálními posudky. Nelze tu ovšem podávat podrobný rozbor; pro naše účely snad postačí, dotkneme-li se aspoň několika charakteristických příznaků sémantiky českého strukturalismu, bez nároku na detailní úplnost. V první řadě zasluhuje pozornosti zanedbaná otázka její *geneze*, zvláště pak domácích vývojových předpokladů; v druhé řadě problém vztahu mezi praxí — totiž konkrétní metodou sémantického rozboru s jejími věcnými poznatky — a mezi výchozí teoretickou pozicí filosoficko-noetickou.

Nejprve tedy stručně k tomu, čemu říkal Mukařovský „antecedence“. Mukařovský několikrát záměrně zdůrazňoval *domácí* vývojové předpoklady strukturalistické estetiky, uváděje zde především českou estetiku formovou („herbartovskou“),²⁹ ponecháme-li stranou F. X. Šaldu: „od českého herbartismu k dnešnímu strukturnímu pojetí vede dlouhá cesta plná změn [...]“.³⁰ Strukturální estetika mu dokonce byla „zjevem vědy české“, výrazně se lišícím od jiných „částečných období“ v zahraničí.³¹ V těchto tvrzeních je bezpochyby racionální jádro. Ne bez příčin se obrátil Mukařovský proti pokusům složit na jedné straně „moderní formalismus“ z mozaiky drobečků, vlivů a

²³ J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, cit. dílo, 57.

²⁴ J. Mukařovský, *L'art comme fait sémiologique*, Actes du huitième Congrès international de philosophie à Prague 2—7 septembre 1934, Prague 1936, 1067.

²⁵ J. Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, Kapitoly z české poetiky I*, cit. dílo, 17.

²⁶ J. Mukařovský, *L'art comme fait sémiologique*, cit. dílo, 1067.

²⁷ Srov. pozn. 22.

²⁸ L. Hjelmslev, *Metod strukturnogo analiza v lingvistike*, Acta linguistica VI, 2—3, 1950—1951, 62.

²⁹ J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, cit. dílo, 24.

³⁰ J. Mukařovský, tamtéž, 40.

³¹ J. Mukařovský, tamtéž, 24.

převzetí, a na druhé straně vidět v české strukturalistické vědě o literatuře (a taktéž v estetice) kopii formalismu ruského, napodobeného jednoho dne asi tak, jak si počíná venkovský stavitel, jenž pořád „dělal secesi“ a najednou našel ve vzorníku návrh konstruktivistického domu.³² Platí tedy hodně obecně, že v díle Jana Mukařovského dochází ke zcela průkaznému navázání na domácí vývojové tendence v estetice; teprve na jejich pozadí se přijímají myšlenkové impulsy cizí, rozvádějící buď linii domácí tradice anebo ji také překračující.

Nuže, pro strukturalistickou sémantiku tvoří takový genetický předpoklad na vlastní půdě práce Otakara Zicha, vyvíjejícího se cestou od formalismu ke strukturalismu. To o něm konstatoval sám Mukařovský. A když odpovídal v roce 1937 na první otázku interviewu: *Stal jste se na Karlově universitě nástupcem profesora Zicha; jaké máte plány?*, odpověděl, že může navázat na dílo svého předchůdce téměř bez přelomu.³³ V celkové koncepci Zichova díla však tvoří velmi důležitou složku právě zkoumání sémantické stránky uměleckých děl. Mukařovský to věděl velmi dobře, a když recenzoval Zichovu knihu *Estetika dramatického umění*, napořád vyzdvihoval „veliký a stálý důraz na sémantiku dramatického umění a významovou stránku jeho složek“,³⁴ poukázal dále na Zichův termín „obrazová představa“ (přesněji „významová představa obrazová“), který vlastně představuje „velmi složitý a mnohonásobně zvrstvený význam“³⁵, a podtrhl při této příležitosti shodu Zicha estetika s aplikacemi moderní funkční lingvistiky, chápajícími slovesné umělecké projevy i jejich složky jako znakové a významové danosti.³⁶ Svou teorii tzv. *významové představy* vytvořil Zich na základě hudebního materiálu ve studii *Estetické vnímání hudby — Psychologický rozbor* (1911)³⁷. Tato teorie zaujímá významné a dosud málo oceněné místo v dějinách moderní české estetiky, neboť vlastně představuje první pokus o systematické založení sémantiky umění, hlavně ovšem umění hudebního, a stává se tak bezprostřední předchůdkyní sémantických analýz českého strukturalismu. Teoretický podklad Zichovy významové představy tvoří metodologie a náplň tehdejší empirické psychologie v pozitivistickém podání (zde měl Zich nejbližše ke Krejčímu). Při rozboru estetického vnímání uměleckých děl našel Zich ne už jen staré „formy“, samé „poměry“ představ, jak tomu bylo ještě u Durdíka, ale právě specifické „věci“, totiž *věci-významy*, jež dané dílo „značena“.³⁸ Tyto označené věci pojal Zich jako významové představy. Jeho interpretace zde kolísá mezi psychologickým východiskem a sémantickým dosahem každé „významové představy“. Zich sice nepřekonal psychologický výklad těchto představ, nedořešil jejich noetický problém, odsunuv jej stranou, pojal významové představy také z hlediska přísné autonomie, když je po stopách svého učitele Hostinského odizoloval od všeho „mimohudebního“, ale přes toto omezení vytvořil vývojově specifický typ hudební sémantiky psychologizující, k níž přidružil některé poznatky o významové představě v jiných uměních. V dalším vývoji pak Zich soustavně aplikuje své

³² J. Mukařovský, *Vztah mezi sovětskou a československou literární vědou*, Země sovětů IV, 1935, 14.

³³ J. Mukařovský, *Stav naší dnešní estetiky*, Čin IX, 1937, 70.

³⁴ J. Mukařovský, *Otakar Zich: Estetika dramatického umění*, Časopis pro moderní filologii XIX, 1933, 319.

³⁵ J. Mukařovský, tamtéž.

³⁶ J. Mukařovský, tamtéž, 326.

³⁷ O. Zich, *Estetické vnímání hudby — Psychologický rozbor*, Věstník Královské české společnosti nauk, třída filosoficko-historicko-jazykozpytná, roč. 1910, Praha 1911, 1—97 (zvláštní paginace).

³⁸ O. Zich, tamtéž, 38—39.

prvotní poznatky na básnictví a nejsystematičtěji ovšem na umění dramatické. Jeho původní psychologické východisko ustupuje do pozadí a Zich se mění podle slov Mukařovského stále důrazněji v „estetika strukturalismu“.³⁹ A právě zde se s ním setkává jeho příští nástupce na stoli, Jan Mukařovský, jehož se Zichem vědecky pojil kontakt hodně úzký, dalo by se říci snad i žákovský, jak o tom svědčí nekrolog Mukařovským napsaný.⁴⁰ Úhrnem můžeme říci: Zichův typ sémantiky umění představuje první osobitý pokus o soustavnější rozbor sémantických stránek umění v české estetice a tvoří zároveň první vývojový stupeň k sémantice strukturalistické. Ta si ovšem nezvolila za východisko experimentální psychologii; přesto však zůstává spjata se Zichem jako zakladatelem sémantiky v české moderní estetice.⁴¹

Přecházíme nyní k otázce již nadhozené: jak se má „empirie“ strukturalistické sémantiky k její „teorii“ a jak by se daly zhodnotit oba momenty tohoto vztahu, přesněji řečeno napřed práce s materiálem, konkrétní pracovní metoda a její poznatky, pak teoretická koncepce, východisko filosofické, noetické?

Pracovní metodu charakterizuje příznačná úcta k materiálu, opření o empirii, v případě významové analýzy tedy o konkrétní fakta výstavby uměleckého díla, hlavně slovesného. Zkoumá se detailně sémantická skladba slovních spojení, básnického pojmenování vůbec, motivů, temat, hledá se její „strukturní princip“ — a nehlédá se snad hned na počátku onen tak oblíbený vágní „obsah“, který tak často býval pouhou myšlenkovou konstrukcí, z díla vydestilovanou, od jeho jazykové tkáně odtrženou, prostě vyspekulovanou. Tady navazují Mukařovského sémantické rozborů na poctivé dědictví české estetiky a její vědecké tradice. Toto dědictví by se dalo vymezit jedním z pravidel, v němž Mirko Novák vymezil odkaz Otakara Hostinského: *Každé estetické zkoumání vychází ze zkušenosti*.⁴² Srostitost, konkrétnost metody je pak jen podporována opřením o funkčně-strukturální lingvistiku, o poučení ze sémantiky lingvistické, k němuž se ostatně před Mukařovským uchylují sami sovětští formalisté. Spolupráce jazykozpytu s estetikou a teorií literatury je tu co nejtěsnější; v dějinách české estetiky dochází ke *směně „opěrných“ věd*, u nichž se naše estetika poučovala metodologicky i noeticky. Psychologická báze Zichova je vystřídaná lingvistickou základnou. Z hlediska historie je tato střida progresivní, relativně ovšem (jistě záporné vlivy pramenící z teorie strukturální lingvistiky, z učení o znaku a významu, jsou nepochybné). Významová problematika je podle Mukařovského co nejúže spjata s jazykovým znakem; přihlíží se k tomu, že sama zároveň těsně souvisí s vyššími významovými jednotkami tematickými vůbec, které se v jazyce realizují (ne snad mimo jazyk).⁴³ Tady je strukturalistická sémantika poučná dodnes, i pro marxistickou estetiku. Ne snad v tom, že bychom pasívně přejímali její poznatky bez prověření; ale je si třeba uvědomit, že i pro teorii odrazu platí jedna skutečnost: subjektivní odrazy objektivní reality nemají „objektivaci“ někde *mimo* strukturu díla. Toto zjištění číší banalitou. Snad. Ale znamená něco víc: vždyť pro slovesné dílo platí nevývratně, že se v něm specifický *odraz* (specifické estetické poznání) uskutečňuje právě jen prostřednictvím jazykových *významů*, ne snad chaotických, ale záměrně uspořádaných, vystavěných. Teprve v jejich

³⁹ J. Mukařovský, *Prof. dr. Otakar Zich*, Universita Karlova v Praze v roce 1933—34, Praha 1934, 109.

⁴⁰ A vedle nekrologu (pozn. 39) o tom svědčí i citovaný interview (pozn. 33).

⁴¹ O Zichově sémantice viz blíže O. S. u. s, *Sémantický problém „významové představy“ u O. Zicha a J. Volkelty* (K počátkům sémantiky umění v moderní české estetice), Sborník prací filosofické fakulty brněnské university 1958, řada uměnovědná F 2, str. 99 a n.

⁴² M. Novák, *Česká estetika*, Praha 1941, 126.

⁴³ J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, cit. dílo, 26.

podobě může do struktury díla vstoupit každá realita hmotná, i myšlenky, city, představy a vůbec duševní hnutí, jevy života individuálního i společenského. Proto má v metodologii marxistické estetiky sémantické zkoumání svůj *raison d'être*, svůj zvláštní úkol; nijak to neznámá, že má sémantika v tomto smyslu vytlačit nebo nahradit gnoseologii, naopak: jediné doporučitelná by byla spolupráce obou.

To, co jsme nazvali pracovními metodami strukturalistické sémantiky, není ovšem samostatný činitel. Nejde tu nijak o způsob práce, diktovaný snad „čistou“ empirií. Naopak, i zde prosakuje ve strukturalismu silný proud, tekoucí mezi praxí a teorií. Sepětí strukturalismu i jeho sémantiky s filosofií je silné; oslabeno, nebo lépe zakryto je v přípravné fázi na konci let dvacátých. Pak vystupuje intenzivně na povrch. Mohli bychom je s jistou obměnou charakterizovat slovy, jichž užil Mukařovský v nekrologu o Zichovi. I zde je totiž jakási kontinuita mezi předchůdcem a následovníkem na pražské stoličce estetiky. A tím spíše se můžeme opřít o výroky Mukařovského, když v nich zaznívá souhlasný tón: — *Materiál a abstraktní logická práce*: o tyto dva body se opírala Zichova estetika. Na jedné straně úcta k materiálu, na druhé snaha o myšlenkovou koncepci zmocňující se materiálu. V konkrétních úvahách o jednotlivých uměních stálý zřetel k obecným výsledkům. Snaha dospět od singulárních uměleckých jevů k závěrům aplikovatelným na široké oblasti. Dovednost „myslet o věcech umění“. ⁴⁴ — Nemohla by se tato slova pronést i o Mukařovském? A také o jeho sémantických analýzách?

Tyto analýzy mají ovšem filosofický a noetický podklad hodně složitý a ne jednoduchý. Probíhal také určitým vývojem. Tak ve studii *Máchův Máj* z roku 1929 vystupuje estetická teorie pouze ve formě stručných prolegomen, ostatně silně formalistických, a představuje variantu učení sovětské formální školy. Vlastní problémy noetické a sociologické jsou tu zazávorkovány, nerozvinuty. Od počátku třicátých let se začíná silně ozývat motivace filosofická. Do učení o znaku a významu pronikají myšlenkové podněty, přesahující impulsy z domácí tradice, a ovšem i prvotní základnu lingvistikou. Existence „nehmotných“ významů se ukládá v podobě estetického objektu do „kolektivního povědomí“, a tak dochází znovu ke styku de Saussurovy semiologie s pozitivistickou sociologií Durkheimovou, nyní na české půdě, když již příbuznost mezi některými pojetími de Saussurovými a názory Durkheimovými může být jasně prokázána v díle iniciátora jazykozpytného strukturalismu. ⁴⁵ Vedle tendencí pozitivistických anebo přímo novopozitivistických ⁴⁶ objevují se i dílčí ohlasy moderních duchovnědných proudů. Pro vlastní sémantiku jde tu jednak o koncepcie německé životně-filosofické školy a její strukturální „Bedeutungslehre“ (Dilthey a jeho pokračovatelé), ⁴⁷ jednak o názory fenomenologické filosofie, týkající se hlavně výstavby znaku a teorie významu (E. Husserl, R. Ingarden). Negativní vlivy moderní buržoazní filosofie

⁴⁴ J. Mukařovský, *Prof. dr. Otakar Zich*, cit. dílo, 108.

⁴⁵ Srov. R. A. Budagov, *Iz istorii jazykoznanija, Sossjur i sossjurianstvo*, Moskva 1954, str. 14, 15 a jinde.

⁴⁶ Pozitivistické rysy se projevují od počátku v české formové estetice, navazují zvláště na její určení díla jako poměrů představ a na vymezení formy jakožto danosti intersubjektivní, obsahu pak jako něčeho subjektivního; příznačné je to pro Durdíka. Tento estetický *relacionismus* (dílo jako soubor vtahů, poměrů) měl vždy blízko k pozitivismu, ať starému nebo novému. Srov. O. S. S. S., *Durdíkovo pojetí „estetické pravdivosti“*, Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity 1959, řada uměnovědná F 3, 70, 75.

⁴⁷ K tomu srov. J. Kudrna, *Několik poznámek ke kritice jazykového strukturalismu*, Filosofický časopis III, 1955, 81 a n. Analogie českého strukturalismu s německým je u Kudrny přehánána, nepřihlíží k svébytným rysům domácí základny a není doložena komparací.

a estetiky přinášejí fetišizaci významů, na které se začíná nahlížet jako na zvláštní autonomní říši, vstupující mezi člověka a svět. I Mukařovský tu byl poznamenán, a nejednou.⁴⁸ Detailní popis tohoto mnohonásobného zvrstvení, všech těch přístavků a doplňků, vytvářejících ve strukturalistické sémantice složitou stavbu, zabralo by mnoho místa. Zde snad postačí poukaz na to, že jde o hodně svébytnou „bezešvou montáž“, v níž reagování na cizí podněty nepostupuje snad pouhou výpůjčkou, nýbrž přizpůsobováním, sublimací a cezením cizích podnětů, jež mají být absorbovány právě na domácí základně. Syntézy tu ovšem nebylo dosaženo: empirismus se musil bít s duchovědou, pozitivismus tradiční formové estetiky s odřezky ontologie fenomenologické nebo životněfilosofické, analýza materiálu se spekulativní konstrukcí.

To vše je třeba vidět při kritickém hodnocení strukturalistické sémantiky. Nelze postupovat tak, že by se jen oddělila zavrženíhodná teorie od kladně ceněné praxe, jejich postupů a tzv. věcných poznatků. Podobné „kritické“ schéma přirozeně zjednodušuje celou situaci a spokojuje se mechanickým rozlišováním. Pravda je ovšem ta, že mezi materiálem i pracovní metodou spolu s jejími výslednými poznatky a mezi teoretickými předpoklady existuje vzájemná souvislost. Tak například jistá koncepce má vliv již na volbu materiálu a zabarvuje badatelovu optiku; z druhé strany jistý materiál doslova „přitahuje“ příslušný aspekt. Tyto vzájemné vztahy nejsou nijak jednoduché: vždyť právě materiálová empirie může *opravovat* noetické východisko a filosofická základna může *deformovat* materiál. Věděl to i strukturalismus sám; proto nelze dosti dobře zapomenout právě na tento fakt: „Strukturalistická vědecká práce pohybuje se tedy vědomě a záměrně mezi dvojí, krajní mezí: z jedné strany jsou filosofické předpoklady, z druhé materiál. Také materiál je pak ve vědě v podobném poměru jako filosofické předpoklady: není ani pouhým pasivním předmětem zkoumání, ani opět není vědnímu postupu do té míry nadřizen, aby jej bez výhrady určoval, jak byli nakloněni věřit pozitivisté. I zde platí zásada předurčování vzájemného.“⁴⁹

Proto také nelze razit zásadu, že lze bez ověření přejímat „věcné poznatky“ strukturalistické sémantiky, její aplikace, bez přihlédnutí k teoretickému kontextu, z něhož vyrůstají a jímž jsou více nebo méně ovlivňovány. Ukázat konkrétně tuto kritickou probírku bude přirozeně úkolem jiné práce, kterou zde nemíníme nijak suplovat.⁵⁰

*

Na závěr připojujeme ještě dodatek, týkající se sebezhdnocení strukturalismu samého. Soud nad vlastní teorií není záležitost zcela druhořadá a historik musí k němu přihlížet, zvláště když v něm zjistí jistou diferenciaci, jistý rozvoj. I když bereme s příslušnou kritickou opravou dobové výroky představitelů strukturalistického směru a jsme si vědomi i jisté autostylizace nebo řekněme i autoapologetiky, nelze tato

⁴⁸ Srov. např. v *Kapitolách z české poetiky III* úvahy o moderní sémantice, vsouvající mezi oblast jazyka a svět reality ještě zvláštní říši věcí-významů (studie *Genetika smyslu v Máchově poesii*, cit. dílo, 245–246), takže se vedle významů jazykových objevuje ještě jeden významový systém. Tato komplikace svědčí názorně o tom, jaké ontologické potíže dělal Mukařovskému jeho „význam“. Obecně je však nutno uznat, že Mukařovský v podstatě nepochyboval o vlastním určení významu, třeba gnoseologicky nedořešeném, totiž o tom, že poukazuje k oné skutečnosti, kterou znak míní (srov. *O jazyce básnickém, Kapitoly z české poetiky I*, cit. dílo, 91).

⁴⁹ J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky I*, cit. dílo, 14.

⁵⁰ K tomu ovšem nestačí pouhý rozbor estetický, obecně estetický, nýbrž je třeba sáhnout k metodám literární vědy, půjde-li o poznatky získané ze slovesného materiálu.

prohlášení zároveň brát na lehkou váhu a prohlašovat je jen za iluze. Tyto výpovědi představují důležitý materiál jako každé sebehodnocení, zvláště pak tehdy, když k nim přistoupí moment sebekritický; podíl „falešného vědomí“ nesmíme při jejich interpretaci přehánět.

Jak se tedy jevila Mukařovskému jeho vlastní sémantika umění? V předmluvě k prvnímu vydání *Kapitol z české poetiky* (Praha 1941) podává Mukařovský i dnes poučnou charakteristiku základních vývojových etap svého estetického myšlení. Změření na uměleckou výstavbu díla a přesvědčení, že je tato výstavba ovládána pevně skloubeným řádem, tvořily podle slov Mukařovského počáteční „estetický objektivismus“, vzešlý z českých předpokladů, zejména pak z vlivu Zichova a Šaldova.⁵¹ Poučení z moderní funkčně strukturální lingvistiky v prostředí Pražského lingvistického kroužku znamenalo aplikaci nových metod na oblast slovesnou, jejímž materiálem je jazyk. Dílo básnické a ovšem i umělecké vůbec se Mukařovskému objevilo jako svébytný a uzavřený útvar sui generis, zbavený styků s mimoliterární skutečností a na ní nezávislý. Hodnocení podané v r. 1941 vidí v těchto názorech sblížení estetického „objektivismu“ s čistým formalismem, a to „dosti značné.“⁵² Nanejvýš příznačné je však Mukařovského pojmání role významové výstavby. Již zde připisuje zájmu o ni *kladnou* funkci, totiž funkci korigující, ochrannou: zájem o významovou stránku básnictví měl již tehdy chránit před splynutím s formalismem. Tento zájem se sice napřed ubírá hlavně cestou pečlivého rozboru syntaxe sémantických složek uvnitř díla, tak jak to činili již ruští formalisté, leč brzo si bude klást nové úkoly. Od *formální skladby* významových stránek přikračuje Mukařovský ke zkoumání „obsahových“ momentů; v roce 1934 chce strukturalismus „překonat“ protiklad mezi formálním a obsahovým pojmáním umění, aniž se mu to ve všem podaří. Proti tezi „Vše v díle je forma“ se staví antiteze „Vše v díle je obsah“ a hledá se syntéza obou.⁵³ Organizace významové stránky se začíná, ovšem nedůsledně a tápavě, zařazovat do vztahů díla ke skutečnosti. Tato pozitivní vývojová tendence je však současně silně narušována filosofickými a noetickými koncepcemi strukturalismu, v nichž se svérázným a hodně synkretickým způsobem slévají podněty i ohlasy duchovědného strukturalismu německé ražby, i odštěpky fenomenologické filosofie jazyka, i původní koncepce neoformalistické — to vše uváděno dosti podivuhodným způsobem v celek, zdánlivě zcela ústrojný. Na pozadí toho všeho však trvá přesvědčení, o jehož důležitosti netřeba pochybovat) o poměru uměleckého díla k *realitě* (o poměru abstraktně koncipovaném, znesnadňovaném a zatemňovaném znakovým pojetím a přežívajícími torzy umělecké autonomie, leč přesto uvědoměném: „Přesuny v oblasti významové znamenají však vždy i posunutí všech hodnot, kterými je jazykový projev nasycen; v tom smyslu lze říci, že nová stavba věty nebo nový slovníkový výběr znamenají i jiný poměr ke skutečnosti.“⁵⁴

Závažnou problematiku styku umění se skutečností přírodní a hlavně sociální obsahuje in nuce dodnes nedoceněná studie Jana Mukařovského *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*.⁵⁵ Je pravda, že semiologická definice umění zde

⁵¹ J. Mukařovský, *Předmluva k prvnímu vydání*, přetisk v *Kapitolách z české poetiky I*, cit. dílo, 10.

⁵² J. Mukařovský, tamtéž.

⁵³ J. Mukařovský, cit. dílo, 346—347. (V článku: *K českému překladu Šklovského Teorie prózy*.)

⁵⁴ J. Mukařovský, *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši, Kapitoly z české poetiky II*, cit. dílo, 201.

⁵⁵ Praha 1936.

podaná trpí ošidnou abstraktností a neuvědomuje si nepřekonatelné vnitřní rozpory, které se právě s určitou koncepcí znaku dostávají do jádra vlastní problematiky noetické. Tak široká interpretace znaku („něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomuto jinému poukazuje“) znesnadňuje pojetí *poznávacích* funkcí umění, které se vidí převážné je prizmatem věcného (sdělovacího) vztahu a jeho „dialektické negace“. Obecná semiologie se prostě klade *náhradou* za gnoseologii a hlavně náhradou za teorii odrazu. (Zde je ukryt spodní tón polemiky s marxistickou estetikou.) Přesto však není umělecké dílo zbaveno závazného styku se skutečností, jeho podstatou není ani iluze ani lež; jeho specifický kontakt s realitou je, jak již víme, navazován neurčitým a mnohonásobným věcným vztahem, jímž se dílo nepřímou (obrazně) dotýká skutečností životně důležitých pro vnímatele a jejich prostřednictvím pak celého vnímatelova universa jako souboru hodnot.⁵⁶ Neurčitost tohoto vztahu pramení zřejmě ze znakového pojetí se snaží Mukařovský kompenzovat celistvostí reakce vnímatele, jenž na umělecké dílo odpovídá všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti.⁵⁷ Dnes je ovšem poměrně snadné kritizovat jednotlivé nedostatky tohoto řešení i jeho povšechnou slabost; nemělo by se však zapomínat, jak hluboko přitom dovedl vidět Mukařovský na jednom místě své práce (omezíme-li se jen na ně), které bezděčně ukazuje vnitřní možnosti překonat i strukturalismus sám v tom, v čem byl jen pojmovou sítí a koncepcí se všemi přechodnými stigmaty doby: „Umělecké dílo se objevuje konec konců jako *skutečný soubor mimoestetických hodnot* a jako nic jiného než právě tento soubor. Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jich využito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se *rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů*. Rozlišování mezi ‚formálním‘ a ‚obsahovým‘ zřetelem při zkoumání uměleckého díla je tedy nesprávné. Měl pravdu formalismus ruské školy estetické a literárněteoretické, když tvrdil, že všechny složky uměleckého díla jsou bez rozdílu součástmi formy. Je však třeba dodat, že stejně bez rozdílu jsou *všechny složky uměleckého díla nositeli významu i mimoestetických hodnot, a tedy součástmi obsahu*. Rozbor ‚formy‘ nesmí být zužován na pouhý rozbor formální; z druhé strany však musí být jasno, že teprve celá výstavba uměleckého díla, nikoli její pouhá součást, zvaná „obsahem“, vstupuje v aktivní poměr k systému životních hodnot řídících lidské jednání.“⁵⁸ (Pasáže podtržené nejsou u J. M. podtrženy.)

Mohlo by se uvést ještě celé množství dokladů, aby se ověřil fakt bezpochyby již i takto přesvědčivý, že významová výstavba uměleckého díla nabývala postupně u Mukařovského noetické hodnoty a začala být chápána jako danost *obsahová* (ne ovšem jako tradiční „obsah“ — totiž vnější látka nalitá do formy). Semiologická teorie umění tu sehrála zase úlohu spíše dvojstrannou; uvádějíc zcela zvláště umění přece jen v jakýsi styk se skutečnostmi mimouměleckými, interpretovala tento kontakt se všemi sounáležitostmi znakových funkcí: udržovala jeho *mnohoznačnost* a relativitu, vyzdvihovala spíše myšlenku vzájemné a blíž neurčené „*souvislosti*“ mezi oběma stranami (dílem a realitou) a odmítala spojení užší a blíže určenější, hlavně pak vztah mezi uměleckým zobrazením a jeho modelem pojatý v duchu dialektického materia-

⁵⁶ J. Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, cit. dílo, 60, 62.

⁵⁷ J. Mukařovský, cit. dílo, 65.

⁵⁸ J. Mukařovský, tamtéž, 69.

lismu. Byla v tom podporována i houževnatě se udržujícím — a různě upravovaným — přesvědčením o „samopohybu“ umělecké struktury, jež prý se vyvíjí sama ze sebe.⁵⁹

Ještě ve studii psané pro polskou revui *Myśl Współczesna* a datované rokem 1947 podržuje Mukařovský znakovou teorii, ale koncipovanou již víc jednoznačněji — nehledíc k ústřední kategorii znaku — jako učení o dialektice dvojího vztahu umění (jakožto souboru znaků a významů) ke skutečnosti, takže ustupují i vlivy konvencionalismu a semiologické mnohoznačnosti: „Tím, že umělecké dílo některé vlastnosti reality vyzdvihuje, podává jistý klíč k jejímu pochopení i uchopení. Umělecké dílo jakožto znak je tedy osnováno na dialektickém napětí mezi dvojím vztahem ke skutečnosti: vztahem k oné skutečnosti, kterou přímo míní, a vztahem ke skutečnosti vůbec. [...] Vnitřní výstavba uměleckého díla je vypočítána na to, aby se ve vědomí vnímatelů obrazila jako zaujetí jistého poměru ke skutečnosti. Tento celkový smysl díla uvádí dílo ve vztah k systému hodnot, platných pro danou společnost, k její ideologii. Umělecké dílo reaguje na tuto ideologii, přisvědčuje jí nebo vstupuje s ní v rozpor, účastní se jejího přetváření.“⁶⁰ Je ovšem třeba dodat, že právě v tomto kontextu vysvitne, jak mluhavě a konec konců zbytečné je tu operování pojmem znaku, pojmem, jehož význam se neprávem rozšířil tak, že mate.

Na přednášce proslovené při schůzi vědeckých odborů Matice slovenské v Turč. Martině dne 13. listopadu 1948 charakterizoval Jan Mukařovský vývoj moderní české uměnovědy jako vědomé směřování k dialektickému materialismu a podal při této příležitosti stručný přehled vývoje české estetiky i výhled do budoucna, stav dosavadního strukturalistického pojmosloví i ukázky jeho revize — jak se domníval — z hlediska marxismu.⁶¹ Interpretace Mukařovského ovšem obsahuje jisté iluze o poměru mezi strukturalistickou uměnovědou a mezi principy dialektického materialismu; dají se vyjádřit pojmem „sblížování“ a „splývání“. Strukturalismus se měl „značně přiblížit“ k dialektickému materialismu a zbylo mu jen do něho „vplynout“.⁶² Z tohoto zorného úhlu je hodnocena i strukturalistická teorie znaku; z jedné strany měla obsahovat „určité stopy idealismu, záležející zejména v tom, že poznávací platnost vztahu mezi uměleckým znakem a skutečností byla pokládána za omezenou estetickou funkcí uměleckého díla“, z druhé strany pak byla vyložena jako pojetí mající „od počátku určité rysy společné s dialektikomaterialistickou teorií odrazu, a to proto, že bylo vybudováno na předpokladu existence materiální skutečnosti nekonečně rozmanité, jakož i na přesvědčení postupně sílícím, že znak, i umělecký, pokud o skutečnosti něco sděluje, zobrazuje její reální uspořádání.“⁶³ Mukařovský o tři roky poté zkorigoval stroze tyto zdánlivé shody strukturalismu s marxistickou noetikou a vůbec estetikou a literární vědou.⁶⁴ Avšak v ovzduší zjednodušujícího a kampaňovitěho tažení proti strukturalismu na stránkách *Tvorby* roku 1951 přešel do jiné krajní polohy a vylíčil postupný vývoj strukturalismu jako přechod od idealismu otevřeného k zamasakovanému, mnohem nebezpečnějšímu.⁶⁵ Názor z roku 1948 i koncepce z podzimu 1951

⁵⁹ J. Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře, Kapitoly z české poetiky I*, cit. dílo, 33 a n.

⁶⁰ J. Mukařovský, *K pojmosloví československé teorie umění*, cit. dílo, 35—36.

⁶¹ J. Mukařovský, *Kam směřuje dnešní teorie umění? Slovo a slovesnost XI*, 1949, 49 a n.

⁶² J. Mukařovský, cit. dílo, 52.

⁶³ J. Mukařovský, tamtéž.

⁶⁴ J. Mukařovský, *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě*, *Tvorba XX*, 1951, 964 a n.

⁶⁵ J. Mukařovský, cit. dílo, 964, 965.

trpí tedy jednostrannostmi. Obě pojetí, každé z nich svým zvláštním způsobem, znesnadňují pochopení historické úlohy a historické situace estetického strukturalismu v rámci dějin moderní české estetiky. Že má strukturalismus své antecedence v tradicích české formální a tvarové estetiky, že se odvolává i na duchovněný proud reprezentovaný F. X. Šaldou, to je zřejmě věc notoricky známá. Z hlediska vědecké historiografie české estetiky se však nutně klade otázka: má-li strukturalismus nepochybně své místo jako článek v tradici českého estetického myšlení a dospěli-li jeho nejlepší představitelé — pravé vědecké osobnosti — až k marxismu, jak se to má vůbec s vývojovými „předpoklady“ české marxistické estetiky a uměnovědy? Vynořuje se jako zjev čistě diskontinuítní, nenavazující na vše nejlepší, nejověřitelnější, nejempiričtější, co nashromáždily předchozí dějiny domácí estetiky, z nichž nelze strukturalismus nijak apriori vyloučit? Odpověď je nasnadě: nejde ani o čistou a splývavou kontinuitu, ani o absolutní přerývku, diskontinuitu, spíše o dialektickou antinomií obého.⁶⁶ Záměrně jsme tu užili termínu „předpoklady“; lépe by zněly „možnosti“. Nedá se přirozeně tvrdit, že třeba strukturalismus obsahoval jakési „společné rysy“ s marxismem; byly by to doopravdy „ostrůvky“ marxismu plující tajemně v útvaru jiného estetického myšlení. Avšak lze hájit tezi, a je zapotřebí ji hájit, že i strukturalistická estetika obsahuje *určité*, méně nebo víc vyhraněné genetické možnosti, které jí v určité historické etapě usnadňují vnitřní revizi systému, jeho kritiku a nakonec přechod k marxismu. A že přitom nejde o harmonickou výměnu zavazadel, to věděl sám Mukařovský: „Dialektický vývoj se neděje vplynutím nepřetržitě stejnoměrným, ale zvraty, při kterých kvantita přechází v novou kvalitu.“⁶⁷ Kdyby tomu tak nebylo, bylo by nutno nastolit mezi českým estetickým myšlením předmarxistickým a marxismem samým absolutní césuru, totální přerývku. A tím by se zhroutily i dějiny české estetiky. Neznamená to ovšem, že marxistická estetika vzniká ze strukturalistické, že strukturalismus je nutný „předpoklad“ nebo dokonce „pramen“ české marxistické estetiky.

Ukázali jsme aspoň stručně, že strukturalistická sémantika umění si začala postupně uvědomovat noetickou problematiku uměleckého díla a jeho styků s realitou, aniž ji ovšem vyřešila. Přes všechny její nedostatky a mylné filosofické fundamenty jest jí připisat úlohu ne nedůležitou: připravila v jisté míře možnosti k překonání strukturalismu v tom, v čemž byl jen „strukturalistický“. V tomto smyslu doplňujeme Novákovu kritiku strukturalistické teorie znaku a významu (ve *Filosofickém časopise*), právem poukazující na to, že idealistická a formalistická aplikace obou těchto pojmů nijak neznamená, že s nimi nemůže vědecká estetika a teorie umění pracovat. Doplňujeme kritiku o některá fakta, kterých se Novákův kritický rozbor nedotkl; ne abychom propůjčovali strukturalistické sémantice nový *raison d'être*, ale kvůli historické spravedlnosti.

⁶⁶ K této otázce srov. O. Sus, *O jednom nedořešeném problému dějin české estetiky*, *Filosofický časopis* VIII, 1960, 246 a n.

⁶⁷ J. Mukařovský, *Kam směřuje dnešní teorie umění?*, cit. dílo, 52.