

- ²² Nejde ani tak o „původce“ jako o zpřítomnělý (znakově zprostředkovaný) okamžik tvorby jakožto „původ“. K němu jsme navraceni (a na něm máme vzít podíl) v prožitku té „nadbytečné“ sémantické energie díla, neredukovatelné na žádný určitý význam.
- ²³ Kapitoly II, str. 400.
- ²⁴ Sémantické gesto je znovu charakterizováno v úvodu ke studii Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka, Kapitoly II, str. 374.
- ²⁵ Kapitoly I, str. 82. V téže studii (na str. 84) je poznámka o „významu“ hudební melodie jakožto „intenci bez určité kvality“, která nám opět jistým způsobem objasňuje obsahovou neurčitost sémantického gesta.
- ²⁶ Sémantické gesto je zde specifikováno zvláště ve vztahu k „ideji“ díla na str. 99—100 Studií z estetiky, 1966.
- ²⁷ O. Sus v uvedené stati O struktuře.

INDIVIDUÁLNÍ STYL A PROBLEMATIKA „SMYSLU“ UMĚLECKÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA

1. Umělecký výtvar je sevřen dvěma subjekty, subjektem tvůrce a subjektem vnímatele, a je svým způsobem jejich společným pokračujícím dílem. Pojetí individuálního stylu a stylistiky (jednotlivého díla nebo autora) bude se proto nutně pohybovat v polaritě dvojí problematiky: mezi rekonstrukcí tvůrčí vůle autora a výkladem sémantických možností vytvořeného díla. Rozumí se samo sebou, že při výkladu sémantických možností díla bere badatel v úvahu nejen konstrukci uměleckého znaku, ale též proměňující se okolí jeho působení, vlastní strukturu uměleckého díla i její konkretizace. Lze dokonce oprávněně tvrdit, že pozorování kterékoliv z geneticky předchozích fází, jimiž prochází umělecký komunikát, je bez vážnějších deformací možné jen s ohledem na fázi následující. Tak se nám tvůrčí vůle autorova, ať to zní sebestarostněji, vydává vlastně až ve svém zcizení, v přisvojení cizími subjekty, a to přes všechen nutný rozptyl původní integrace v nejrůznějších a často zcela protichůdných konkretizacích. Samozřejmě zde dochází k posunům, které nelze zdůvodnit ani prokazatelným záměrem autora, ani verifikovatelnou analýzou struktury díla. V „životě“ díla mohou nastat celá období, kdy jsou jeho skutečné potence zastřeny a znehodnoceny. S tím vším je nutno počítat. Nápravu, totiž obrát k vlastním možnostem uměleckého znaku působit na individuum a společnost, zjednává obvykle nová potřeba hodnot, které je dané dílo schopné nabídnout; teprve na tomto pozadí, v jehož sféře má rozhodou-

jící slovo umělecká kritika, uplatňuje se odborný, například právě stylistický výklad. Ani ten se nepřibližuje ke svému předmětu mimo prostor a čas. Krátce řečeno, musíme si připustit, že „hotové“ dílo nikde neexistuje a neexistuje ani možnost „ideální konkretizace“, jak si ji představoval Ingarden; už proto ne, že umělecké dílo není víc (ale také není méně) než znak.

Možnosti stylistiky dané v podstatě polaritou uměleckého znaku, jeho postavením mezi dvěma subjekty, se postupně rozestřely v proměnách estetických, literárněvědných a stylistických koncepcí 20. století. Nebudeme se pokoušet o jejich přehled. Vyznačíme pouze několik opěrných bodů procesu, v němž našel svou příležitost a pojmenoval své hlavní motivy český literárněvědný strukturalismus.

Croce navrhl zcela vyhraněnou koncepci uměleckého díla jako jedinečného výrazu osobnosti. Dílo pro něho existuje prvotně jako geniální intuice a teprve potom (a méně významně) jako hotový výtvar. Tak se hned na počátku radikálně odhalilo dilema skryté ve fenoménu (v daném případě spíše ve fantómu) jedinečnosti samé: jak se s ní vůbec může setkat druhý subjekt? Což zároveň vyvolává otázku: jak vůbec je originalita uměleckého přínosu myslitelná?

Diltheyova koncepce díla jako zážitku proměněného v tvar si počíná obezřetněji. Všechno, co je v zážitku obsaženo, až po hluboké bezprostřední porozumění životu, promítá se do ztvárnění a existuje jen v něm. Teprve tvar vyzvedá událost k její významnosti, ve které Dilthey dokonce spatřuje nezávislou významnost (unabhängige Bedeutsamkeit), hodnotu existující jen ve „druhém světě“ díla. Ten je povýšen nad jednostranné účely životní praxe. Touto vlastní cestou se podle Diltheye stává poezie nástrojem porozumění životu samému.

Diltheyova koncepce připouští ovšem stále dvojí cestu: buď nazpět k osobním zážitkům básnickovým a k atmosféře doby, která je spoluvytvářela — anebo do

hloubky umělcem vytvořeného světa, který nám předává svou energii obrácenou do budoucnosti. První naznačená cesta získala své vyznavače v duchovědně orientované literární vědě, druhá předjímá strukturalistický vývoj.

Už na tomto stupni uvažování vzniká důvodná pochybnost, zda a jaký smysl má rozbít „druhý svět“ díla, skutečnost nově vytvořenou a v porovnání s výchozími předpoklady kvalitativně jinou, a převádět ji nazpět na to, z čeho tvorbou povstala. Ačkoliv bylo ctizádostí duchovědné metody překonat pozitivistické zkoumání předpokladů, okolností a vlivů, které podmiňovaly vznik díla, zůstal pro tuto metodu rozpor mezi zaměřením k výtvaru a k jeho zdrojům nedořešený. Výzkum tvaru nepřekročil v podstatě hranice genetického zkoumání. A jestliže pokročil k vyšší úrovni zobecnění, pak jedině směrem k typologii stylů, v jejichž schématech měl být postižen ráz epochy, zvláštnosti národní povahy nebo individuální předpoklady tvorby, k nimž měl vyladač pronikat médiem tvaru.

Zážitek básníkův neosvětluje svou proměnu v tvar díla. S touto skutečností se nevyrovnaly ani pozdější pokusy duchovědné metody o rozlišení mezi „zážitkem“ jako surovinou tvorby a „prožitkem“ jako principem ovládajícím samo ztvárnění. Neuchopitelný duchový proces tvorby, k němuž na půdě této metody všechno směřovalo, uzavíral k sobě opět cestu.

V polemikách s duchovědnou koncepcí dokazoval strukturalismus, že ve hře jsou ještě jiné síly, tkvící v povaze výrazového materiálu a v imanentních předpokladech dané umělecké struktury, které nám zabraňují pojímat zážitek jako jediné východisko umělecké tvorby a poslední cíl uměnovědného bádání. Od jednostranného zdůraznění této pozice dospíval strukturalismus (mám zde již na mysli přímo český strukturalismus) k novému položení otázky osobnosti, a to jak vzhledem k vývoji umění a k proměnám společnosti, tak vzhledem k jednotlivému výtvaru.

Osobnost se Mukařovskému objevila jako osobitost zjištělná ve výstavbě díla. Vyhledávání zdrojů díla bylo nahrazeno pozorováním díla jako zdroje. Tento posun v pojetí tvůrčí osobnosti exponoval nově otázku významového sjednocení, smyslu díla. V *Genetice smyslu v Máchově poezii* (1938) předvedl Mukařovský důsledně, prakticky i v teoretické reflexi svou orientaci na způsob utváření významů, na určitý, sjednocující ráz výstavby v různých rovinách díla. Nazval později tento stylotvorný princip „sémantickým gestem“.¹

Zásadní zdůvodnění své orientace podal o deset let dříve v předmluvě ke studii *Máchův Máj* (1928). Rozlišuje v ní (s ruskými formalisty, jichž se dovolává) „prvky díla, v podstatě esteticky indiferentní, od způsobu, kterým v díle nabývají estetické účinnosti“.² Předpokladům estetické účinnosti, zjištělným v příznačných tvarových zvláštnostech, se věnuje i nyní, a to nejen v rozloze jediného díla, nýbrž v celku tvorby, Máchovy poezie i prózy. Jenomže teď je už Mukařovskému zcela jasné, že způsob, jakým je organizován materiál (řečeno ještě formalisticky), je sám povahy významové, má významový dosah, ba dokonce může být tím rozhodujícím činitelem, na němž se zakládá jednotný a jednotící významový — a zároveň umělecký účín díla. Dovětek týkající se uměleckého účínu díla, jak si jej představuje Mukařovský, si nutně žádá bližšího objasnění. Avšak dříve než se k němu dostaneme, musíme nastínit ještě některé další souvislosti.

Tvůrčí individuum, pojaté ovšem ne ve smyslu croceovském, nýbrž jako činný zprostředkovatel všech změn vstupujících do umělecké struktury zvenčí, stává se znovu tématem strukturalistické teorie umění. A obdobně, domnívám se, uzrávají též Mukařovského názory, pokud jde o druhý subjekt díla, totiž o vnímatele. Právě z hlediska vnímatele se mohla objevit osobnost autora jako osobitost díla. V postupné radikalizaci tohoto přístupu se ruší fetišismus výtvoru: vytrácí se představa

o imanentní, v sobě perfektně uzavřené struktuře uměleckého výtvoru (která snad mohla být navozena metodickou izolací analyzované struktury díla v ranějších pracích) a dílo se teď i v tom nejpodstatnějším, ve svém významovém sjednocení, jeví (hlavně ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, 1943)³ jako otevřené, vydané vpádu aktivního subjektu vnímatele. Netrvá v neproměnnosti ani jako struktura a znak — právě proto se však uplatňuje jako působící energie a stává se záležitostí životního dosahu. Na tomto vztahu založil Mukařovský své úvahy o takzvané nezávislé hodnotě uměleckého díla, kterou pojal netradičně, ne jako statickou vlastnost (nebo soubor vlastností) svědčící o neproměnné dokonalosti díla, nýbrž jako dynamickou schopnost vnitřní výstavby díla vykonávat i za měnících se okolností vliv na vnímatelův postoj ke skutečnosti a na utváření hierarchie jeho životních hodnot. Osobnost tvůrce není posledním cílem rozboru umělecké struktury, není jím však ani tvar sám o sobě. Tvůrčí osobnost vydobývá novou možnost tvaru aktivně působit, spolu-vytvářet lidskou skutečnost.

2. Individuální styl uměleckého projevu není jen zabarvujícím činitelem; týká se estetické hodnoty, a tím i nejvlastnějšího smyslu uměleckého sdělení. Závislost estetické hodnoty díla na jeho individuálním stylu si ovšem můžeme představit různě, třeba právě jako croceovskou jedinečnost výrazu. Česká strukturalistická škola hledala jiné řešení. Jednak se jí jedinečnost sama proměnila v hodnotu intersubjektivní, jejíž realizaci bylo třeba hledat ve zvláštnostech výstavby a fungování uměleckého znaku, jednak se v jejich koncepcích dala do pohybu vlastní problematika estetické hodnoty. V plné naléhavosti vyvstala polarita estetické funkce a hodnoty na jedné straně, a všech ostatních funkcí a hodnot, jejichž souborem se dílo může jevit, na straně druhé. Zájem

o tuto polaritu směřoval opět z jiné strany ke zvláštnostem významové výstavby díla. Pojem „sémantického gesta“ zamířil do spleteného klubka všech těchto otázek. Zabýváme-li se jím v širších souvislostech Mukařovského díla, pochopíme brzy, že dosah tohoto inspirativního pojmu je hlubší, než bychom jej mohli vyčerpat jediným hlediskem, například hlediskem stylového sjednocení. I když koneckonců jde o stylový princip (neboť co jiného si lze představit například pod touto formulací: „Volba uměleckých prostředků i způsob jejich užití jsou v uměleckém díle řízeny jistým metodickým principem, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu, určuje ráz uměleckého díla jako významové výstavby“⁴), promítnutí tohoto principu v podstatě tvarového do významové výstavby a zároveň jeho prokazatelná korespondence se základním vymezením estetické funkce a hodnoty vrhá na samo pojetí individuálního stylu znepokojivé světlo.

Řekli jsme už, že Mukařovský v jistém ohledu korigoval východiska přejatá od ruské formální školy. Také způsob, kterým prvky díla nabývají estetické účinnosti, deformující ozvláštňení a jeho systematické uplatnění ve stavbě díla, se ukázal jako jev sémantický. Při rozboru díla šlo potom o svedení všech složek na společného jmenovatele, jímž je význam. Teprve z vysvětlujícího dodatku se dovídáme, že je zde míněn zvláštní význam „významu“. Právě se (ještě ve studii Genetika smyslu v Máchově poezii): „...nepůjde však o zkoumání obsahu, jak by mohl termín ‚význam‘ naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filozofického dosahu básnického díla Máchova, nýbrž o rekonstrukci onoho obsahově nespécifikovaného (a v tom smyslu — chceme-li — formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu.“⁵

Na tomto místě je zapotřebí se obrátit k Mukařovského estetickým názorům, abychom správně pochopili, v ja-

kém ohledu má být významové sjednocení díla řízeno gestem obsahově nespécifikovaným. Už ve spise *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) poukázal Mukařovský na to, jak se v důsledku dominantního postavení estetické funkce proměňuje vztah uměleckého znaku ke skutečnosti. Je oslaben — a zároveň posílen. Oslaben je přímý vztah k jednotlivým skutečnostem, posílen je nepřímý vztah ke skutečnosti jako celku. Mnohonásobný a při vši předmětné neurčitosti intenzivní věcný vztah uměleckého znaku demonstruje Mukařovský na příkladech z hudby, jde mu však při tom o problematiku obecnou: „Čím je zde tedy nesen význam? Ne obsahem, kterého zde není, ale složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarem, témbrem atd. Proto zde věcný vztah slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé. Avšak to právě je obecná vlastnost umění jakožto znaku, zde jen zřetelněji odhalená.“⁶ Svým potenciálním, obsahově neurčitým, zato však globálním vztahem ke skutečnosti působí dílo mnohonásobně na intelektuální, citový i volní postoj jednotlivce a stává se — kvalitami svého vlastního ustrojení — „zdrojem i usměrňovatelem hodnocení“.⁷

Korespondence mezi „neurčitým vztahem uměleckého znaku ke skutečnosti“ a „obsahově nespécifikovaným“, přesto však celkový smysl díla rozvrhujícím „gestem“ je zřejmá. Musíme si ji však zasadit do dalších souvislostí, aby se paradox obsahově neurčitého, a přece významovou jednotu díla zakládajícího gesta ukázal ve své hlubší motivaci. Dodává mu ji výklad estetické funkce, zejména tam, kde se Mukařovský nespokojil výčtem jejích vnějších projevů (izolovat předmět, upoutávat pozornost na věc samu či na znak sám, vyvolávat libost, připínat se především k formě věci nebo akce) — a charakterizoval estetickou funkci jako způsob sebeuplatnění subjektu vůči okolnímu světu. Místo estetické

funkce mezi ostatními je (ve stejnojmenné studii z roku 1942) určeno především její způsobilostí navozovat jednotící postoj subjektu ke skutečnosti, přesněji řečeno sjednocovat skutečnost obrazenou v uměleckém znaku podle obrazu jednoty subjektu. „Pro estetickou funkci není skutečnost objektem bezprostředním, ale zprostředkovaným; bezprostředním objektem (tedy naprosto ne nástrojem) je pro ni estetický znak, který postoj subjektu, realizovaný výstavbou znaku, promítá do skutečnosti jako její obecný zákon, nepozbýváje přitom svébytnosti. Svou svébytnost projevuje estetický znak tím, že vždy poukazuje ke skutečnosti jako celku, nikoli k jednotlivému jejímu úseku.“⁸

Obsahově neurčitý vztah díla ke skutečnosti je konečně specifikován. Ukazuje se, že celkový postoj, který se v něm zračí, vyvěrá z lidské potřeby (neboť subjektem je zde míněn člověk vůbec) navrhovat jisté sjednocení skutečnosti, které by odpovídalo obrazu jednoty subjektu (dodejme: obrazu historicky proměnlivému, ač ustavičně hledajícímu svou hlubinu, svou trvalou platnost; proměnlivému také proto, že se do tohoto obrazu promítá subjekt tvůrce i vnímatele — a oba svazuje pouze určitost zprostředkujícího či spíše podněcujícího znaku). Precizován je také způsob uplatnění takového (estetického) postoje: realizuje se nutně přímo ve výstavbě autonomního znaku, je jejím principem, a jako takový, takto objektivován stává se — ovšem právě jen jako projekt, jako rozvržená perspektiva — zákonem skutečnosti představované dílem.

Sémantické gesto je faktickou realizací estetické funkce ve významové výstavbě uměleckého díla. Představuje v ní obsahově nejméně určitou složku, totiž právě „význam — postoj“, „význam — perspektivu“, prostě výzvu či pokyn, aby vnímatel zaujal ke skutečnosti obdobný tvořivý postoj jako tvůrce. Při vší obsahové neurčitosti je tento pokyn hmatný, gesticky výmluvný a svým způsobem, totiž v řeči tvaru, jako „význam — konstrukt“, dostatečně zřetelný.

Takto pojatá sjednocující významová intence je obrácena dopředu, je sledovatelná jako akce, jako projekt lidsky sjednocujícího smyslu, který se nás dovolává. Jedinost díla, tradiční předmět individuální stylistiky, objevuje se překvapivě jako návrh všeobecné platné „interpretace skutečnosti vůbec pojaté z určitého bodu, jiným nezaměnitelného“.⁹

Analýza uměleckého tvaru přijala tak nový úkol: zjišťovat, jak může umělecké dílo svým vlastním způsobem, totiž nevšední aktivitou svého utváření, zasahovat celý okruh životních hodnot vnímajícího jednotlivce a jeho prostřednictvím vykonávat vliv i na sociální vědomí a jeho proměny.

Až k takovým závěrům dospělo Mukařovského pojetí estetické hodnoty díla. Na jednom pólu rozpoznává Mukařovský směrodatný, ale vnější, rámcový pohyb sociálních norem, bez něhož je ovšem působení uměleckého znaku nemyslitelné. Sociální zakotvenost a relativnost estetické hodnoty koriguje Mukařovský ohledem k jejím aspiracím na všeobecnou, byť dynamicky pochopenou platnost (zřetelem na antropologickou základnu, připouštějící ovšem nekonečný počet adekvátních estetických realizací). Na druhém pólu estetické hodnoty sledává pohyb vnitřní a mohli bychom říci zdrojový: dialektiku významové výstavby díla, její schopnost nejen jisté významy vyjadřovat, zdůrazňovat nebo zdobit, ale především je zakládat v samoúčelně aktualizované významotvorné akci. Jedině v ní se může objektivovat, stát se znakem a významem, byť významem zvláštním a svým způsobem paradoxním, jinak nesdělitelná energie lidského postoje, který jmenujeme postojem estetickým.

Ohlédnutí k obecné estetické problematice nám umožňuje zasadit sémantické gesto do souvislostí, ve kterých se teprve ukazuje jeho kompetence a odhaluje jeho podstata: styl ve výkonu smyslu. Avšak právě „smysl“, o který se zde jedná, zůstává stále entitou ne-

dostatečně určenou a unikavou. Je v povaze věci, že se skrývá za konstrukcí estetického znaku, se kterou je bytostně spjat. Odtud vzniká dojem, že kromě ozvláštňujícího a integračního momentu, které jsou v konstrukci znaku evidentní (a které vytvářejí pospolu „označující“ tohoto znaku), není už estetická aktivita znaku postižitelná. „Označované“ vytvořeného estetického znaku je unikavé nejen proto, že je otevřené, že se realizuje v nesčetných konkretizacích, ale zejména proto, že nemá jako význam dostatečně zřejmé obsahové určení, je „průhledné“ a „rozplývá se“ v ostatních, obsahově určitých významech, které přesto organizuje, staví do jistého světla, zjevuje v určité perspektivě. Smysl této perspektivy je těžko vyčlenitelný jako rezultativní význam. Zdá se, že lpí na tvarech a podobách věcí, na podobě skutečnosti rozvržené a hnětené původním výkonem řeči (řeči je zde rozuměno původní zacházení s výrazovými prostředky na pozadí ustálených kódů jazykových i mimojazykových). Lpí na zjevu, který nás „oslovuje“, vyzývá smyslem jakoby v sobě zadržným. Ke slovu přichází další podstatný a v tradici estetického myšlení zdomácnělý moment estetična: moment ideality ve zjevu, který byl na počátku novodobé estetiky, totiž u Kanta, pojat jako smyslová symbolizace svobody, myšlená ovšem nikoli jako ilustrace či ztělesnění předem daného pojmu, mravní ideje, nýbrž jako případ, kdy bezúčelové zjevování věcí (nebo též formální účelnost tvaru) oslovuje naši skrytou lidskou podstatu přímo a bezprostředně. Umění, ač může být jistými svými stránkami též nástrojem, je podle této teoretické představy povoláno především k tomu, aby ve své bezúčelové funkci zprostředkovávalo onen prvotní dotyk mezi zjevováním věcí a sebenalézáním člověka.

Nechceme specifikovat onu „idealitu“, která nás může oslovit v bezúčelovém zjevu, více, než je nezbytně nutné; je to nepochybně hodnota proměnná a kromě tradičních metafyzických koncepcí připouští i jiná, nemetafyzická

pojetí. Za zcela postačující, i když právě nutně nedourčený, považujeme například koncept Mukařovského, podle něhož tou podstatnou, orientující hodnotou estetického vnímání věcí zůstává „obraz jednoty subjektu“. Má své stabilizační osy v antropologických předpokladech; má svou dynamiku v proměnlivých vnějších, geografických, historických a sociálních podmínkách; má své vnitřní (modální) rozrůznění, zřejmé v tradičních estetických kategoriích; má svou ustalující se a stále znovu zkoušenou konvencionalitu výrazových možností. Žádný z těchto předpokladů neplatí esteticky sám o sobě; stává se esteticky působivým teprve v akci. V ní se akcenty té toužené a člověku potřebné orientující, integrující hodnoty stále přesouvají, aby se — v souhlase s lidskou praxí nebo spíše v protikladu k jejím deformujícím účinkům — obnovovala pokaždé znovu a odjinud rovnováha nikdy trvale nedosažená. (Takže pouhý energetický impuls k rovnováze může zastupovat v dané situaci řečenou rovnováhu či jednotu subjektu samu.)

Co je pro nás teď nejdůležitější, je ráz té akce, možnost „smyslu“ respektive uplatnění celkového postoje člověka k světu způsobem, při němž se „označované“ objevuje ne jako rezultativní idea díla, ale jako smysl vyvstávající z podob věcí, jak se nám představují v díle nebo i mimo dílo v důsledku působení jeho formativní energie. Povaha estetického postoje je zvláštní v tom, že tento postoj existuje autenticky jen ve své projekci do podob (bezúčelových forem) věcí nebo do způsobu utváření jejich znaků, zatímco ve své explicitní, obsahové formulaci svou autentičnost ztrácí. Je sice vyslovitelný v názorech, ideálech a programech, realizovatelný je však pouze v tvarech. Ve významové výstavbě díla se proto neobjevuje jako jeden z dalších (vydělitelných) významových kontextů, nýbrž přímo v kvalitách stylu, jako způsob prezentace mimoestetických významů.

Takto pojatý „mysl“ se nás nutně týká spíše jako pobídka k zaujetí určitého postoje než jako přímo vyslovi-

telný, věcně určitý význam (který by ve své evidentnosti přestal být tím, na čem zde nejvíce záleží: výzvou lidské svobody, která však zdánlivě přichází odjinud, ze strany zjevujících se věcí). Pro své nutně nedostatečné významové určení se nás estetická aktivita uměleckého díla, sdělovaná bezprostředně stylem, dotkne nejčastěji jako náraz na obvyklé postoje, návyky vnímání a hodnocení, tedy negativně, a drží nás ve své moci v pouhém pocitu napětí, do něhož jsme vtahováni a v jehož dosahu se nám svět jeví jinak. A přece nechceme ztratit ze zřetele toto tak málo evidentní „označované“ estetického znaku (respektive uměleckého díla jako zvláštního případu estetického znaku) a zaměnit je něčím zřetelnějším, jako je tzv. idea díla, záměr autora atp. Nechceme předčasně rezignovat ani ve směru opačném, totiž tak, že bychom celou aktivitu estetického znaku redukovali na pouhé „ozvláštňení“ mimoestetických významů.

K takovému řešení svádí nutná obsahová neurčitost estetického znaku, jak jsme se jí už několikrát dotkli. Pro naše pojetí stylu ve výkonu smyslu je nezbytné u této otázky ještě chvíli setrvat. Její nedůsledné domyšlení by totiž mohlo způsobit, že styl uměleckého projevu bude znovu pochopen pouze nástrojově, jako druhotný, zabarvující, zdůrazňující, jiné hodnoty pouze zesilující činitel. K takovým důsledkům by mohlo vést doslovné chápání Mukařovského výroků o „průhlednosti“ estetické funkce a o „rozplynutí“ estetické hodnoty v hodnotách mimoestetických.

Estetická funkce, jak zjišťuje Mukařovský, postrádá vlastního jednoznačného obsahu; proto nemusí zastíňovat funkce ostatní, „nestaví se k ostatním funkcím nepřátelsky, ale pomáhá jim.“¹⁰ Podobně se „rozplyne“ estetická hodnota v hodnotách mimoestetických. Vytrhuje sice každou z nich z praktických účelových vztahů a poutá je ve svébytnou jednotu, zároveň však v tomto svém výkonu za ostatními hodnotami mizí. „Umělecké dílo se objevuje koneckonců jako skutečný soubor mi-

moestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor.“¹¹ — Vzaty o sobě a zbaveny souvislostí, ve kterých se původně nalézají, mohou být ovšem tyto motivy Mukařovského estetického myšlení vyloženy velmi různě. Podle R. Kalivody představují návod k dialektickému domyšlení (a popření) formalistického principu deformativního ozvláštňení, který se má stát jediným, a to „prázdným“ estetickým principem. Estetično zbavené nyní jakéhokoliv obsahu podle této interpretace „zdůrazňuje, vyzvedá a nabíjí mimořádnou neestetickou, tj. praktickou působivostí a účinností skutečnosti, významy a hodnoty mimoestetické“.¹²

Domnívám se, že takové „zmizení“ estetična není jedinou možnou interpretací Mukařovského podnětu. Rozhodně by nemělo znamenat redukci estetického principu v uměleckém díle na intenzifikaci významů mimoestetických. Myšlenka o průhlednosti estetické funkce se ocitá původně v těsné souvislosti s výkladem o dvojím vztahu uměleckého díla ke skutečnosti: estetická funkce může zřejmě „pomáhat“ jednotlivým postojům v díle uplatněným především proto, že oživuje postoj celkový. O rozplynutí estetické hodnoty uvažuje Mukařovský, když pojednává o integračním účinku autonomního znaku. Estetická hodnota, která se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické, „není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů“.¹³ Vlastní účinek takto pojaté estetické hodnoty bývá pak Mukařovským nejčastěji vyložen jako protíváha k jednoúčelovým funkčním postojům ostatním, tedy jako činitel obnovující lidskou přirozenost, mnohostrannou a nedeformovanou. V obou případech jde zřejmě o víc než jen o posílení praktické účinnosti mimoestetických funkcí a hodnot ozvláštňujícím účinkem estetickým.

Poutá-li estetická hodnota všechny složky díla, ať „obsahové“, ať „formální“, ve svébytný celek, potom mění — ideálně vzato — platnost kterékoliv složky jednotlivé.

Všechny mají nabyt nového smyslu v souvztažnostech a napětích, ve kterých se octnou v utvářeném celku vedle sebe a proti sobě — a také vůči vnímátele. Jednota díla je pak dána, jak se výslovně praví, „jako úkol“.¹⁴ Při jeho zvládání dobírá se vnímátel celkového smyslu. Jakkoliv proměnlivé (a více či méně adekvátní) mohou být jeho konkretizace, jakkoliv bohatý může být trs mimoestetických významů, které si vnímátel s dílem spojí, jakkoliv různý může být hodnotový akcent dílu přikládáný, v tomto setkání prosazuje svou energii též celek díla určitým způsobem zformovaný a dále svou formující potenci předávající. Přitom právě ovlivňuje umělecké dílo — a na tento aspekt myslí Mukařovský pokaždé — nejen jednotlivé a určité vztahy vnímátele ke skutečnosti, ale zakládá jeho celkový postoj k ní.

Vedle ozvláštňujícího a integračního momentu objevuje se tak v Mukařovské koncepci estetická — i když jen v náznaku a netematizován — též moment transcendenční: průhledná estetická funkce je de facto považována za činitele významového pohybu přesahujícího (tedy nikoli popírajícího!) každý určitý věcný vztah a prosazujícího skrze všechny tyto vztahy, ve zdánlivém zmizení za nimi a zároveň v trvalé opozici k nim, vlastní, soběstačný pokus o lidské uchopení skutečnosti. „Sémantické gesto“ spíná všechny tři zmíněné momenty, zahrnuje a pojmenovává celý výkon uměleckého díla jako estetického znaku, jeho označující i označované, i když není v celém rozsahu své akce stejně viditelné. Nejprůkazněji se zřejmě objevuje ve sféře ujednocované mnohosti, v autonomní výstavbě estetického znaku. Jednotící stylový princip výstavby díla by se ovšem mohl stěží uplatnit, kdyby energie utvářeného estetického znaku nepůsobila též opačným směrem, jako ozvláštňující deformace; jen na pozadí ustálených kódů a proti nim je vybojován autonomní prostor pro vlastní dění smyslu rozehrané sémantickým gestem. Ještě i toto „dění smyslu“, zakládání celkové perspektivy, ve které se nám mají

objevit všechny jednotlivosti, je do určité míry sledovatelné. Je sledovatelné ve svých tvarových či stylových iniciacích, jako výzva ke smyslu, k celkovému postoji, i když poslední fáze jeho realizace, tj. určitá adaptace navrhované estetické perspektivy ze strany příjemce, ve své faktické proměnlivosti odbornému přístupu uniká a rozplývá se, nyní již doslova, v nevypočitatelném působení na uvědomované hodnoty životní. Jednu podstatnou hodnotu však může v tomto procesu střežit právě jen odborný přístup — mimo jiné též stylistika individuálního uměleckého projevu, která si je vědoma plného rozsahu své kompetence: je to potenciální výkonnost estetického znaku, který nevydává svůj smysl — alespoň pokud trvá jako estetický znak — v žádné své konkretizaci beze zbytku.

3. Ze všeho, co zde bylo řečeno, vyplývá pro pojetí a zkoumání stylu literárního díla několik metodologických předpokladů a zároveň i otevřených otázek.

Styl ve výkonu vlastního smyslu literárního díla, totiž jeho estetické hodnoty, se uplatňuje a má být pozorován ve významové dynamice díla, nikoli oddělen od ní, jako doklad nějakých vlastních kvalit estetická. To ovšem neznamená, že by s významovou výstavbou prostě splyval. Vytváří v ní opozici ke všem věcným významovým vztahům. Oproti nim, totiž oproti běžné zkušenosti s nimi, se může stát patrným posun vyvolaný určitým výběrem a způsobem zacházení se všemi složkami, dílčími znaky, z nichž je vybudován autonomní celek díla. Je to posun k celkové interpretaci skutečnosti zabudovaný do konstrukce vytvářeného znaku. Má se uplatnit jako implicitně daný pokyn ve hře s celkovou životní i uměleckou zkušeností vnímátele. Právě tento pokyn je, lépe řečeno může být, výkonem stylu; jeho realizace v prožitku nabízené estetické hodnoty a konečně integrace prožitku této hodnoty do celkového životního postoje je

záležitostí vnímatele, jeho společenské, osobní, a dokonce okamžité situace.

Klademe si otázku, jak se vůbec můžeme stylistickým výzkumem k tomu, o čem byla výše řeč, tj. ke stylu v akci přiblížit. Uvědomujeme si dvojí aspekt této otázky. Kromě toho, že budeme hledat a zkoušet odpovídající stylistické přístupy k významové dynamice díla, musíme si přiznat, že naše zaměření na styl jako na tvar v záměrné (estetické) funkci je neodmyslitelné od zřetele k hodnotám. Znamená to snad, že má stylistika překročit svou kompetenci a stát se kritikou? Myslím, že postačí, když si plně uvědomí svou situaci.

Jaký pohyb chceme vlastně sledovat ve významové dynamice díla? Pohyb vzpínající se k hodnotám, zakládající celkový postoj člověka k světu. Jestliže nevstoupíme hned na počátku do tohoto silového pole a nezaujmeme jistý (byť třeba provizorní, později překonaný) hodnotový postoj, nemůže se nám vůbec dílo jako tvořivá akce otevřít. Na rozdíl od kritiky postupuje ovšem stylistika od společného bodu, jímž je jistá konkretizace nabízených hodnotových možností, opačným směrem, nazpět k dílu. Co vnímatel bezprostředně prožívá a porovnává se svou životní zkušeností, co kritika na jiné rovině (tj. ve vlastním řádu daného uměleckého projevu) reflektuje a soudí, pozoruje stylistika jako soubor možností, jako vstřícný pohyb k hodnotám. Už tím se ovšem dostává na hranici interpretace, i když při tom přijímá úkoly zvláštní. Pro příležitost pobývat soustředěněji v prostoru autonomního uměleckého znaku je stylistika přímo povolána k tomu, aby kompenzovala jednostrannost běžných aktualizací, kultivovala smysl pro adekvátní vnímání díla v co největším bohatství jeho vlastních kvalit, upozorňovala na významové možnosti zasuté nebo tíže dostupné. Aby tedy odkazovala k potencialitě díla a k hodnotám dosud nezrealizovaným.

V tomto směru mohou být účinně využity tradiční metodické postupy prokazující stylovou výkonnost díla,

ať už spjaté se sledováním vývojových proměn básnické techniky nebo s analýzou vnitřní výstavby díla. Pouze horizont stylistického zkoumání by měl být v obou případech posunut o něco dál — ke smysluplnému výkonu stylu. S tím ovšem nutně souvisí posun další: i stylistický výzkum se přibližuje hledisku vnímatele, směřuje od imanence výtvaru k životu díla v jeho receptech.

Chtěl bych se nakonec alespoň v náznaku zmínit o některých dosud dostatečně nevyužívaných možnostech, které stylistice respektive zkoumání individuálního uměleckého stylu poskytuje analýza sémantického gesta. Doposud v ní převažovalo zaměření na integraci díla. Za rozhodující byla považována obecná formule jednotícího stylového principu, uplatňujícího se paralelně v různých plánech výstavby díla. O ceně takového zjištění, pokud opravdu prokazuje svou platnost vůči rozmanitosti jednotlivých vrstev díla (od zvukové po tematickou) a nestane se pouhým schématem, nelze pochybovat. Neměli bychom však zapomínat na to, s čím se setkáváme na cestě za výslednou charakteristikou stylového principu. V detailních analýzách se nám sémantické gesto představuje ještě jinak, v bohatství konkrétních tvarových impulsů, vyvolávajících zneklidňující významový účinek i tehdy, když se k dílu vracíme již se znalostí jeho rezultativních významů nebo charakteristických stylových principů. V této průchozí či spíše rozehrané fázi významotvorného procesu, oponujícího svým způsobem (totiž opětovným upoutáváním pozornosti k samotné tvořivé akci) fázi výsledné, je sémantické gesto ještě „hmatné“; sémantická analýza k němu obrácená pobývá zde v blízkosti faktických předpokladů estetické působivosti díla na jedné straně a probouzené estetické aktivity vnímatele na straně druhé, v plném dosahu vyvstávání smyslu z podoby díla. Zde přichází ke slovu a může být reflektováno všechno, čím se vnímатели dílo dává jako úkol, nejružnější odpory (včetně prvků

tzv. nezáměrnosti), intenzifikující tvorbu jednoty (tj. smyslu díla), k níž jsme vyzýváni.

A zde jsme také nejbližší dynamice a mnohotvárnosti té tvořivé akce, která rozehrává v prostoru díla vstříc našemu očekávání impulsy stále nové, v dalších a dalších integračních vazbách dříve nepovšimnutých, zatímco jiné vazby se již v opakovaném procesu vnímání významově zautomatizovaly a ztratily původní naléhavost. (Zdá se, že i odtud vedou přístupy k otázce trvalé životnosti díla, jak to alespoň napověděly klasické strukturalistické analýzy díla Máchova.)

Charakteristika obecně platného stylového principu by tedy měla být pouhou směrnicí, vždy připravenou integrovat další podstatná rozlišení. Nejenom proto, aby se obohacovaly dosažené poznatky, ale hlavně proto, aby stylistický výzkum odpovídal svému předmětu. Umělecké dílo je pokračující akce. Jenom v ní vykazuje individuální styl svou identitu, rozsah vlastních možností významového a estetického působení, které při všech proměnách ukazují ke společnému zdroji. Individuální styl není strnulá konstanta, ale štěpné jádro díla, jeho dějícího se a také proměňujícího se smyslu.

Je jistě více způsobů, jak uplatnit pozorování stylu v akci: v řadě děl téhož autora, v řadě konkretizací téhož díla, v proměnách jeho ohlasu, v proměnách jeho interpretací. Při tom všem se může identita díla či individuálního stylu, kterým toto dílo charakterizujeme, v nějaké společné gestaci potvrzovat, ale také se může stávat problematickou. Dílo je vždy vydáno svému zcizení, ne snad jen z důvodu nepochopení, neadekvátního přijetí, nýbrž prostě proto, že to patří k „životu“ díla a že zpravidla až dodatečně nalezneme potvrzení vlastních možností působení díla tam, kde jsme je dříve neviděli. Hranice identity díla či jeho stylu je vždy zároveň hranicí nevypočitatelného života, na níž se má ověřit, nakolik je formující energie díla (vložená původně do jeho ustrojení) ještě schopná formovat celkový obraz světa v našem vědomí.

V tom nejautentičtějším, čím trvá, zůstává dílo výzvou, rozvrhem, iniciací smyslu, jeho děním neukončeným v žádném označovaném. Zůstává docela určitým podnětem nedourčeného, otevřeného smyslu, který se naplňuje v proměnách lidských situací. V tomto trvajícím poslání se zaplňuje zdánlivá prázdnota estetické funkce a hodnoty. Intenzita působení autonomního znaku se proměňuje v totalitu jeho platného lidského smyslu.

P O Z N Á M K Y

- ¹ Podrobněji jsem pojednal o této problematice ve stati *Perspektivy sémantického gesta*, in: *K interpretaci uměleckého literárního díla*, ÚČL ČSAV, 1970, str. 7—28.
- ² J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky III*, 1948, str. 10.
- ³ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, 1966.
- ⁴ J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II*, 1948, str. 269 (*Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, 1938*).
- ⁵ J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky III*, str. 239.
- ⁶ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 47.
- ⁷ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 49.
- ⁸ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 70—71.
- ⁹ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 139.
- ¹⁰ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 114 (*O strukturalismu, 1946*).
- ¹¹ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 51 (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, 1936*).
- ¹² R. Kalivoda, *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*, in: *Struktura a smysl literárního díla, 1966*, str. 34.
- ¹³ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 51.
- ¹⁴ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 52.