

zjevování absolutní pravdy, jak je tomu u Hegela. Byla by mu právem přiznána větší autonomie i naděje (tamtéž: 107–108).

Závažnost estetického postoje je ještě podtržena Patočkovým výkladem Hegelova pojetí času. Co je pro nás v tomto výkladu nejdůležitější, je rozlišení času a časovosti. Čas je vyložen jako „vnitřní zápor“, „tryskající bod“, přítomnost „člověka žijícího v předstihu vůči sobě, rušícího to, co již jest, tím, co dosud není, a uchovávajícího ve svém činném, tvůrčím „nyní“ dědictví celé minulosti“ (tamtéž: 101). Minulost je „to časové v budoucnosti i přítomnosti“, ve všech dimenzích času se projevující „sebezrušenost“ (tamtéž: 102). Čas „má v bezprostřední jednotě to, co je naprosto ryze ve vzájemném protikladu“ (Patočkova citace Hegela z období jenské reální filozofie, tamtéž: 104). Jak se však od těchto podstatných rozlišení dostaneme nazpět k estetickému postoji?

Hegel „objevil časovost jako to, co zakládá a umožňuje zjevování jsoucna v jeho bytí“ (tamtéž: 106). A právě k tomu lze podle Patočky vztáhnout zkušenost moderního umění, třebaže ne přímo, v následování Hegelovy metafyziky, ale v kritickém přehodnocení jeho fenomenologie. Devizou takového přehodnocení jsou myšlenky obsažené v závěru Patočkovy stati: o umění jako hře, která je souvztažná s hrou zjevování bytí a „odemyká naše nejvyšší určení, určení ke svobodě“ (tamtéž: 114). K této tezi se poji odkazy k estetice novodobého umění a k reflexi nad ním (je připomenut P. Klee, R. M. Rilke, M. Merleau-Ponty).

Tím směrem ukazují i další Patočkovy práce, například stat „Čas, věčnost a časovost v Máchově díle“ (1967) nebo filozofická úvaha pro Patočkovo chápání svobody nejzákladnější: „Negativní platonismus“ (1953). Patočkova filozofie má k umění blízko. Vždyť právě v něm rozpoznává vlastní sídlo „bořivého tvoření“, oživujícího zjevování, které má svůj pramen v člověku.

RICOEUROVA „PRODUKTIVNÍ REFERENCE“

Také soudobá hermeneutika řekla k problematice smyslu uměleckého díla podstatné slovo. Upozornujeme zejména na jednu z pozdnějších přednášek Paula Ricoeura „Vyprávění, metafora a teorie interpretace“ (německy Ricoeur 1987). Autor v ní shrnuje některé podstatné

myšlenky svého filozofického díla. Podává též určitější objasnění pojmů, kterých jsme se už dotkli, totiž „rozumění“ a „vysvětlení“. Setkáváme se s nimi už v klasické hermeneutice, u Wilhelma Diltheye, v pozdějších koncepcích především u Hanse-Georga Gadamera, ale též u Martina Heideggera, v jeho fundamentální ontologii. U všech jmenovaných a naposledy u Paula Ricoeura jsou to právě tyto pojmy, jejichž prostřednictvím se filozofie (v jednotlivých případech ovšem s nesterijným zaměřením) dotýká umělecké zkušenosti. V Ricoeurově díle se jí nejvíce přiblížily spisy *Živá metafora* (1975) a *Čas a vyprávění I–III* (1983–1985). K některým myšlenkám těchto obsáhlých děl se ještě vrátíme. Bude však schůdnější začít textem, který jejich základní přínos shrnuje do pregnantní zkratky.

Dialektiku rozumění a vysvětlení staví Ricoeur v připomenuté přednášce do protikladu jak vůči jednostrannému iracionalismu, ztotožňujícímu rozumění s čistě subjektivním „vcítěním“, tak vůči takovému racionalismu, který zakládá vysvětlení na pozitivistické iluzi objektivitu díla, nezávislé na autorovi i vnímání. Pod pojmem „rozumění“ chápe Ricoeur schopnost subjektu převzít proces struktury textu a svým způsobem se s ním ztotožnit (Ricoeur 1987: 252). „Vysvětlení“ vykládá jako operaci druhého stupně, která je postavena na rozumění a spočívá v objasnění kódů, které jsou v základech této struktury. Tedy ani pouhé vcítění, ani abstraktní kombinatorika sama o sobě nemohou postihnout imanentní „smysl“ textu.

Vycházíme-li ve výkladu rozumění a vysvětlení ze stati Ricoeurovy, je to také proto, že nám nepřímou nabízí větší příležitost ke zjištění pozoruhodných shod mezi podněty českého strukturalismu (a přímo J. Mukařovského) a problémy soudobé hermeneutiky. Styčné body nacházíme právě v pojetí „smyslu“ ponořeného do významotvorné dynamiky a nepřevoditelného na holou abstrakci. Být při díle, nikoliv nad ním, takový by potom asi byl ten hlavní rozdíl mezi rozuměním a vysvětlením. Být při díle by potom nejspíše znamenalo nespěchat, nezanéchat za sebou jeho bohatství, jeho mnohovýznamnost i vnitřní rozpornost či ambivalentnost. Vědět, že právě v nedovysvětleném zbytku jeho sémantické energie, v neustálých přídavných významech kroužících kolem „pevnějších“ významových jader, v jejich proměňujících se konstelacích, uváděných do pohybu dalším a dalším „rozuměním“, může spočívat životnost díla — a tedy i hloubka jeho smyslu. V tomto

směru bychom našli mezi Mukařovským a Ricoeurom nejen styčný bod. (Nemluvíme ovšem ani o vlivu, ani o přímé příbuznosti.)

Ricoeur věnuje pozornost metafoře a vyprávění (širě epické fikci) jako dvěma způsobům sémantické inovace, která je podle jeho osobitého pojetí záležitostí hermeneutiky i sémantiky. Tak je to objasněno už v jeho dřívějších statích, například v „Problému dvojího smyslu“ (1966) nebo ve studii „Struktura, slovo, událost“ (1967). Hermeneutika otevřenosti světa znaků, jinak řečeno „působení mluvy na skutečnost a skutečnosti na mluvu“ — je velkým tématem Ricoeurova filozofování nad řečí. V uvedených statích je v popředí problém vícenásobného smyslu slov a vět, ukazující dál ke skloubení textu, jaké může představit báseň nebo mýtus (Ricoeur 1993 [1967]: 217). Jestliže struktura promluvy dovoluje víc než jednu interpretaci, a tedy umožňuje „současnou realizaci vícero dimenzí smyslu“, jestliže je schopna nést symbolický smysl, který překračuje uzavřené univerzum jazyka směrem k žité zkušenosti — i k „sémantice touhy“ (Ricoeur 1993 [1966]: 191) —, je to pro Ricoeura důkaz „rozevřenosti řeči“, na jejíž „událost“ strukturní analýza, Ricoeurom nikterak nepodceňovaná, sama nestačí (Ricoeur 1993 [1967]: 219).

V přednášce „Vyprávění, metafora a teorie interpretace“, z níž jsme vyšli, vykládá Ricoeur — nejprve na fenoménu vyprávění (či příběhu) — svoje pojetí dvojí reference. Ta první se vztahuje k empirické skutečnosti. Tím druhým či vyšším stupněm se rozumí „produktivní reference“ epické fikce, svět vytvořený v textu („svět textu“, ale též „text jako svět“). Je protikladem ke „skutečnému“, lépe snad danému světu, protože ho „vytváří znovu“ (Ricoeur 1987: 238). Podle Ricoeura přesvědčení je to právě hra mezi „nepřímým vztahem k minulosti a produktivní referencí fikce“, díky níž může být „lidská zkušenost ve svých základních časových dimenzích nepřetržitě přetvářena“ (tamtéž: 239).

Metaforu (širě: metaforický výraz) pojímá Ricoeur jako přepracování řeči, při němž „k logickému subjektu jsou připisovány predikáty, které k němu nenáleží“ (tamtéž: 240); metafora je založena na sémantické nepřiměřenosti výrazu — a objevuje jeho novou přiměřenost, novou účinnost smyslu —, a tak může zachovat sémantickou přiměřenost věty. Avšak Ricoeur si zde uvědomuje ještě něco dalšího: „nepřenosnost metafor na rovinu doslovné interpretace věty“ (tamtéž).

V následujícím výkladu objasňuje autor srovnatelnost sémantické inovace ve vyprávěném příběhu a naproti tomu v metafoře. V obou případech se vynořuje „to nové, dosud neřečené, nevyslovitelné — v řeči“ (tamtéž: 241). Na jedné straně v živých metaforách, na druhé straně ve vyprávěných příbězích. Metafora a příběh jsou podle Ricoeura „dvě okna otevřená do hádanky kreativity“ (tamtéž). Čeho v ní může být dosaženo? Pro obě možnosti sémantické inovace je podstatné, že zdůrazňují už samo rozumění. Ve vyprávění lpí toto rozumění na rozvíjení příběhu (nebo na samotném aktu vyprávění), v metaforickém výrazu se bezprostředně váže k významové dynamice, jejíž zásluhou povstávají nové sémantické přiměřenosti z trosek sémantické nepřiměřenosti (tamtéž: 242).

Právě na tomto místě bylo pro autora důležité odlišit vysvětlení od rozumění. Ve vysvětlení se dostáváme na jinou, obecnější rovinu diskurzu, na rovinu obecné sémiotiky, která modeluje významovou dynamiku i neobvyklou pojmenování svým vlastním, diskurzivní vyprávění i metafory vzdáleným způsobem. Jsou tak jistě získávány cenné poznatky a mnohé z nich se v průběhu času zúročí i v možnostech rozumění. Vytrácí se však něco, co bychom nejspíše nazvali bytím u díla nebo řeči, v přímém dotyku s aktem strukturační příběhu — a podobně též s účinkem inovační síly metafor. To není jen záležitost dojmu, emotivního účinku: jde o bezprostřední účast na dění, na „rozevření“ smyslu díla.

Ricoeur obhajuje v „rozumění“ specifický smysluplný dosah uměleckého díla: nad přímým vztahem ke skutečnosti se v něm pozvedá „nepřímá reference“ ukazující k právě vytvářenému světu. V tomto ohledu, i když s jistou distancí, dovolává se Ricoeur též Jakobsonova proslulého eseje „Co je poezie?“ (1933–1934). V čem je jeho postoj odlišný? Snad právě na tomto srovnání máme příležitost ujasnit si, v čem je pro Ricoeura Jakobsonova „poetická“ funkce nadále zajímavá — a v čem ji jako hermeneutik nutné překračuje. Zrušení či oslabení referenční funkce jako důsledek zdůrazněné samoúčelnosti poetické výpovědi nepřináší podle Ricoeura pouhou negaci referenčního diskurzu, osvobození od něho. Poetický diskurz vnáší totiž do výpovědi další, hodnotové aspekty, které mohou být vypověděny jen díky komplexní hře metaforického vyjádření a jím „řízeného pokračování“ běžných významů slov (Ricoeur 1987: 244).

V takovém pojetí nemůžeme přehlédnout ani jistou distanci od možné jednostrannosti recepční estetiky. Vnímající subjekt není pro Ricoeura poslední instancí. Porozumět sobě znamená rozumět si před textem, vzhledem k možnostem, které otvírá (tamtéž: 250). Úloha hermeneutiky je podle něho dvojitá: „Rekonstrukce vnitřní dynamiky textu a obnova možnosti díla ukazovat přes sebe k představě světa, který bych mohl obývat“ (tamtéž: 251).

V básnickém použití řeči hledá Ricoeur referenční modus, který má tomuto použití odpovídat — modus, jehož prostřednictvím „mluví bytí“. V tomto zaměření navazuje vědomě na Heideggera i Gadamera, rozvíjí však též některé nové momenty. Snaží se spojit přesnost analýzy imanentní dynamiky básnického výrazu s ontologickým určením. Z mnoha inspirujících myšlenek francouzského filozofa jsme vybrali alespoň ty uvedené. Naznačují, které souvislosti chceme sledovat dále, tentokrát už na půdě českého uměnovědného strukturalismu. Domníváme se, že tento pohled nazpět, proti proudu času, má v daném případě své plné oprávnění. Může ukázat nejen na momenty dnes už v samotném strukturalistickém myšlení uzavřené, ale též na ty, které v něm — ještě před francouzským strukturalismem a v nezanedbatelné odlišnosti od něho — kladly obdobné otázky, jež Ricoeur objevoval na hranici uzavřeného jazykového systému a promluvy pojaté jako „rozvírající“ událost řeči.

SÉMANTICKÉ GESTO

Návraty k „rozumění“, k prvotní fázi strukturae, jsou nutné, nemá-li se „smysl“ uměleckého díla předčasně proměnit v abstrakci. Obrací nás k dění smyslu, který vyvstává z jeho vlastních předpokladů, z rázu utváření světa díla, a dovolává se — ne bez konfliktů — své platnosti v čtenáře, ve významové rastru jeho světa, jehož horizont tak zároveň proměňuje. Tuto hermeneutickou problematiku český strukturalismus přímo netematizoval. A přece k ní nabízel, jistě ne jednoznačně a v celém svém rozsahu, příznivější přístupy než pozdější strukturalismus francouzský. Především ve větší pozornosti věnované konkrétní významotvorné dynamice umělecké promluvy (parole) uskutečňující se na pozadí systému určitého (lingvistický nebo sémiotický pojetého)

„jazyka“, ve stále obnovovaném napětí vůči jeho ustáleným či ustalujícím se kódům.

Zaměření na kreativní povahu významu, ne pouze na jeho kodifikovanou platnost, sblíží dva přístupy vycházející ze zcela různých stanovisek: Ricoeurovu hermeneutiku a český uměnovědný strukturalismus. V Ricoeurově pojetí (Ricoeur 1987) se promítá významotvorná energie, vložená do utváření díla, do „nepřímé referencí“, která zvrstňuje běžné významy a otevírá je nové lidské zkušenosti. V pojetí českého uměnovědného strukturalismu proměňuje významotvorná aktivita věcný vztah uměleckého znaku natolik, že „slouží mnohem více navození jistého celkového postoje ke skutečnosti než osvětlení kterékoli skutečnosti jednotlivé“ (Mukařovský 2000a [1936]: 135). Zřetel k tomuto zvláštnímu vztahu uměleckého díla ke skutečnosti otvíral v estetice Jana Mukařovského průchody k problematice, která se vymaňovala z uzavřené sféry lingvistiky. Mukařovského myšlení předbílalo svým způsobem dobu svého působení, prolamovalo v jednom ohledu uzavřenost pohledu na literární dílo do imanentního systému jazyka, s kterou se střetl později a v jiném kulturním kontextu Paul Ricoeur.

V díle Jana Mukařovského se zkřížily přístupy navzájem dosti vzdálené: lingvisticky založená saussurovská sémiologie se zájmem o otázky, které sledovala fenomenologie, filozofická antropologie a v neposlední řadě ovšem i sociologie. Nemalou roli přitom u Mukařovského sehrála i důvěrná znalost evropských duchovních tradic, na něž jako estetik navazoval a nímž se od jisté doby — po sblížení s ruským formalismem a později jako jeden z vůdčích představitelů Pražského lingvistického kroužku — též kriticky vyrovnával. Mnohé z těchto souvislostí jsou obecně známé a nebudeme je zde zešířoka rozvádět. Půjde nám pouze o některé momenty Mukařovského přístupu ke „smyslu“ uměleckého literárního díla, které považujeme i v dnešním kontextu za aktuální.

Také Mukařovský počítal stále více s faktorem recepce. Vplétá se do jeho přístupu k dílu vlastně už od počátku jeho činnosti ve vydízení zvukové stránky básnického projevu, která předpokládá, ať už to Mukařovský výslovně zdůrazňoval nebo ne, aktivnější účast na dešifrování utvářejícího se, neuzavřeného znění textu ze strany vnímatele. Jestliže bylo hledisko čtenáře u Mukařovského po jistou dobu

zastíněno, nejprve zdůrazněnými hledisky psychologie tvůrce, například ve spisku *O motorickém dění v poezii* (1927, knižně až 1985), později vyhraněným přístupem formalistickým (nejzřetelnějším v estetické studii o Máchově Máj, 1928), vystoupilo viditelně do popředí ve studii z roku 1943 *„Záměrnost a nezáměrnost v umění“*, která zpětně podtrhla myšlenky ubírající se daným směrem už dříve. Týká se to především Mukařovského máchovských studií a statí z třicátých let, mezi nimiž ovšem zaujímá *„Genetika smyslu v Máchově poezii“* (1938) přední místo.

Pro náš účel bude výhodné obrátit se nejprve k Mukařovského drobnějším výkladům Máchovy poezie, ve kterých je ohled na perspektivu vnímatele posunut do popředí a velmi výrazně formulován. Tak například je v jedné z přednášek proslovených v jubilejním roce Máchovy smrti charakterizována specifčnost smyslu básnického díla takto: „Není zde namístě rozvádět filozofický názor, který by bylo možno z Máchovy poezie vyvodit. Není to ani našim úmyslem, neboť tento názor není v Máchově poezii vysloven, nýbrž předveden jako živý akt, který má čtenář prožít s básníkem“ (Mukařovský 1991 [1936]: 35). I když šlo (nebo snad díky tomu, že šlo) v daném případě o přednášku popularizační, odhaluje se v ní zřetelněji než jinde podstatný rys Mukařovského zralého přístupu k uměleckému dílu. Je upřen k dění, ke smyslu rozvrhovanému přímo aktem utváření, jemuž může a má odpovídat stejně aktivní čtenářský prožitek.

Sblížením se soudobou sémantikou a sémiotikou získal Mukařovský bezesporu nový rozhled. Nebudeme jej zde podrobněji dokládat. Je dobře známý. Můžeme jej globálně charakterizovat nejprve jako průnik do mikrostruktur básnické sémantiky, do významotvorné spleti vnitřních vztahů díla. Přitom je třeba zdůraznit: ani v etapě nejvíce ovlivněné ruským formalismem nekončí Mukařovského vlastní cesta ke specifčnosti uměleckého díla. Po období zřetelně formalistickém (ve studii *Máchův Máj*, 1928), v níž ovšem rozpoznáme též tradici českého, Zichova estetického myšlení, následují sémioticky založené práce, ve kterých krystalizuje Mukařovského pojetí vztahu díla ke skutečnosti „jako celku“. Dozrává Mukařovského představa sjednocení skutečnosti „podle obrazu jednoty subjektu“ — realizující se přímo ve výstavbě uměleckého znaku (Mukařovský 2000c [1942]: 179).

Kam směřují metodologické proměny v pracích Mukařovského v průběhu dvacátých až čtyřicátých let? Od zaujetí „předmětností

díla“ (viz doslov k III. dílu *Kapitol z české poetiky*), jímž překonával jednostrannost psychologicky založené estetiky z přelomu století, šel Mukařovský k novému objasnění role subjektu. Svěřil ji především vnímáтели, pojetému tentokrát důsledně z hlediska znakového pojetí umění. Ani v tomto směru se však nespokojil s jednou dosaženým řešením, jak o tom svědčí hlavní studie *„Záměrnost a nezáměrnost v umění“*. Mukařovský si v ní odvázně položil otázky, které povahu díla jako estetického znaku problematizují, vyrovnávají se nově s vnitřním rozporům mezi jeho autonomií a životní důsažností. Od předpokladu nadosobního, čistě znakově pojatého subjektu (tvůrce i vnímatele) dospěl Mukařovský k rozlišenější představě o úloze individua ve vývoji umění a spolu s tím i k dynamičtějšímu, vnitřně protikladnému pojetí významového sjednocení díla.

Na této cestě sebral pro Mukařovského mimořádnou roli pojem „sémantického gesta“. Vztahuje se k tvaru i významu, k původci, který se promítá do díla, i k vnímáтели, který v něm hledá skrze sebe to obecně lidské, ke hře o smysl, v níž zůstává zachována vnímavost pro všechno, co ji vytváří i přesahuje. Mukařovský vysvětloval tento svůj termín několikrát, v různých souvislostech svého myšlení. Pojetí sémantického gesta se v něm pozvolna proměňovalo, také však zachovávalo v něm podstatným svou totožnost. Řekněme rovnou, že to bylo spíše v tom, co v něm zůstává draždivě neurčité, či snad lépe řečeno: nevyplněné. Nebude na škodu připomenout si jeho peripetie.

K jejich výchozímu bodu se musíme vrátit až do dvacátých let. Ještě před seznámením s ruským formalismem (k němuž bývá někdy mechanicky přiřazován) měl Mukařovský svou „idée fixe“, utkvělý záměr identifikovat v poezii to, co ji činí poezií. Mohli bychom jistě prokázat, že i v tom byl inspirován cizími podněty. Tak například se v úvodu ke své rozsáhlejší studii *O motorickém dění v poezii* (Mukařovský 1985 [1927]), o níž referoval v Pražském lingvistickém kroužku počátkem roku 1927, přihlásil ke knize, která na něj silně zapůsobila, ke spisu Henri Bremonda *La poésie pure* (Čistá poezie, 1926). Byl mu sice cizí Bremondův iracionalismus, sdílel však nepochybně jeho zaujatou obhajobu specifických hodnot básnického díla, které nelze redukovat na jeho myšlenkový obsah. Nezastupitelný „smysl“ uměleckého díla hledal Mukařovský v projevech individuálního stylu. V něm viděl překonání tradičního dualismu „obsahu“ a „formy“. Básnické dílo, to nejsou

jen myšlenky, představy a city vyjádřené krásnou formou. Sebelepší rozlišení ve zvukové stránce může souviset s obdobně rozlišitelnou tendencí v jiných složkách básně. Vzniká tak otázka po celkovém a ve všech vrstvách díla se projevujícím rázu utváření, po jeho „motorickém gestu“.

Mukařovský přijímá Bremondův termín „poetický proud“ jako označení pro něco, co se zjevuje skrze všechny složky a co je jakožto sjednocující pohyb „ideou díla“ nezaměnitelné. Už v této zárodečné podobě je zcela zřejmé, co je a bude na tomto konceptu pro Mukařovského nejdůležitější. Není to vlastně sama jedinečnost básnickovy osobnosti, ale dynamický ráz sjednocení díla, jeho energetická povaha, tak odlišná od statické sjednocenosti díla ve výsledných a přímo vyslovitelných významech. V „motorickém gestu“, jak je Mukařovský už tehdy označoval, není nesnadné rozpoznat základní rysy pozdějšího „sémantického gesta“.

Avšak ani tady vlastně nejíme u samého začátku. Svou fixní ideu sledoval Mukařovský prokazatelně (i když s dobovým duchovědným nánosem) už v *Příspěvku k estetice českého verše* (1923), zde ještě s omezením na pouhý ráz artikule. A tímž směrem byl orientován jeho „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“ (1925), ve kterém opět o větnou konstrukci a s ní spjatou zvukovou stránku vět svůj výklad vyšších, i těch nejvyšších vrstev smyslu tohoto díla. V jistém postupu sdružování představ, v jejich plynutí, v toku vět hledal podstatnou výpověď o úhlu autorčina uměleckého nazírání světa.

V Mukařovského počátečních rozborech básnických textů je patrný vliv Sieversova intuitivního, dojmového výkladu zvukové podoby verše. Avšak představá paralelnosti průběhu utváření v různých vrstvách díla, kterou dokládá studie „O motorickém dění v poezii“, tedy představá jakési stejnosměrné tendence, prosazující se v různorodosti složek, vyznačovala už zde vlastní cestu Jana Mukařovského. Potvrdila to znovu, tentokrát již na metodických základech ruského formalismu vybudovaná (a ovšem i k domácí, Zichově tradici se přihlašující) „estetická studie“ *Máchův Máj*.

Několik let po napsání studie „O motorickém dění v poezii“ se Mukařovský — v univerzitní přednášce „Melodika a eufonie“ (1930–1931, rukopis je uložen v Literárním archivu PNP v pozůstalosti J. M.) — od pojmu „motorické dění“ výslovně distancuje: „Některí hledají ji (tedy

jednotu, a tedy krásu díla) nikoliv v díle, nýbrž mimo dílo: v jednotě osobnosti umělce, v jednotě duševního stavu, z něhož dílo vzešlo, v jednotě motorického dění (tvůrčího gesta), tedy kdesi v psychologii. Nebylo by nesnadno tyto názory odmítnout“ (Mukařovský 1930–1931, 7). A přece se k původnímu označení „gesto“ vrací, když v úvodu ke „Genezitice smyslu v Máchově poezii“ (1938) hledá pojmenování pro svedení všech složek díla na společného jmenovatele, jímž je význam. Teprve z vysvětlujícího dodatku se dovíme, že je míněn zvláštní význam „významu“. Nejde totiž o zkoumání „obsahu“, jak by mohl použitý termín naznačovat, nýbrž běží právě o „rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tom smyslu, chceme-li, formálního) gesta, jímž básnické prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu“ (Mukařovský 2001a [1938]: 305). O tom, že Mukařovského metaforické označení nemuselo být správně pochopeno, nás přesvědčí řada jeho pozdějších výkladů. Nejasnosti se například objevily v různém chápání termínů „význam“ a „tvar“ (Hausenblas 1992: 222–225). Bylo ukázáno, jak snadné je v tomto směru nedorozumění (Jankovič 1992a; 1993a). Pokroče však dál a zaznamenejme další proměny toho nezvyklého pojmenování.

V roce 1938 napsal Mukařovský studii „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův *Absolutní hrobař*“. V jejím úvodu se mluví o „metodickém principu, jenž, sám jsa bez konkrétního obsahu, určuje ráz uměleckého díla jako významové výstavby“ (Mukařovský 2001d [1938]: 376). Autor studie však tentokrát k principu vnitřní výstavby díla připisuje jeho možné vnější souvislosti: „Tento princip není ovšem neproměnný; ke změnám, tu pomalejším, tu rychlejším nutí jej sama proměňující se skutečnost. Přířůbivost básnické metody k proměnám skutečnosti zdá se dnes dokonce jedním z hlavních kritérií životní důsaznosti básnického díla...“ (tamtéž).

Nejen tato formulace, ale i následující analýza Nezvalovy básnické sbírky svědčí o tom, že úsilí proniknout analytickým postupem do specifčnosti básnické sémantiky bylo u Mukařovského motivováno hlouběji, že vědomě slučovalo podněty lingvistiky a filozofie (odkaz na F. de Saussura a E. Husserla v závěru stati), a že tedy sama „životní důsaznost“, o které se autor ve své stati zmínil, má být pochopena podstatněji, ne jako poukaz k povrchním skutečnostem, nýbrž jako orientující, právě řeči umění dostupné integrující gesto, jež může být soudobému člověku platným průvodcem.

Z roku 1939 jsou obě čapkovské studie. V první z nich („Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“) se Mukařovský ptá po „identitě jistého základního stavebního principu“, který by nám umožňoval nalézat nějakou jednotu v bohaté proměnlivosti Čapkovy prózy (Mukařovský 2001c [1939]: 434). Ve „Významové výstavbě a kompoziční osně epiky Karla Čapka“ se pak znovu odvolává na dřívější formulaci „sémantického gesta“ v „Genetice smyslu“, podtrhuje však zřetelněji jeho dvojdomé uplatnění. Zajímá se o „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež čtenba v čtenáři znovu navozuje“ (Mukařovský 2001f [1939]: 451). Připojen je pozoruhodný dodatek. V sémantickém gestu jde „netoliko o zachycení toho, co je na básnickově díle uměleckého, ale i o postižení vlivu, jakým básník působí prostřednictvím díla na postoj člověka ke skutečnosti denního života“ (tamtéž).

O rok později byla napsána studie „O jazyce básnickém“. Samostatná kapitola je v ní věnována významové dynamice kontextu. Zvlášť důležitá je tu pro nás pasáž, v níž je rozvinut předpoklad „souredostí významové výstavby větné s výstavbou vyšších významových jednotek“ (Mukařovský 2001b [1940]: 61). Zásady významové dynamiky, jejichž výčet byl podán při rozboru významové výstavby větné, mají být aplikovány na výstavbu celého textu a vyústit „ve zjištění „formálního“ a přece konkrétního „sémantického gesta“, jímž je dílo organizováno jako jedna dynamická od nejjednodušších prvků k nejobecnějšímu obrysu“ (tamtéž: 61–62). Ráz utváření díla je zde pojat jako „fakt sémantický“, a to ve zcela určitém smyslu. Umožňuje totiž „pochopení a určení vnějších souvislostí díla s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury“, třebaže se týká především vnitřní výstavby díla (tamtéž: 62).

Do *Studii z estetiky* (1966) byla zařazena Mukařovského významná stať „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ z roku 1943. Dovídáme se v ní více též o povaze významového sjednocení, které má Mukařovský na mysli. Patří k němu nezbytné rozpory, jež tato intence překonává, lépe řečeno k jejichž překonání dílo svým ustrojením čtenáře vybízí. V tom je spatřován podstatný rys dynamičnosti díla (vedle toho, že jeho vnímání probíhá v čase).

V uvedených studiích se též v několikerém směru vyhroutily paradoxy „sémantického gesta“. Do ostrějšího světla vystoupilo to nedořešené (a svým způsobem „neřešitelné“) v něm. Tak například ve formulaci „v průběhu svého trvání se sémantické gesto konkrétním obsahem na-

plňuje, aniž lze říci, že tento obsah přistupuje zvenčí: rodí se prostě v dosahu a oblasti sémantického gesta, které jej hned při zrodu formuje“ (Mukařovský 2000e [1943]: 372). Co znamená to „rodí se prostě v dosahu“ a jak si máme představit gesto, které „hned při zrodu formuje“? V jakém směru máme domýšlet onu pro smysl uměleckého díla podstatnou, jednoznačnou pojmovou určitost však tvrdošíjně vzdorující „konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovanou sémantickou intenci“ (tamtéž)? Tradiční obsahové pojetí díla nám na tyto otázky neodpoví. Mukařovský zlehčuje jazyk běžné kritiky, která se ve snaze pojmenovat to těžko obsahově postižitelné uchyluje k nechtěně komickým obrátům, jako je třeba „výkřik zrození a smrti“. Uvedený příklad však vypovídá ještě o něčem jiném než o nechtěné komičnosti vyjádření, totiž o nepřeložitelnosti toho, co bylo možno vyjádřit jen v trvajícím napětí významu a tvaru. Co v této situaci nabízí Mukařovský? Vzpomeňme si na jeho formulace, podle nichž jde v sémantickém gestu o „živý akt, který má čtenář prožít s básníkem“ (Mukařovský 1991: 35), nebo — neobrazně řečeno — o „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež čtenba v čtenáři znovu navozuje“ (Mukařovský 2001f: 451). Tomu snad můžeme rozumět takto: Mukařovského formulace směřuje k té přechodné a vzácné chvíli, kdy obojí — ráz utváření a „zrození smyslu“ — jsou ještě nerozlučně spjatá.

To je ten zvláštní, brzy ve své autentičnosti zanikající (a přece pro rozumějící vnímání vždy znovu připravený) „obsah“, řekněme raději „smysl“ uměleckého díla. Nakolik však je vůbec přístupný takový „dome“ vědecké analýze? Na to dává Mukařovský střizlivou, ale naději neodmítající odpověď: „Sledujeme-li je v určitém díle (rozumí se: sémantické gesto, které se stává jakýmsi zástupným pojmem pro to, co nutně přesahuje pouhou analýzu, zůstává s ní však spjata a opírá se o ni — pozn. M. J.), nemůžeme proto je prostě vyslovit, pojmenovat je jeho významovou kvalitou (...) můžeme toliko ukázat, jakým způsobem se pod jeho vlivem seskupují jednotlivé významové prvky díla počínaje nejzjevnější „formou“ a konče celými tematickými komplexy...“ (Mukařovský 2000e: 373). V této perspektivě je pak srozumitelnější i to, jak sémantické gesto svůj „obsah“ (lépe zas: svou intenci) zjevuje. Děje se tak nejlépe v okamžiku, kdy vyvstává z jedinečnosti svého utváření — jako význam, a přece nějaký jiný „význam“: jako jeho právě zrozená možnost.

Neméně důležité a vlastně ze všech Mukařovského výroků o sémantickém gestu nejradikálnější jsou myšlenky vyslovené v závěru připomenuté pasáže. Radikální jsou především ve vztahu k identitě díla. Také v tomto směru se stává operativní pojem „sémantického gesta“ znovu problematickým. Přestává být pouhým analytickým nástrojem a vypovídá o střetnutí specifické intence díla s proměňující se zkušeností vnímatele: „Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli (...) často vnímatel sémantické gesto díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje. V tom je divákova aktivita a v tom také záměrnost viděná z jeho, vnímatelského stanoviska. Vnímatel vkládá tedy do uměleckého díla jistou záměrnost, která je sice navozována záměrnou výstavbou díla (jinak by nebylo vnějšího podnětu k tomu, aby vnímatel k předmětu, který vnímá, zaujal stanovisko jako k estetickému znaku), která dále je kvalitou této výstavby i do značné míry ovlivňována, ale jež přesto (...) má i svou samostatnost a vlastní iniciativnost“ (tamtéž). Tak byla pochopena role vnímatele v procesu přijetí díla: jako nesnadný úkol významového sjednocení, v němž navíc vedou spor prvky „záměrnosti“ s prvky „nezáměrnosti“, které do vnímatelské perspektivy nutně vstupují.

Poslední Mukařovského formulace sémantického gesta pocházejí z druhé poloviny čtyřicátých let. Jsou takřka shodné s výkladem, který byl rozvinut ve studii „O jazyce básnickém“. Je znovu zdůrazněn předpoklad, podle něhož „zásady, jakými se u daného autora řídí významová výstavba věty, platí v jeho díle i pro organizaci vyšších významových jednotek dynamických, jako jsou odstavec, kapitola i celý text“ (Mukařovský 2001e [druhá polovina čtyřicátých let]: 515). Sjednocující mocí „sémantického gesta“ může být, podle Mukařovského přesvědčení, „sjednáván plynulý přechod od prvků jazykových k tematickým a umožňován jednotící teoretický pohled do výstavby díla“ (tamtéž). Ohled na vnímatele a jeho podíl na sémantickém gestu zde už není přímo tematizován.

Je načase pokusit se o jisté shrnutí. Nebude snadné a nebude předsírat, že dospělo k neotřesitelným pravdám. Také v něm se bude svářet, možná však i doplňovat, jisté rozumění s vysvětlením, jehož platnost prověří čas. „Sémantické gesto“ patří nepochybně k problematice stylu, individuálního stylu. Představuje v něm však kapitolu zvláštní,

samostatně významnou. Jakkoli po jistou dobu sloužilo především jako nástroj analytického přístupu k literárnímu textu, ukazovalo vždy (už pojmem „gesto“) i k tomu, co analytický přístup přesahovalo. „Sémantické gesto“ míří na objevenou, tedy též vnímatelem v jeho osobní a dobové situaci objevenou možnost sjednocující vazby tvaru a smyslu. Jenom v této polaritě mu může být plně rozuměno, ne tam, kde se autorův styl stane pouze objektem neúčastné analýzy a registrace stylových zvláštností.

Rozdíl mezi obecnými hledisky stylu a zvláštním aspektem individuálního stylu, který Mukařovský odlišil pod pojmem „sémantického gesta“, bychom dnes viděli nejspíše v tom, že sémantické gesto otvírá přístup ke stylu „in actu“. Nabízí se na pohyblivých průsečících skryté a nutně nedořečené sjednocující intence díla a jejího zjevného, ještě proměnlivějšího naplňování. K takovému vidění díla nemáme konců jiný přístup než přes sebe sama, přes vlastní zkušenost se světem i s uměním. „Smysl“, jímž nás může dílo oslovit, není teze, vybělená kostra „ideje“ díla. Je to spíše ono Ricoeurovo „okno kreativity“, otvírané dílem do tajemství bytí.

Je jisté, že zájem o „sémantické gesto“, které se na jedné straně nabízí jako nástroj strukturální analýzy, zároveň však ukazuje k tomu, čím se pro nás dílo může stát „událostí“, novým rozevřením světa znaků, neustal. Zdá se však, že navzdory vši pozornosti, která byla tomuto metaforickému označení věnována (včetně kritických výhrad i na prostého odmítání), nebyl jeho významový potenciál vyčerpán. Ani jeho radikální kritika se důkladněji nepozastavila nad vyzývavou kontradikcí „významové intence“ – „kvalitativně neurčené“. Ta se nevytratila ani z autorovy neúplnější formulace „sémantického gesta“ ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“. Co se zde zdůrazňuje už v samotné estetické záměrnosti? Obsahově neurčitá významová intence nepřevoditelná na konvenční význam, závislá na tvaru, a přece nezaměnitelná pouhou „technikou“, dostupnou vnějšímu popisu. „Význam“ zacházení s významy, vlastně „ještě ne“ význam, ale gestický naznačená intence k němu. Intence vzdorující naší snaze po jednoznačném pojmenování a vymykající se v tom i nárokům deskriptivního diskursu. Nedosahuje určitosti pojmu – a zároveň tuto určitost (v duchu Kantovy osvobozující „hry obraznosti a rozumu“) ustavičně přesahuje a provokuje.

Gestičnost je jednou z výrazových forem, v níž postihujeme skrytou intenci dříve svou rozumějící účastí než vysvětlujícím jmenováním. (O to především, ne o psychologii autora, v ní běží. V „gestu“ — v pojetí Mukařovského — se děje smysl, aniž musí být odtržen od tvaru. Toho se zbytečně obávala jedna až příliš logická či spíše za slovo chytaající dedukce (Homoláč 1998: 201)). Jen na hranici jazykové a životní zkušenosti, jen v napětí mezi kódy a „událostí“ promluvy, promítnuté do potenciality textu, zachycujeme energetické podněty díla, jeho sémantické — nebo spíše smysl zakládající — gesto. Zachycujeme instinktivně jeho přesahování dosavadních kódů a jimi určovaných významů, zachycujeme pohyb, z něhož se významy rodí. Domníváme se, že právě to je podstatná a nevyčerpaná problematika sporného a dnes už do značné míry přetřetího pojmu „sémantické gesto“.

Posloužil (už u Mukařovského) jako nástroj systematizující analýzy vnitřní výstavby jednotlivého díla i celé autorovy tvorby. Byl definován jako jejich stavební princip i jako přístup k jejich specifické noetice. Nepřestal být přitom principem tvarovým. A stále zřejměji poukazoval k nepřehlédnutelnému podlé vnímatele. Tak bylo „sémantické gesto“ jako specifická — řídící, ale obsahově nevyplněná — významotvorná intence díla vydáno na milost a nemilost nejrůznějším výkladům. Nároky na „sémantické gesto“ tak bohatě navržené spolu s pozdějšími dezinterpretacemi nepochybně oslabily terminologickou vyhraněnost tohoto pojmenování. Zůstalo metaforou. Také však potřebným, byť ne univerzálním klíčem ke zvláštnosti uměleckého významu.

„Intence obsahově neurčená“ je cenným odkazem tvarové estetiky poučené fenomenologií a přijaté nakonec i českým uměnovědným strukturalismem. Objevuje se i v těch Mukařovského statích, které nepojednávají přímo o „sémantickém gestu“, ale poukazují ke zvláštnosti tem „významu“ v umění vůbec, v literatuře, v hudbě i ve výtvarných projevech. Tak je například charakterizován estetický účinek větného útvaru klasické periody převahou pořadajícího řádu — a přímo to-muto „kvalitativně neurčenému“, tj. obsahově nespecifikovanému účinku je přiznána moc „vnutit významu tvar, rozčlenit jej“ (Mukařovský 2000b [1940]: 244). Podobně zůstává „intencí bez určité kvality“ význam hudební melodie (Mukařovský 2001b: 23). V tomto případě s účinkem plně nadvládý estetické funkce, zatímco v jinýchruzích umění, zejména v literatuře, musíme podle Mukařovského počítat v té

že oné míře s „oscilací“ mezi touto autonomní funkcí a funkcemi ostatními. (Sémantické gesto jako inspirativní pojem je zřejmě méně problematické tam, kde se požadavek přímé reference ani nemůže klást, například v sémioticky založené hudební teorii, Doubravová 2001.)

Také ve výtvarném umění, v obraze, můžeme rozlišit „zpředmětnění“ a „nepředmětnění“ významy — tyto dokonce v Mukařovského výkladu sémantiky obrazu předcházejí těm zpředmětněným, jsou něm původnější: jsou nositelem významu „bez ohledu na to, co se jím zobrazuje“ (Mukařovský 1966 [1944]: 192). Mukařovský uvažuje nad obrazem o „vlastním, odkud nevypůjčeném významu barvy“ (tamtéž: 192). (Uvažuje se zde zřejmě o „smyslu“, nikoli o denotaci daného výtvarného projevu!) Slovo „smysl“ se pak v Mukařovského formulaci objeví v příznačném postavení: oproti jednotlivým významům užitých prvků vyzvedá jejich celek, plochu. S neméně příznačným dodatkem: souhru významových odstínů podílejících se na utváření celku (plochy obrazu) „ze jen s obříží a velmi nepřesně zachytit slovem“ (tamtéž: 192). Tak vykonává podle Mukařovského umělecké dílo „nikoli svým tématem, nýbrž právě svým uměleckým, slovy nesdělitelným významem vliv na způsob, jakým vnímá, který jistě dílo opravdu prožil, přičemž na skutečnost nazírá i vůči ní jedná“ (tamtéž: 193). Intence obsahově neurčená získává v těchto souvislostech nezpochybnitelné poslání. Hájí nevyčerpaný prostor estetické funkce, která právě díky své autonomii a neslužebnosti může obnovovat celkový vztah člověka ke skutečnosti, nestísněný jednostrannými účely.

Svým způsobem připomíná intence kvalitativně neurčená někdejší Mukařovského „apercepční rámce“ (Mukařovský 1986 [1931–1932]: 38), působící energií původně vytvářených tvarů ještě před každou určitostí sdělovaných významů. Zdá se, že i tato souvislost osvětluje z jisté strany na první pohled paradoxní „sémantické gesto“, jehož významová energie je obsahově nedourčená, a přece či právě jen takto se může prosazovat jako formující síla v řadě proměňujících se konkrétnizací.

K čemu dospělo naše rozhlédnutí? K pojetí „smyslu“ jako jistého úhlu možnosti rozumu. K pojetí smyslu, který zůstává co nejdéle v blízkosti toho, co je na straně díla zakládá a nese. Zároveň však k pojetí smyslu, jehož horizontem je otevřená otázka, naše, vždy jinak v dané situaci kladená otázka, na jejímž dně je to společné, Chalupeckého

transcendentní *nevím* (Chalupecký 2001 [1977]: 22). Smysl není resumé, rezultát významové výstavby díla. Nejplněji je přítomen tam, kde se děje, kde zůstává „otevřený“, nejenom proto, že pokračuje v mnoha konkretizacích, ale především proto, že má dost síly pokračovat jejich omezené horizonty svou vlastní, z předpokladů díla vyvstávající smysluplnou energií. Je nejspíše tou otevřeností samou, kterou se dostáváme za a nad to přímo vyslovené. Wittgensteinovo „nevyslovitelné“, k němuž se hlásí Manfred Frank, nemusí být pochopeno jen jako „mystické“, ale jako možný zisk nové jazykové hry a s ní (či v ní) „nové možnosti utváření smyslu a názoru na svět“ (Frank 1995 [1989]: 69).

Sémantické gesto představovalo pro Mukařovského klíčový pojem záměrnosti. Byť bylo odlišeno jako energetický princip od statické „ideje díla“ a dynamizováno navíc ohledem na vnímatele, zůstávalo stále především jednotlivým principem, pojmenováním uměleckého účinku díla jakožto autonomního znaku. Jistěže lze namítnout: záměrnost díla viděná z vnímateliského stanoviska je rozkolísaná, vypovídá o jeho ustrojení v nesterétné míře a může k němu mít vztah značně nezávazný. Nicméně působí jako síla sjednocující. Prvky, které jednotlivé účinek z pohledu příjemce rozrušují a které se s ním nespojují, zahrnul Mukařovský do „nezáměrnosti“. V té se „smysl“, rozumíme-li jím jistý příslib sjednocení, který se vnímатели nabízí v ustrojení díla, nadále komplikuje. K tomu je třeba přihlídnout.

INSPIRACE „NEZÁMĚRNOSTÍ“

Důsledným domýšlením záměrné povahy estetického znaku dospíval Mukařovský k potřebě teoretického objasnění síly, která se v aktu přijetí významového sjednocení vzpírá. Vycházel při tom především ze své zkušenosti s moderním uměním, ale dokládal potřebu přihlídnout k protikladu záměrnosti v nezáměrnosti také příklady z dějin umění a literatury, estetického myšlení od antiky až po současnost. Uvedený protiklad byl pojímán různě, často jako záležitost umělcova chťení a naproti tomu podvědomých nebo náhodných prvků, které o výsledku jeho tvorby spolurozhodují. Mukařovský, jehož názory se formovaly na ostrém přelomu estetiky psychologické a objektivistické, zaujal k této otázce neobvyklý postoj. Rozhodující se pro něho stalo

nikoliv hledisko tvůrce, ale vnímatele. Z jeho pohledu je nejlépe vidět, jak důležitou roli hrají v procesech významového sjednocení — jako rušivý, ale též podněcující činitel — prvky tzv. nezáměrnosti.

Nejbezpečnější zprávu o nich nám podávají proměny v hodnocení téhož díla v dobové kritice nebo v jinak dochovaných dokladech o jeho přijetí (v korespondenci, v literárních dílech apod.). Potvrzuje se v nich, že hranice mezi tím, co je považováno za umělecky záměrné a co je stavěno mimo umění jako sémiotický systém, je nejistá a pohyblivá, právě proto však vždy znovu živě pocítovaná. Napětí mezi obojím (ať už jakkoli motivované) patří k podstatě uměleckého účinku a zejména v moderním umění představuje jeho nepřehlédnutelnou složku. Pohled ze strany vnímatele, závislý sice na nesterétné schopnosti vnímajícího subjektu rozlišit záměrnost ve vlastních předpokladech ustrojení díla, také však bezprostřední a tím i způsobilý k rozpoznání toho, co pouhou záměrností vždy nějak přesahuje, stal se souběžně s výboji avantgardního umění předmětem soustředěného teoretického zájmu. Podstatným přínosem k němu bylo Mukařovského uvažování o záměrnosti a nezáměrnosti v umění z počátku čtyřicátých let.

Tuto problematiku rozvinul Mukařovský zejména v letech 1940–1943; později se k ní už soustavně nevrátil. Kromě výsledného znění přednášky „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, publikovaného ve *Studiích z estetiky* (1966), se v Literárním archivu PNP zachovaly ještě další neucelené náčrty, které potvrzují, jak mocně protiklad záměrnosti a nezáměrnosti autora zaujal. (První z nich nalezneme už v rukopisném bloku, v němž následuje po přípravných poznámkách k otázce individua v umění; je zde rovněž koncept dopisu, který se týká autorova článku „Perský básník v češtině“, podle něhož lze první rukopis o záměrnosti a nezáměrnosti datovat rokem 1940. Ostatní náčrty jsou nedatované a pouze jeden z nich je nadepsán shodným titulem, zřetelně však s danou problematikou úzce souvisejí.) Návrhy k též neodbytným motivům, varianty jejich různého zpracování, jednotlivé formule, které co chvíli rozvlhují myšlenkový rozvrh jiných verzí, vtiskují Mukařovského uvažování ráz mimořádné hybnosti. Ve zkratce nám ji může představit hutná formule uplatněná v jednom fragmentu: „Nezáměrnost je tedy obecný princip vývojový, stálá, vždy znovu obnovená *trhlina* ve významové jednotě díla, trhlina, kterou vždy znovu vniká do umění, sjednocovaného, ale také ochuzovaného

významově záměrnosti, celá skutečnost (zastoupená při každém vnímání významy nahodile se družícími k dílu zásluhou toho, co je v jeho výstavbě nezáměrné) (Mukařovský 1940–1943a: 10).

Nezáměrnost charakterizovaná touto formulací není jen formálně pojatým protějškem v dialektické hře. Prozrazuje soustředěné úsilí o postižení něčeho unikajícího, k čemu je třeba proniknout co nejlíže, třeba i za cenu zproblematizování vlastního teoretického východiska. V závěru studie, která si předsevzala vysvětlit záměrnost a nezáměrnost jako sémantické a strukturní jevy, čteme nečekaně vyhrčené teze: „Umělecké dílo, je-li chápáno jen jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, vyvolávající přímé a živelné zaujetí a pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnitřní matelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy konečností na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného (...) Pouhá záměrnost k pochopení uměleckého díla v jeho plnosti nepostačí a nestačí také k pochopení vývoje, neboť právě ve vývoji se hranice mezi záměrností a nezáměrností stále posouvá. Pojem deformace, pokud se jím má nezáměrnost redukovat na záměrnost, zastírá skutečný stav věcí“ (Mukařovský 2000e: 388).

Nikdy dříve nebyla autorem postavena obecně lidská platnost uměleckého díla do tak přímého vztahu právě k „nezáměrnosti“. Pozoruhodné je i její odlišení od zjednodušeně pojaté „deformace“ (v českém strukturalismu „aktualizace“ nebo též ozvláštňení). Už v ruském formalismu příslušela deformaci úloha obnovovat záměrnou uměleckou účinnost díla. V „nezáměrnosti“ šlo však Mukařovskému zjevně o víc. Do úhrnného působení díla vstupuje také to, co se znakovostí (přesněji: účinku autonomního estetického znaku) v daném přijetí vymyká, co je samo nestálé a těžko uchopitelné, vždy nutně relativní, co však může zapůsobit jako oživující náraz ničím nepředzjednané skutečnosti. Takto pojatá nezáměrnost neustále destruuje a zároveň přetváří obecné povědomí o tom, jak vůbec může umění na člověka působit. V tomto směru napovídal Mukařovský leccos z pozdějšího, strukturalistická východiska přehodnocujícího uvažování.

V duchu znakového pojetí umění byl pro Mukařovského vnímá-
tel původně zajímavý ne jako jednotlivec, konkrétní individuum, ale

především jako „obecný subjekt“, nadindividuální a svým způsobem neodčasnový. K němu se obracel autonomní estetický znak s oslabeným věcným vztahem, znak vztahující se ke skutečnosti „jako celku“ a spo-
léhající se na své vyplnění v konkretizacích. Svými nezáměrnými prvky se dílo takovému poslání vzpírá. Nejenže neslouží praktickému účelu nebo teoretickému poznání, nýbrž také zůstává pro vnímatele jistými momenty, po určitou dobu a v té či oné míře němé i jako možný estetický znak. Přesáhne-li tato míra únosnou hranici, totiž ztratí-li vnímatel zcela dojem, že se ho tato nezáměrná „věc“ nějak (i když nejasně, mimo vymezitelné či jmenovatelné významy) týká, stává se pro něho to „nezáměrné“ lhostejným, očne se zcela mimo případnou hru o smysl. Naopak se mohou nezáměrné prvky (tj. prvky vyvolávající z toho či onoho důvodu při vnímání díla rušivý dojem) stát nakonec činitelem mimořádně aktivizujícím.

Jako protiklad čistě znakového působení díla, schopný připomínat člověkem nedotčenou, a přece jej nenadále oslovující přírodní skutečnost, mohou (jak si Mukařovský stále určitěji uvědomoval) zasahovat vědomí a podvědomí vnímajícího individua i ty složky, které zůstávají autonomním znakem a jeho vztahem k obecnému subjektu nepostiženy. Mukařovský se snažil domyslet, jak pronikají do procesu významového sjednocení. Objevil tak novou problematiku: dílo jako „věc“ nám může nabídnout právě v tom, čím se nám vzpírá, víc, než co nám nabízí jako znak.

Teprve pozornost obrácená k prvkům nezáměrnosti nás posouvá tam, kde se pro nás něco estetickým znakem teprve může stát, „oslovit“ nás třeba jen pouhým zneklidňujícím příslibem smyslu — nebo naopak jeho krajním zproblematizováním. Tato perspektiva nutně počítá s ještě důsaznější komplikací: „věc“, která nás „osloví“, nenabude určitěho významového obrysu, nebude ani zřetelným „gestem“, které — jakkoli „němé“ — implikuje jistou záměrnost. V nezáměrnosti nejde pouze o konflikty mezi různě pojatou záměrností, i když ani tento moment nezáměrnosti nelze vyloučit. Jde o projevy svědčící o tom, že jednou vytvořené dílo je přijímáno nejenom jako znak s proměňujícím se označováním (v závislosti na tom, co a jak je konkretizováno na straně jeho označujících), ale též jako ne-znak, jako „věc“, která na první pohled „nemá smysl“, neodpovídá pohotově — ani z hlediska estetického „bezzájmového“ zaujetí — na otázku: „k čemu?“

Jakkoli je takové rozlišení vždy relativní a pomíjivé, uchovává v sobě předpoklad stálého napětí, oscilace mezi přijetím díla jako znaku a neznaku. Vnáší tak do teorie recepcce a vlastně i do pojetí struktury nový zřetel, na který bychom neměli zapomenout, navzdory tomu, že autor sám později protiklad záměrnosti a nezáměrnosti přímo netematizoval a terminologicky jej opustil. Uvažoval ovšem nadále, třeba ve stati „O strukturalismu“ (původně přednáška v Institut des études slaves v Paříži 1946), o zvýšených nárocích, které klade na vnímatele soudobé umění a o potřebě jeho aktivního vnímání. Vracel se k myšlence, podle níž se nám může dílo plně a živě ukázat teprve tehdy, pohlédneme-li na ně „očima nikoli jeho autora, ale jeho vnímatelů“ (Mukařovský 2000d: 35). Za vzdálený ohlas nezáměrnosti posunuté do obecné platnosti můžeme považovat výrok o potřebném „pocitu volnosti v rozhodování o funkcčnosti uměleckého díla, který je nezbytným činitelem jeho účinnosti“ (tamtéž).

V Mukařovského odvážných tezích vyvstává nepochybně nejedenný problém, ukazuje se nejedna „trhlina“ mezi klasickým a „otevřeným“ pojetím strukturální sémantiky, úrodná trhlina, pokud ovšem dokážeme přijmout nastolené rozpory jako předjímavý, byť nedopracovaný podnět. Některé formulace v závěru stati o záměrnosti a nezáměrnosti utvrzují klasická východiska. Vyúsťují však už jinak: „Záměrnost a nezáměrnost jsou jevy sémantické, nikoli psychologické: významové sjednocení díla a popření tohoto sjednocení. Skutečně strukturální rozbor uměleckého díla je proto sémantickým; sémantický rozbor pak skládá se všech složek díla, obsahových i, formálních. Nesmí však přehlížet jen k síle, která jednotlivé složky díla jednotí v celkový smysl, nýbrž i k opačné, té, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu“ (Mukařovský 2000e: 388).

Co je touto formulací postaveno do ostřejšího světla? Stojíme před pojmy „význam“ či „sémantická energie“, jejichž užívání v estetických a uměnovědných statích Mukařovského je časté — a neobvyklé. Zahrnuje v sobě totiž především proces, který k významům míří, který však nesmíme na jednoznačné výsledné významy redukovat, nemáme-li ztratit ze zřetelu to nejdůležitější: pohyb, jehož zpřítomnění teprve sémantiku umění plně specifikuje. „Analýza díla není Mukařovskému analýzou smyslu, nýbrž jen analýzou genetiky smyslu“ (Kubínová 1995 [1991]: 114).

„Význam“ je pro Mukařovského něčím rozpiatým: od svého běžného nepřiznakového užití v široké oblasti komunikace přes jeho záměrné aktualizace v uměleckém díle až k takovému uplatnění, jímž se záměrné znakovosti vymyká. Vnučuje se oprávněná otázka: můžeme i potom mluvit o „významu“? Nepochybně jím může být ještě gesto, „sémantické gesto“, které je pro Mukařovského klíčovým pojmem záměrnosti. Už v této metafoře jde ovšem o řeč náznaku a nedopovězeného. Jak ale máme navzájem smířit „významové sjednocení“ a „popření tohoto sjednocení“? Patrně jenom tak, že napětí mezi záměrností a nezáměrností budeme chápat (v duchu Mukařovského výkladu) jako vztah otevřený oběma směry: ke skutečnosti nepopsané dosud lidskými znaky a přesahující tak nejradikálnější záměrné významy — a ke skutečnosti rozvírající se v procesu utváření smyslu díla lidským významům, v poslední instanci ovšem i těm, jejichž intencí je rozvíření samo.

Ve výše uvedené citaci (v závěru stati o záměrnosti a nezáměrnosti) jsme si mohli mimo jiné povšimnout formulace, která připomíná Mukařovského nejstarší práce (třeba „O motorickém dění v poezii“). Rozdíl mezi pojmy „obsah“ a „forma“ je v nich pro Mukařovského irrelevantní. Nelze je od sebe oddělit. V tu chvíli by už odváděly pozornost jinam, k vychladlým stopám někdejšího dění. A právě tohoto dění se má dílo dotknout vším upřením své „sémantické energie“. Jeho povaha v umění je taková, že zahrnuje nutné i „to nezáměrné“ (řekněme přesněji: co jako takové v aktu přijetí působí). Teprve ve vztahu k němu se plně zdůvodňuje. Rozpory a napětí mezi úsilím významově sjednocujícím a tím, co se mu v díle vzpírá, mohou totiž ukazovat hloub než jen k rozdílům mezi kódy díla a vnímatele. Obrací nás k nepojmenovanému. Také k němu pronikají — probuzeny sémantickou energií ustrojení díla i rozpory, které se jí staví do cesty — naše významové intence. Nebo vlastně my se v prožitku řečeného napětí otvíráme jim. Tak lze plněji pochopit Frankovo „nevyslovitelné“ (Frank 1995 [1989]: 69), totiž otevřenost uměleckého smyslu, kterou po svém pojmenovalo Chalupeckého transcendentní „nevím“. V něm byl postižen skrytý, v tvořivosti samé přítomný rozměr nezáměrného: „Umělec je jenom nástrojem něčeho, co je více než on sám, totiž více než to, co může vědět“ (Chalupecký 2001 [1977]: 15).

Mukařovského počín můžeme přiřadit k takovým významným členům činnosti a spolupracovníkům Pražského lingvistického kroužku, jakým bylo Karcevského rozlišení „asymetrického dualismu jazykového znaku“

(Karcevskij 1974 [1929]), jakým byla Jakobsonova obhajoba „poetické funkce“ (Jakobson 1995 [1933–1934]) — nebo Mukařovského vlastní výklad „estetické funkce, normy a hodnoty“ (Mukařovský 2000a). Co bylo všem jmenovaným případům společné, bylo dynamické, energetické pojetí jazykového i estetického znaku — znaku, který je vpiat do nekončících proměn lidské zkušenosti a musí se v nich neustále obrozovat.

Protiklady vyhraněné Mukařovského statí „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ byly později domýšleny různými směry. Jako „obrat k uměleckému dílu jakožto věci a neznaku“, k jeho nesémioticky pojatému, originálnímu tvarovému účinku, blízkému pojetí ruské formální školy (Schmidová 1991 [1989]: 217). Jako výzva k docenění individuální zkušenosti v „estetickém objektu“, podmiňovanému v klasickém strukturalismu obvykle jen „kolektivním vědomím“ (Čivíkov 1987: 204). Jako přiznání „nevyložitelné fakticity“ uměleckého díla, jež „zůstává po každém výkladu jako nezrušitelný zbytek“ (Wellbery 1986: 175). Jako „rozštěp struktury“, z něhož je třeba vyvodit důležitější závěry, než jaké vyvodil z „dialektického protikladu“ záměrnosti a nezáměrnosti Mukařovský (Sus 1996 [1968a]: 48). — V úvahách o záměrnosti a nezáměrnosti byl nakonec vysledován myšlenkový pohyb sahající přes vnitřní rozpor struktury a non-struktury až k dekonstrukci (Petříček 1991b). U některých motivů, rozvinutých v těchto interpretacích, se zastavíme.

Statí Herty Schmidové „Třífázový model“ českého literárněvědného strukturalismu“ (1989) vysledovala v Mukařovského přístupu k literárnímu dílu několik zásadních proměn. V té poslední zdůraznila obrat k „dílu jako věci a neznaku“, který pochopila jako „odvrat od znakové teorie a sociologie umění“ (Schmidová 1991: 213). Dodejme: jako nedůsledné provedení obrat, při němž se Mukařovský pokouší — podle Schmidové nepřesvědčivě — „spojit znakové pojetí, které vydává dílo napospas zásahu uměleckých a kolektivních normových systémů, s pojetím díla jako věci reálného světa“ (tamtéž: 214). „Novým objektem“ reálného světa je zde dílo jako vytvořená věc; záležitosti jeho recepcce a semiózy jsou pro takové pojetí až druhotnou záležitostí (tamtéž: 216).

Raně formalistický pojem „dílo-věc“, tj. vytvořená věc, který je v pozadí interpretace Herty Schmidové, by v pojetí Mukařovského příslušel zřejmě k záměrnosti. „Věc“, kterou měl na mysli Mukařovský, není však záměrný tvar, nýbrž naopak to, co se mu vymyká, nezáměrnost — přesněji řečeno dojem nezáměrnosti. V každém případě prvek

mušlívý, i když třeba později přecházející do významové výstavby díla. Znakem postaveným proti této „věci“ míní Mukařovský nepochybně estetický znak, respektive dílo jako estetický znak. Živý umělecký účinek hledal ve vyvolaném a obnovujícím se napětí mezi oběma silami, mezi záměrností a nezáměrností, nikoli v potlačení jedné z nich.

Mohli bychom říci, že ve statí „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ se dostalo do pohybu samo strukturalistické myšlení Jana Mukařovského: zavedlo do svého systému podnětující „trhlinu“. Trhlinu, kterou mohla do autonomní struktury přitékat nepřijatelná bezprostřednost „života“, ať už bude v proměnách přijetí konkretizován jakkoli. Ve výsledné verzi Mukařovského stati čteme: „V dojmu z díla zápasí spolu s city poutajícími se k uměleckému dílu jakožto znaku (s tzv. city estetickými) city „reální“, tj. takové, jakými je na člověka s to zapůsobit jen skutečnost bezprostřední. A zde se ocitáme u jádra otázky po účinnosti nezáměrnosti: bezprostřednost, kterou působí na vnímatele složky, jež jsou mimo jednotu díla, činí z díla uměleckého, uměleckého znaku, zároveň i bezprostřední realitu, věc“ (Mukařovský 2000e: 380). „Věc“ u Mukařovského neruší ani ve svém neznakovém postavení potřebu významového sjednocení, naopak ji silně přivolává, činí však samo sjednocení něčím nesamozřejmým. Jiskření mezi znakem a věcí, jak ji chápal Mukařovský, zaznamenala Schmidová na jiném místě své studie: v poznámce, ve které připomíná jeho stať „K umělecké situaci dnešního českého divadla“, podle níž „herec svou lidskostí vzdoruje totální integraci do teatrální semiózy, takže tu vzniká antinomie živý člověk — znakově ztvárnitelné tělo, která je variací antinomie látky jako znak — látka jako věc“ (Schmidová 1991: 215).

Oscilace mezi dílem-znakem a dílem-„věcí“ charakterizuje rovněž podle Germinala Čivíkova specifickou sémiotickou ambivalenci estetického účinku díla (Čivíkov 1987). Neznakovému působení je v něm příznána role obrozující negativity. Jejím nositelem se stává — v důraznější opozici proti klasickému strukturalistickému pojetí obecného subjektu — individuum pojaté jako aktivní složka „estetického objektu“. Čivíkovova analýza navázala v mnohém na Mukařovského „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, i když se k jeho terminologii vyslovila kriticky. Termín „nezáměrnost“ je podle autora příliš svázán s termínem „záměrnost“ a může se pak jevit jen jako jeho úzce pojatá negace, jako pouhé porušení aktuální literární normy. Proti metaforickému

označení „věc“ namítá opět Čivíkov, že je příliš blízké docela jinak míněnému označení „dílo-věc“ („delo-vešč“) v pojmosloví raného ruského formalismu (Čivíkov 1987: 148). I s rizikem těchto (i jiných) možných záměn přiznává Čivíkov Mukařovského pojetí díla jako „věci“ platnost. Spatřuje v něm souhrnné označení pro ty stránky uměleckého díla, jimiž se nám nepředstavuje jako nadindividuální kolektivní znak a které lze těžko zahrnout pod určitý pojem (tamtéž: 149).

Ve vnitřně protikladné znakovosti díla má své místo iniciativa individua, která je (jak víme, posléze též pro samotného Mukařovského) nepřehlédnutelným faktorem vývoje či pohybu estetické struktury, a to nejenom na straně původce díla, ale též na straně jeho vnímatelů. Níternou vazbu mezi obojím charakterizoval lapidárně Miroslav Červenka: „Tak jako individuum tvořící soustředí v sobě všechny „vnější“ činitele a prizmatem sebe sama je promítne do díla, tak vstoupí vše nadindividuální — dobové i věčné — do estetického objektu prostřednictvím individua vnímajícího“ (Červenka 1996 [1993]: 51). (Citovaný autor zdůraznil individuální složku v estetickém objektu již ve svých starších pracích, Červenka 1990 [1972]: 305–326.)

Čivíkov domýšlí problematiku individua v umění za pomoci mnoha poučených odkazů k myšlenkám filozofů a básníků. Je někdy možná otázka, nakolik se přitom mísí perspektiva původce s pohledem vnímatelů. Jisté však je, že tyto exkurzy k objasnění složitě problematické „individuálně obecného“ (podle označení Manfrieda Franka: „das individuelle Allgemeine“) bohatě přispívají. „Člověk jako neklidná jednota subjektu a individua“ představuje podle Čivíkova nejen topos raně romantické filozofie řeči, ale osvětluje též současné pokusy o přemostění mezi strukturalismem a hermeneutikou (Čivíkov 1987: 159). Člověk jako jednota subjektu a individua je podle autora nehlubším zdůvodněním ambivalence znaku a „věci“ v uměleckém účinku díla. Pojem „věci“ jako toho, co je v daném případě znakově nepostižitelné, vtiskuje individuaálnímu momentu v „estetickém objektu“, tj. v poslední instanci jeho dějícímu se smyslu, bořivě tvořivý ráz. Dílo-věc se stalo „jednou ze záruk individuálního momentu ve znakové situaci“ (Mathauser 1995: 104).

David E. Wellbery se pokusil o racionální uchopení estetické zkušenosti za pomoci systémových pojmů, které nám nabízí sémiotika a rétorika. Domýšlí pojem metaforičnosti, o který opřel Kant (vedle alegorických atributů) své příklady básnické účinnosti, a chce mu

kajistit obecnější platnost. Pojem metaforičnosti se mu zdá být příliš úzký, než aby mohl obsáhnout všechny formy estetické semiózy. Proto je Wellbery posouvá o jednu třídu obecnosti výš a rozhoduje se pro označení „figura“. Podrobnější zdůvodnění tohoto kroku zde můžeme ponechat stranou. Soustředíme se na to, čeho bylo dosaženo: „Figura představuje emergentní znakovost, ne už zcela skutečnost a ne ještě zcela znak“ (Wellbery 1986: 171).

„Vynořující se znakovost“ pojmenovává okamžik či fázi, kdy se v účinku díla mísí neznakové a znakové momenty. Dílo je připraveno oslovit nás jako znak, zároveň však působí i svou nepřehlédnou „věcností“. Ta je v umění neodmyslitelným protějškem vynořující se znakovosti a vypovídá o hranicích našich interpretací: „Výklady nezruší předmět, nýbrž odkazují nazpět k jeho nevyložitelné fakticitě. Ta zůstává po každém výkladu jako nezrušitelný zbytek (do jisté míry jako goethovská sedlina absurdního)“ (tamtéž: 175). Oscilace mezi dílem jako znakiem a dílem jako „věcí“ je zde připomenuta z jiné strany.

Na půdě strukturální estetiky, jako její kritiku „zevnitř“, napsal Oleg Sus svou stať „O struktuře“ (Sus 1968b). Navázal v ní na ty Mukařovského práce ze čtyřicátých let, které posouvaly přístup k uměleckému dílu k novému horizontu, od klasického „uzavřeného“ strukturalismu k jeho „otevřenému“ podobě. Patřilo k ní — už u Mukařovského — dynamické a energetické pojetí struktury samé, antropologickou filozofií poučené pojetí estetické funkce a hodnoty, jejich přesahování k otázkám sebeuplatnění subjektu a individua ve vývoji struktury i v recepci díla, tedy k otázkám překračujícím sociologické aspekty umění. Patřila k nim také problematika záměrnosti a nezáměrnosti, znakového a ne-znakového působení uměleckého díla, rozpracovaná neúplněji v roce 1943.

Zdá se, že hlavně na tento (v Mukařovského estetickém myšlení nejotevřenější) moment narouboval Sus svou kritiku strukturalismu „zevnitř“. Domyšlel totiž svým způsobem konsekvence, které bylo možno vyvodit z teoretických předpokladů „otevřené“ struktury — pro pojetí „strukturnosti“ samé. Prvky nezáměrnosti a ne-znakovosti, vtažené Mukařovským nečekaně a s tak velkým důrazem do uměleckého účinku díla, osvětlily prude rozpor, který se (explicitně nedořešen) skrýval v závěrečných tezích Mukařovského přednášky o záměrnosti a nezáměrnosti. Vzpomeňme si: po uvedených příkladech

ne-znakového působení díla trvá Mukařovský v závěru své studie na tom, že „skutečně strukturální rozbor uměleckého díla“ je rozbořením sémantickým. Otázka, jak vlastně potom máme přihlížet v rámci strukturálního rozboru „nejen k síle, která jednotlivé složky jednoty v celkový smysl, nýbrž i k opačné, která směřuje k porušení jednoty celkového smyslu“ (Mukařovský 2000e: 388), zůstává otevřená. Pro Susovu kritiku „zevnitř“ je to otázka základní. Jako její logické řešení navrhuje rozlišovat ve struktuře „soubor složek *strukturálních* (v užším pojetí) a *ne-strukturálních* (nestrukturálních ovšem jen ve vztahu k tomuto užšímu pojetí)“ (Sus 1968b: 663).

Návaznost Susova návrhu na hybné rozpory v Mukařovského estetickém myšlení je evidentní. Když má dílo charakterizovat protiklad záměrnosti a nezáměrnosti, znakovosti a neznakovosti, proč ne také strukturnosti a nestructurnosti? Ta přece s otázkou významové sjednocenosti nebo nesjednocenosti úzce souvisí! Zůstali bychom však v polovině cesty, kdybychom Susovu iniciativu pojali pouze jako logické domýšlení nedorečeného. Má svou vlastní intenci a směřuje dál. Je zjevně neuspokojena *integralismem* Mukařovského estetického myšlení. Podle Susu nevyvodil totiž Mukařovský potřebné obecné závěry z dialektické povahy umělecké struktury, kterou sám mnohostranně rozlišil a pojmenoval. Jeho průniky do polárních protikladů díla (protiklad funkce estetické a všech funkcí mimoestetických, složek v umělecké hierarchii nadřazených a podřazených či aktualizovaných a neaktualizovaných, protiklad mezi estetickým nenormovaným a normovaným a konečně i dialektická souvztažnost, která spojuje záměrnost a nezáměrnost obsaženou v díle), tedy průniky do antinomie jeho znakovosti a ne-znakovosti (Sus 1968b: 663), se zastavily před teoretickým závěrem, „jemuž se Mukařovský sám vyhnul“: před „rozštěpem“ struktury, který v poslední instanci destruuje strukturnost „jakožto ‚celostnost‘“ (tamtéž: 664).

Potřebu předefinovat strukturu ve výše uvedeném směru zdůvodňuje Sus také ohledem k vývoji moderního umění. Právě vůči němu vyvstává potřeba teoretické reflexe, která by „znovu vymezila kategorie struktury jako jednoty vlastní strukturální organizace (nesoucí tendence k tvarovému a významovému sjednocení) a složek i vztahů dezorganizujících, rozkládajících, popírajících tuto základní, bezpříznakovou celkovost, tento tradičně již uznávaný plán jednoty, organizovanosti díla“ (Sus 1968b: 664). Z tohoto hlediska se Susovi jeví

Mukařovského vymezení struktury jako nedostatečné, jako projev „dialektického harmonizátorství, skrytého v teorii napiaté rovnováhy“. V něm spatřuje Sus moderní vyvrcholení teorii „dobrého tvaru“ (tamtéž: 666). Takové jednosměrné přiřazení Mukařovského představy „napjaté rovnováhy“ k harmonizujícím teoriím „dobrého tvaru“ (ve statí „Otvírání struktur“, Sus 1971, se neobjeví!) je sporné. Postihuje síle v Mukařovského myšlení prokazatelný sklon k „integralismu“, ten však lze těžko rovnou obrátit proti modernímu umění. Mukařovského pojetí strukturnosti rozhodně neodkazuje k tradici „rigorózního kultu formy“, naopak se z ní (zvláště ve studiích ze čtyřicátých let) viditelně vytrhuje, z čehož ostatně sama Susova kritika vychází. Sjednocující „strukturální gesto“, o němž Sus pochybuje (Sus 1968b: 665), nemusí přece být pochopeno jen jako krok nazpět, k uzavřenému tvaru, ale jako síla záměrnosti, která (nejen ve chtění původce, ale též v úsilí vnímajícího jedince) spolurozhoduje vždy znovu nerozhodnutý spor o možný „smysl“ díla. „Umění bezuměleckosti“, „beztvará forma“ jako výraz „spontánní nedůvěry zážitku k hotovému kadlubům, k nazíracím formám tvoření“ (Sus 1996 [1968a]: 52) pojmenovaly v jisté chvíli vyhozeně novou estetickou a uměleckou zkušenost. I v ní však pokračuje vtahování nestructurních momentů do tvořivých procesů. Současná představa chaosu s nimi počítá (Zajac 1993: 22; Jankovič 1993b).

Prvky náhody, destrukce hotových tvarů, ne-umění atp. nebyly do-zaista ani pro Mukařovského ničím neobvyklým či nepřijatelným. Co bylo v jeho uvažování opravdu nové, bylo úsilí včlenit je — ne nutné za cenu jejich harmonizace, ale s trvajícím nárokem na jejich životní naléhavost a lidskou platnost — do rozporuplné (a proto „živé“) jednoty díla. Z tohoto hlediska lze považovat za myšlenkově dotaženější tu verzi Susova předefinování struktury, která byla rozšířena a obohacena o srovnání s teorií „otevřeného díla“ Umberta Eca. V ní se připomíná: „Klasické umění zasahovalo do konvenčního řádu uvnitř pevně definovaných hranic; rysem současného umění, kromě jiných podstatných rysů, je to, že stále předkládá řád svrchované nepravděpodobný ve vztahu k počátečnímu pořádku. Jinými slovy: klasické umění zavádělo originální pohyb uvnitř lingvistického systému, jehož základní pravidla zásadně respektovalo; originalnost současného umění spočívá v tom, že předpokládá nový lingvistický systém, který má své vlastní zákony. Osculuje ustavičně mezi odmítáním a zachováním tradičního

lingvistického systému: adoptování systému zcela nového by vedlo ke ztrátě veškeré komunikace; dialektika možností mnohonásobného významu, v níž vidíme podstatu „otevřených“ děl, se realizuje právě v tomto kyvadlovitém pohybu“ (Eco, cit. podle Suse 1996 [1968a]: 53–54).

Na dobříšské konferenci o strukturalismu v roce 1991 vystoupil Miroslav Petříček s referátem „Mukařovský a dekonstrukce“ (Petříček 1991b: 4). Navázal v něm na Susovu „vnitřní kritiku“ Mukařovského strukturalismu, ale posunul ji zřetelněji k Derridově dekonstrukci: „Je-li však třeba uvnitř struktury respektovat moment mimostrukturní, moment náhody — pokud nahodilým rozumíme to, co klade odpor a je mimo dosah strukturního sjednocení —, pak má tento poukaz velice blízko k onomu zbytku, který nikdy nelze převést na poslední zbytek, jak o tom mluví Derrida“ (tamtéž: 5).

Představa předznamenaná už Mukařovského úvahami o záměrnosti a nezáměrnosti uměleckého díla se ukázala být možnou spojnici mezi pražským strukturalismem čtyřicátých let a mnohem pozdější, filozoficky jinak založenou strategií dekonstrukce. Nechceme mezi nimi vyhledávat vnějškové podobnosti nebo neprůkazné souvislosti. Přece nás však upoutává jakési obdobné gesto, s nímž se oba navzájem vzdálené přístupy k umělecké struktuře přibližují. Podstatné je pro ně „její vnitřní rozdělení a porušování sebe samé“ (Petříček 1991b: 4), rozdělení, které však — pochopeno energeticky — nemusí znamenat pouhou negaci: „Struktura komplexního znaku, „organizovaná“ sémantickým gestem a transcendující k tomu, co vzhledem ke struktuře významů, v níž se pohybuje naše myšlení, musíme nazvat „ničím“, neukazuje k nějakému stabilizovanému významu, nýbrž je tvořivým pohybem; a je tímto tvořivým pohybem právě proto, že nikdy není identická sama se sebou: vždy se přesahuje“ (tamtéž).

Mukařovského strukturalismus ústí v Petříčkově interpretaci do rozpoznání neredukovatelné heterogenosti uvnitř struktury díla. Ve vnitřních vztazích díla se otvírá vždy zlom, definitivní sjednocení všech momentů je nemožné. Dílo tedy nemůže být nikdy úplně strukturované, jako podle Derridy není beze zbytku strukturovaný text. Nezáměrnost je v této interpretaci známkou „radikální jinakosti“, která je v textu vždy „nepřítomně přítomná“ (Petříček 1991a: 27) a je dokladem toho, že „pravé umělecké dílo je *energeia*, nikoli *ergon*“ (tamtéž: 24). Významovou jednotu textu pojímá Petříček jako „provizorní“, nikdy ne identickou

s textem samým. „Text uhybá k sobě napět, vytváří vždy nový záhyb, ale nikdy se nemůže sám se sebou beze zbytku krýt (...) A prázdné místo, které v každém takovém záhybu vzniká, každé „prázdné“ nebo každý zbytek je podmínkou nebo možností značení“ (tamtéž: 27).

Nezáměrnost, ne-znakovost, neukončenost „smyslu“ otrásá bezpochyby jeho vymezeností. Lze tyto jevy ještě vůbec považovat za skutečné s vnímátelovým přirozeným úsilím o významové sjednocení? Existuje nějaký most, po kterém lze přejít od „sémantického gestu“ k nezáměrnosti? Zdá se, že jsme mu byli už jednou nablízku. Tehdy, když se v Mukařovského uvažování o struktuře objevilo slovo „trhlina“. Ta poukazuje nejzjevněji k tomu, v čem se obě protichůdné síly setkávají. Otevřená otázka přesahuje každý záměr. Tím spíše tehdy, není-li jako otázka přímo kladena. Dává-li se nám jako oslovující zjevování věci před každou určitostí významu, v „trhlinách“ obvyklé řeči.

Předpoklad nezáměrnosti je dán už v samotné koncepci sémantického gestu. V důrazu položeném na významovou energii *přesahující* kodifikovaný význam. A v předstávě tvaru, který je (jakožto gesto) nositelem uchopitelného a zároveň neuchopitelného smyslu. „Záměrnost“ byla Mukařovským definována jako „směřování k jednotě, nikoli jednota hotová, statická“ (Mukařovský 1941–1943b: 2). Proto mohla být v tomto myšlenkovém modelu charakterizována i nezáměrnost jako organicky působící síla: „V umění, kde (alespoň v první řadě) nejde o uskutečnění žádného vnějšího cíle, jeví se nezáměrnost jako stále působící a vždy přítomná síla, jež svým protikladem k záměrnosti udržuje její pohyb“ (tamtéž: 3).

CITACE A ODKAZY

BARTHES, Roland: „Dvě kritiky“, in: „Z kritických esejí“, *Orientace* 1967, č. 2; *Rozkoš z textu*, Bratislava 1994

ČERVENKA, Miroslav: „Literární artefakt“, in: *Obléhání zevnitř*, Praha 1996; „Základní kategorie pražského uměnovědného strukturalismu“, *Slovenská literatúra* 1990, č. 4

ČIVIKOV, Gerninal: *Das ästhetische Objekt*, Tübingen 1987

DERRIDA, Jacques: *Texty k dekonstrukci*, Bratislava 1993

DOUBRAVOVÁ, Jarmila: *Sémantické gesto*, Praha 2001

FRANK, Manfred: O stylu a významu, in: *Štýl vo filozofii*, Bratislava 1995

FREGE, Gottlob: „Über Sinn und Bedeutung“, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 1892, in: *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Oxford 1952

GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1965

HAUSENBLAS, Karel: Jak pracoval J. Mukařovský s pojmem sloh (styl)?, *Česká literatura* 1992, č. 2–3

HOMOLÁČ, Jiří: „Hausenblasova lingvistika smyslu“, *Česká literatura* 1998, č. 2

CHALUPECKÝ, Jindřich: „Umění a transcendence“, *Revolver revue* 2001, č. 1

INGARDEN, Roman: *Umělecké dílo literární*, Praha 1989

ISER, Wolfgang: „Apelová struktura textů. Nedourčenost jako podmínka účinku literární prózy“, in: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostrnické školy* (eds. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízďalová), Brno 2001; *Der Akt des Lesens*, München 1976; *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am M. 1991; *Der implizite Leser*, München 1972

JAKOBSON, Roman: „Co je poezie?“, in: *Poetická funkce*, Praha 1995

JANKOVIČ, Milan: „Cesty ke smyslu uměleckého literárního díla“, in: *Kapitoly z teorie literárního díla*, Praha 1993a; *Dílo jako dění smyslu*, Praha 1992a; *Nesamozřejmost smyslu*, Praha 1991; „Ještě k pojmu sémantické gesto“, *Česká literatura* 1992b, č. 2–3; „Susovo otvírání struktury“, *Česká literatura* 1993b, č. 1

JAUSS, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1991; *Dějiny literatury jako výzva literární vědy*, in: *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostrnické školy* (eds. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízďalová), Brno 2001

KARCEVSKIJ, Sergej: „Asymetrický dualismus lingvistického znaku“, in: *Principy strukturální syntaxe I. Ontologie*, Praha 1974

KUBÍNOVÁ, Marie: *Sondy do sémiotiky literárního díla*, Praha 1995

LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu*, Praha 1993

MATHAUSER, Zdeněk: „Poselství boha Herma“, in: *Mezi filosofií a poezií*, Praha 1995

MUKAŘOVSKÝ, Jan: „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in:

Studie I, Brno 2000a; „Estetika jazyka“, in: *Studie I*, Brno 2000b; „Genetika smyslu v Máchově poezii“, in: *Studie II*, Brno 2001a; „Melodika a eufonie“ (rkp. přednášek z let 1930–1931), Literární archiv PNP v Praze; „Místo estetické funkce mezi ostatními“, in: *Studie I*, Brno 2000c; „Nejvyšší úkol poezie“, in: *Příklad poezie*, Praha 1991; týž: „O jazyce básnickém“, in: *Studie II*, Brno 2001b; *O motorickém dění v poezii*, Praha 1985; „O strukturalismu“, in: *Studie I*, Brno 2000d; „Otázka vzájemného vztahu...“ (rkp. fragment z let 1940–1943b), Literární archiv PNP; „Podstata výtvarných umění“, in: *Studie z estetiky*, Praha 1966; „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“, in: *Studie II*, Brno 2001c;

„Sémantický rozbor básnického díla. Nezvalův Absolutní hrobař“, in: *Studie II*, Brno 2001d; „Umělecké dílo jeví se...“ (rkp. fragment z let 1940–1943a), Literární archiv PNP; „Úvod do estetiky (přednášky z let 1931–1932)“, *Estetika* 1986, č. 1; „Vančurovská prolegomena“ II, in: *Studie II*, Brno 2001e; „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“, in: *Studie II*, Brno 2001f; „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, in: *Studie I*, Brno 2000e

PATŮČKA, Jan: „Učení o minulém rázu umění“, in: *O kráse* (rkp. 1979); „Umění a čas“, *Orientace* 1966, č. 5

PETŘÍČEK, Miroslav: „Die Kunstausfassung des Prager Strukturalismus und die Dekonstruktion“, *Mesotes. Zeitschrift für philosophischen Ost-West-Dialog* 1991a, č. 3; „Mukařovský a dekonstrukce“, *Kritický sborník* 1991b, č. 4

PLESNÍK, Lubomír: „Magické oko“, *Estetika* 1998, č. 4; *Pragmatika textu*, Nitra 1991

RICOEUR, Paul: „Erzählung, Metapher und Interpretationstheorie“, *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 1987; *Hermeneutik und Strukturalismus*, München 1974; „Problém dvojího smyslu“, in: *Život, pravda, symbol*, Praha 1993; „Struktura, slovo, událost“, in: *Život, pravda, symbol*, Praha 1993

SCHAFF, Adam: *Úvod do sémantiky*, Praha 1960

SCHMIDOVÁ, Herta: „Třífázový model českého literárněvědného strukturalismu“, *Česká literatura* 1991, č. 3

STIERLE, Karlheinz: „Dimenze rozumění“, *Česká literatura* 1993, č. 2

SUS, Oleg: „Konec dobrého tvaru“, in: *Bez bohů geneze?*, Brno 1996; „O struktuře. K pojmosloví českého strukturalismu v díle Jana Mukařovského“, *Česká literatura* 1968b, č. 4; „Otvírání struktury“, *Slovenská literatura* 1971, č. 6

VANČURA, Vladislav: „Jak číst“, in: *Řád nové tvorby*, Praha 1972

VODIČKA, Felix: *Struktura vývoje*, Praha 1969

WARNING, Rainer: *Rezeptionsästhetik*, München 1975

WELLBERY, David E.: „Mukařovský und Kant: Zum Statut ästhetischer Zeichen“, in: *Zeichen und Funktion*, München 1986

ZAJAC, Peter: „Pokus o pulzačnou estetiku“, in: *Pulzovanie literatúry*, Bratislava 1993

LITERATURA

BARTHES, Roland: *Nulový stupeň rukopisu*, Praha 1967 [1953 a 1964]

ČERVENKA, Miroslav: *Obhlédání zevnitř*, Praha 1996, s. 40–78; týž: *Styl a význam*, Praha 1991; *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostrnické školy* (eds. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízďalová), Brno 2001 [1975, 1982, 1989, 1975, 1990]

- Čtenář jako výzva. *Výbor z prací kostnické školy* (eds. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vizdalová), Brno 2001 [1975, 1982, 1989, 1975, 1990]
- DILTHEY, Wilhelm: *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1922 [1906]
- DOLEŽEL, Lubomír: *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, Brno 2000 [1990]; „Prážská škola a poststrukturalismus“, *Česká literatura* 1995, č. 5, 451–472
- HAUSEN-LÖVE, Aage A.: *Der russische Formalismus*, Wien 1978
- HAUSENBLAS, Karel: *Od tvaru k smyslu textu*, Praha 1996
- HOLÝ, Jiří: „Poznámky ke koncepcím ‚kostnické školy‘ a českého strukturalismu“, in: Čtenář jako výzva. *Výbor z prací kostnické školy* (eds. M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vizdalová), Brno 2001
- CHVATÍK, Květoslav: *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*, Praha 1996 [1987]; *Strukturální estetika*, Brno 2001; *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, München 1981
- LÉVINAS, Emmanuel: *Totalita a nekonečno*, Praha 1997 [1993]
- MAREŠ, Petr: *Styl, text, smysl. O slovesném umění Josefa Čapky*, Praha 1989
- MATHAUSER, Zdeněk: *Estetika racionálního zření*, Praha 1999; *Metodologické meditace aneb Tajemství symbolu*, Brno 1989; *Mezi filosofií a poezií*, Praha 1995
- MICHALOVIČ, Peter — MINÁR, Pavol: *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*, Bratislava 1997
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Oko a duch a jiné eseje*, Praha 1971 [1939–1964]
- MUKAŘOVSKÝ, Jan: „Filozofie básnické struktury“, *Wiener slawistischer Almanach*, Band 8, 1981, s. 77–116; „Filozofie jazyka básnického“, *Wiener slawistischer Almanach*, Band 8, 1981, s. 13–76; *Příspěvek k estetice českého verše*, Praha 1923; „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“, in: *Kapitoly z české poetiky II*, Praha 1948
- PATOČKA, Jan: „Čas, věčnost a časovost v Máchově díle“, in: *Realita slova Máchova*, Praha 1967, s. 183–207; *Negativní platonismus*, Praha 1990 [rkp. 1953]; „Spisovatel a jeho věc“, in: *O smysl dneška*, Praha 1969, s. 67–85
- PEŠAT, Zdeněk: „Artefakt, estetický objekt, konkretizace“, in: *Tři podoby literární vědy*, Praha 1998, s. 36–41
- PETŘÍČEK, Miroslav: „Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu“, *Česká literatura* 1991, č. 5, s. 385–391
- RICOEUR Paul: *Die lebendige Metapher*, München 1986 [1975]; *Čas a vyprávění I–III*, Praha 2000–2007 [1983–1985]; *Myslet a věřit*, Praha 2000 [1995] (rozřepor)
- SCHMID, Herta: „Der Sammelband *Torzo a tajemství Máchova díla* als Dokument des Prager linguistischen Kreises“, in: Karel Hynek Mácha. *Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, München 2000, s. 195–222; „Die semantische

Geste' als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftl. Strukturalismus, *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, 15 — 1982, s. 209–259; „Zum Problem der Ganzheit des literarischen Zyklus — am Beispiel von Adam Mickiewicz *Krimsonetten*“, in: *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen*, Frankfurt am Main 2000

SCHWARZ, Wolfgang Friedrich: „Mukařovského ‚sémantické gesto‘ — chiméra alebo prakticky využitelný pojem?“, *Slovenská literatúra* 1989, č. 5, s. 459–472

SUS, Oleg: „Die Wege der tschechischen wissenschaftlichen Ästhetik“, *Die Welt der Slaven* 1972, č. 1, s. 155–174