

robert kalivoda

**moderní
duchovní
skutečnost
a marxismus**

československý spisovatel

praha 1968

předmluva

Celek tří studií, které tvoří tuto práci, nevznikl jako náhodné seskupení disparátních úvah. Byl sledován spíše opačný cíl, totiž napsat jednu práci, rozloženou do tří částí.

Sjednocujících momentů je několik. Především jde o filosofickou problematiku lidské skutečnosti. Jde zároveň o určité základní antropologické fenomény této lidské skutečnosti. Studium osudu těchto antropologických fenoménů v marxistické filosofii člověka ukazuje zároveň, že dynamika vývoje marxistického pojetí spočívá v proměně metafyzického chápání lidské existence v obecnou dialektickou teorii lidské existence; to se týká jak pojetí estetična, tak pojetí „lidské podstaty“, tak pojetí lidské svobody.

Ukazuje se dále, že nemarxistické myšlenkové proudy 20. století, které nejvýznamněji posunuly vpřed poznání člověka vůbec a poznání moderního člověka zvláště, jsou marxismu řádově blízké a svou vlastní vnitřní logikou buď k marxismu konvergují, nebo do něho přímo vyúsťují. Zároveň je ovšem samy obohacují. Ve své konvergenci k marxismu se mění v články jeho vlastního vývoje. To se týká zase jak strukturalismu, tak psychoanalýzy, tak avantgardního libertinismu.

Konečně se ukazuje, že podíl českého myšlení na tomto integračním vývojovém procesu marxismu a moderní duchovní kultury je nejen nemalý, nýbrž v určitých směrech přímo mimořádný. Stává-li se dnes strukturalismus vskutku prvořadou otázkou pro současné marxistické myšlení, pak je zřejmé, že tento současný stav byl daleko předjat vznikem a vývojem československé strukturální estetiky ve třicátých a čtyřicátých letech našeho století. V mezinárodním avantgardním hnutí dvacátého století

je to zase česká avantgarda, která má rozhodující podíl na integraci avantgardního libertinismu a marxismu. Na půdě české avantgardy vzniká rovněž hlavní český přínos k marxistické interpretaci psychoanalýzy.

Všechny tyto momenty vnitřně sjednocují předložený celek tří studií a dávají snad hlubší smysl jednotlicímu názvu „Moderní duchovní skutečnost a marxismus“.

Dnes, kdy mnohde existují rozpoky nad úlohou marxismu v moderním světě, vyvolávané i neschopností rozpoznat diametrální protichůdnost marxismu a jeho dogmatického dvojníka, nebude snad beze smyslu doložit poněkud konkrétněji, že je to právě autentický marxismus, jenž poskytl a poskytuje základnu k řešení klíčových duchovních problémů moderní doby.

O určitý krok vpřed v řešení těchto problémů či alespoň o naznačení určitých cest k řešení těchto problémů se pokouší i předložený soubor tří úvah, v nichž se zformovalo a zkonkretizovalo jisté pojetí marxistické filosofie člověka.

Robert Kalivoda

V Praze 15. června 1967

dialektika strukturalismu a dialektika estetiky

Totální chaos okolo strukturalismu, který nastal na přelomu čtyřicátých a padesátých let a který prakticky trval až do roku 1958, znemožňoval dlouhou dobu pochopit teoretický smysl strukturální estetiky a její místo ve vývoji českého i světového estetického myšlení. Doba, v níž určitý umělecký program byl vydáván za marxistickou teorii umění a v níž strašák „formalismu“ vzbuzoval v nalvním vědomí upřímný odpor a rozhořčení, neposkytovala prostor pro objektivní vědeckou analýzu myšlenkového profilu československé strukturální estetiky.

Renesance tvůrčího marxistického myšlení v posledních letech umožnila již objasnit a pozitivně zhodnotit mnohé aspekty strukturální teorie. Byla poznána především objektivní účinnost a plodnost konkrétních metodických postupů strukturalistické literární vědy a teorie; na ně bylo již i ve vlastní badatelské praxi účinně a plodně navázáno. Byly objasněny a pravdivě zhodnoceny i jednotlivé prvky, postupy a postoje strukturalistické estetiky.

Dodnes ovšem není jasno o ideovém významu a přínosu strukturalismu jako filosoficko-estetického systému. Obrat v tomto směru přinesly až dvě studie J. Zumra z r. 1958, k nimž se vrátíme v dalším výkladu.

Pro historii české filosofie vyvstává ostatně tvář v tvář strukturalismu zajímavý problém: Jestliže největší český filosof 19. století, Augustin Smetana, se pokusil o pozoruhodnou syntézu hegelianismu a herbartismu, jaký výsledek přinesla nová moderní varianta této syntézy, kterou nepochybně představuje český strukturalismus? Uvědomíme-li si dále, jakou neobyčejnou roli hraje herbartismus a zejména herbartovské estetické myšlení v novodobé

české filosofii, vyplývá již z toho mimořádně významné postavení strukturalismu v dějinném vývoji českého filosofického myšlení.

Způsob, kterým se strukturalismus včleňuje do vývojové logiky moderní české filosofie, není ovšem projevem nějakého vývojového automatismu autarkní regionální filosofie.

Bezprostřední zdroje a podněty, z nichž strukturalismus vzniká, nedodává české 19. století ve své jakési obrozenecké autochtonnosti, nýbrž **moderní evropská kultura 20. století**, která obsahuje jako svou organickou a zcela již integrovanou součást i moderní kulturu českou.

Bezprostřední podněty dodává např. fenomenologie, jejíž funkční a plodný vliv se projevil především při krystalizaci jedné z hlavních strukturalistických kategorií, kategorie estetického znaku.¹ Rozhodující podněty dodává však evropská avantgardní kultura a marxismus.

Jde především o konstitutivní vliv ruské formální školy, která poskytuje českému strukturalismu přímo výchozí formu. O této konstitutivní souvislosti bude podrobněji pojednáno v dalším výkladu.

Vliv avantgardy na strukturalismus však není redukovatelný pouze na tento vztah. Zdá se nám dokonce, že pro proměnu formalismu ve strukturalismus mají zase přímo konstitutivní význam podněty jiné, podněty, které pramenily zejména z funkcionální architektury. Klíčový pojem funkce, bez něhož je strukturalismus nemyslitelný právě jako strukturalismus, pochází zřejmě odtud. A nejen to. Je možno vyslovit i domněnku, že pojetí vztahu praktických funkcí a estetična ve funkcionální architektuře je jistým předobrazem ústředního strukturalistického hlediska v pojmání estetična jako fenoménu, rozplývajícího se ve funkcích mimoestetických.

Vnucuje se vůbec domněnka, že krajní antiestetická a „protiumělecká“ poloha, v níž byly formulovány avantgardní umělecké programy a která je základním symptomem avantgardního hnutí jako

celku, umožnila strukturalismu, bytostně reagujícím na moderní umění, dospět k jeho převratnému pojetí vztahu estetických a mimoestetických hodnot. Básnický materiál avantgardního umění dával ostatně i maximální možnosti pochopit estetický princip jako princip protiautomatický, jako způsob deformativního ozvláštnění skutečností.

Je přitom ovšem nejen neobyčejně pozoruhodné, ale i mimořádně významné, jak jedinečně dovedl Mukařovský tyto podněty, vyznařující z hermeticky uzavřených estetických programů avantgardy, vyzvednout do **obecné teoretické polohy a přetavit je v elementy obecné teorie umění.**

Avantgarda, zejména česká avantgarda, prostředkuje Mukařovskému i druhý základní oplodňující vliv, vliv marxismu. Způsob, kterým se např. Mukařovský ve své základní práci o estetické funkci, normě a hodnotě odvolává na Teigův Jarmark umění, svědčí o tom, že jeho tehdejší představa sociologické analýzy uměleckého díla nemohla být již představou ideologicky neutrální, nýbrž musela být představou, která vstřebala velmi konkrétní a vynikající model marxistické sociologie umění a kultury.²

Rozhodujícím konstitutivním elementem strukturalistické teorie je dialektika, schopnost proniknout dialektickou analýzou k dialektické povaze skutečnosti. Mukařovský odkazuje v této věci na Hegela a dialektickou logiku, uvádí však výslovně i německý překlad Leninových Filosofických sešitů. Uvědomíme-li si, že německý překlad Leninových Filosofických sešitů vychází ve třicátých letech, tedy v době, ve které se vytváří rovněž strukturalismus, pak snad můžeme vyslovit domněnku, že dialektika je strukturalismu zprostředkována nejen a snad ani ne především v hegelovské podobě, nýbrž v klasické podobě marxistické. V této domněnce nás utvrzuje i ona důležitá okolnost, že Mukařovskému je naprosto cizí spekulativně dialektické myšlení Hegelovo, že jeho myšlení je myšlením konkrétně dialektickým. A mistrovské kritické přetavení hege-

lovské spekulativní dialektiky v reálnou dialektiku konkrétní skutečnosti nacházíme právě u Lenina.

Zdá se proto, že cestu strukturalismu k marxismu nelze vidět tam, kde je strukturalismus vnějškově přizpůsobován dogmatickým představám o umění a kultuře, nýbrž tam, kde se sám konstituuje tím, že nasává hodnoty, vytvořené skutečným tvůrčím marxistickým myšlením.

Je patrné, že škála podnětů, vlivů a předpokladů, z nichž vyrůstá strukturalistická teorie, je rozsáhlá a hluboká. Význam strukturalismu však spočívá v tom, že všechny tyto podněty dokázal tvořivě adaptovat, rozvinout a přetavit ve vlastní, původní a myšlenkově objevený teoretický systém. Touto svou vlastní myšlenkovou tvorbou vstupuje strukturalismus do vývojové řady českého estetického myšlení a české filosofie a vědomě na tuto řadu navazuje. Svým myšlenkovým přínosem stává se v této vývojové řadě i jedním z vrcholných a klíčových článků v dějinném pohybu moderního českého filosofického myšlení. Svou povahou je strukturalismus i oním intelektuálním produktem, jímž moderní české filosofické myšlení uskutečňuje převratnou intervenci v myšlenkovém vývoji obecném.

V marxistické explikaci strukturalismu můžeme zjistit dvě základní etapy. První je spjata především s Konradovým kritickým hodnocením strukturalismu z první poloviny třicátých let. Jestliže by se ovšem dnes z Konradova hodnocení strukturalismu vybírala pouze jeho kritika strukturalistické totality jako „falešné totality“, pak by to bylo scestné navázání na Konradovu kritiku. Již proto, že Konrad tehdy stál před ranou podobou strukturalismu, a objektivní kritika nemůže mechanicky přejímat kritické hodnocení zárodečné povahy určitého jevu, pokud je neproověří na vyzrálé podobě tohoto jevu.

Je nepochybné, že strukturalismus ve svém výchozím pojetí autonomie strukturních řad nedospěl

ještě ke stanovisku marxistického monismu. Ovšem toto konstatování má jen tak zvaný „zásadní význam“. Pokud se totiž omezíme jen na toto zásadní konstatování, pak takové konstatování nemá valnou kritickou cenu. Neboť strukturalismus při svém antisubjektivistickém a noeticko-materialistickém přístupu ke skutečnosti byl schopen i ve své předmarxistické fázi analyzovat skutečné souvislosti umělecké struktury. A prokázal i schopnost dialektické analýzy konkrétního materiálu.

Felix Vodička i Oleg Sus poukázali svého času velmi výstižně na konkrétně empirickou odrazovou polohu strukturalní teorie. V této své empirické konkrétnosti uskutečňuje strukturalismus osobitou likvidaci „Hegela Hegelem“. Herbartovsko-empirická konkrétnost se stává půdou, do níž proniká dialektická analýza. V onom konkrétně vymezeném rámci, v němž se strukturalistická analýza pohybuje, je sama schopna odhalovat skutečné podstatné souvislosti estetického objektu. Květoslav Chvatík v poslední době obsáhle a plasticky objasnil mnohostrannost a účinnost uplatnění dialektické metody v strukturalistické analýze umělecké skutečnosti.³

Marxistická kritika musí nejen zásadně proklamovat, nýbrž i konkrétně respektovat relativní autonomii sfér lidské skutečnosti: ty ve své relativní autonomnosti mohou být pravdivě zkoumány i při nepřítomnosti zásadního světonázorového marxistického východiska – zejména je-li při zkoumání uplatněn noetický materialismus a vychází-li toto zkoumání z vědomí sociálnosti lidských jevů, z vědomí dialektické povahy zkoumané skutečnosti. Absolutnost poznání je zde dána relativností záběru.

Specifičnost zaměření strukturalismu je taková, že jeho vědecký přínos a teoretická hodnota nemohou být měřeny tím, jak je strukturalistická analýza vnějškově doplňována či podezdívána deklarativními formulacemi o člověku jako tvůrci hodnot; kritériem může být jedině to, jak strukturalismus ve své specifické sféře teoretického záběru řeší

problém lidských hodnot a lidské aktivity v oblasti umění a estetická.

Ostatně tzv. „objektivistické“ zaměření strukturalismu na zkoumání společenského a historického života uměleckého artefaktu není daní, splacenou fetišismu, nýbrž vyplývá ze zjištění, že vývoj estetického povědomí společenského člověka je vázán na umělecký artefakt jako specifický znak, jenž nejen uchovává a dále signalizuje zpředmětnlou lidskou energii, nýbrž svou nutnou proměnou v estetický objekt umožňuje její další a nové metamorfózy v reálném životě lidí.

Kritika strukturalismu jako fetišismu vyplývá tedy jednak z nepochopení strukturalistického pojetí díla jako znaku, jednak z jisté fetišizace jinak dobře míněné protifetišistické kritiky. Několik Marxových poznámek o fetišismu v Kapitálu je ostatně příliš úzkou základnou k analýze a hodnocení složitých cest, jimiž předmětné výsledky lidské činnosti žijí ve společnosti a opět se „odpředmětňují“ v lidském jednání a v pohybu společenského povědomí.

Nepochybně správné zjištění, že každý výtvar ve společnosti vytvořil člověk, je v této pouhé zásadnosti příliš chudým východiskem, aby postihlo složitě varlace, transformace a dialektický pohyb mezi lidskou tvorbou a lidským výtvořem a základní zprostředkovací úlohu, kterou právě výtvar, tj. lidský artefakt, v pohybu lidského tvoření sehrává. Upřílišněná snaha o „protifetišistický“ pohled na pohyb lidské skutečnosti mohla by tedy dokonce i uzavřít cestu ke skutečné konkrétní analýze tohoto pohybu a zjišťování „falešné totality“ by se mohlo samo snadno zvrátit ve „falešnou totalitu“ a falešnou kritiku.

Proto Konradova úvaha o „falešné“ a „správné“ totalitě, provedená v souvislosti s hodnocením Mukařovského raných prací, má význam spíše pro vyjádření zásadního marxistického pojetí skutečnosti než pro kritické zhodnocení konkrétních poznávacích možností strukturalistické teorie.

Nicméně Konrad – velký český marxista – nemohl nepostřehnout hluboký a trvalý pozitivní přínos, který je spjat se strukturalistickým pojetím ozvláštňení a deformace. Sám včleňuje toto strukturalistické hledisko do své koncepce socialistického realismu.

V tomto konkrétním kritickém ozřejmování pozitivního přínosu strukturalismu navazuje na Konrada Václavka, který již reaguje na hlavní práce Mukařovského. Jak Konrad, tak Václavka vidí cestu strukturalismu k marxismu ve stále intenzivnějším strukturalistickém přihlížení k sociální vypjatosti uměleckého díla. Václavka dokonce naznačuje možnost syntézy strukturalistické estetiky a marxistické sociologie. V tom je Václavka mnohem blíže pravdě než některé současné interpretace, které sice odstranily již do značné míry násos zmatku z myšlenkových kontur strukturalismu, zůstávají však ještě poplatny onomu „zásadnímu entuziasmu“ „antifetišistické“ kritiky, která „pro les nevidí stromy“. Proto je dnes strukturalistický systém stále chápán většinou jako neslučitelný s marxismem, přímý význam strukturalistické estetické teorie pro výstavbu estetiky marxistické není zatím přiznáván.

Vedle Václavka, který před válkou připustil možnost splynutí marxismu a strukturalismu, byli to ovšem ve třicátých letech ještě Vančura a Teige, kteří si patrně nejjasněji uvědomili objevný dosah Mukařovského estetické koncepce. Teige ostatně Mukařovského nepochybně v mnohém ohledu přímo inspiroval. Teige ani Vančura ovšem systematické kritické hodnocení strukturalismu neprovádějí.

Konrad a Václavka ve svých hodnoceních vytvářejí tedy první a základní etapu marxistické explikace i marxistické integrace strukturalismu. Protože však jejich představa socialistického realismu jako obecné marxistické koncepce umění nutně vyrůstala z hegelovských estetických kategorií – to platí především o Konradovi – nemohli připustit do světa

marxistických hodnot antihegelovské jádro strukturální estetiky; rozvázat „pravdu“ a „krásu“, jak to učinil strukturalismus svým pojetím autonomnosti estetického znaku, se muselo zatím jevit jako něco nepřipustného a odsouzeného. Materialistické „čtení“ Hegela se nabízel i v estetické oblasti jako jediná cesta k marxistické estetice. Dialektika „formalismu“ se nemohla odkrýt tam, kde platónské pojetí estetického ideálu, donesene Hegelem a revolučními demokraty až na práh socialismu, se zatím zdálo být jediné adekvátní ušlechtilým cílům proletářské revoluce.

Jestliže Konrad Jasnozřivě rozpoznal, že princip „deformace“ či „ozvláštnění“ či „aktualizace“ je základním objevným přínosem poetiky ruského formalismu a českého strukturalismu v jeho rané fázi, pak postihl to, co je oběma společné a v čem ovšem časově dřívější ruský formalismus přímo oplodnil český strukturalismus. Zjistil tak ovšem pouze výchozí, i když základní moment strukturalistické estetiky.

Přínos strukturalismu byl chápán jako přínos určité nové poetiky, jako nalezení určitého základního principu materiální výstavby básnického díla. To odpovídalo rané vývojové fázi českého strukturalismu, fázi skutečně formalistické, ve které ovšem český strukturalismus nebyl ještě estetikou v pravém slova smyslu, nýbrž právě jen poetikou, literárněvědnou metodou; odtud však teprve začíná jeho vlastní cesta, na které český strukturalismus překročil rámec poetiky, přerostl ve filosofickou estetiku a prováděl postupně dialektickou metamorfózu onoho formalistického náboje, s nímž vstoupil na svou životní dráhu.

Tato jedinečná cesta od formalismu k antiformalismu, která ovšem není útekem od formalistických východisek, nýbrž naopak dovedením těchto východisek do krajních estetických důsledků, a která

Je tak vlastní dialektikou českého strukturalismu, nemůže být ovšem sledována hegelovsky orientovaným estetickým myšlením; a to z toho prostého důvodu, že sama představuje naprostou likvidaci hegelovského estetického systému. Hegelovsky orientované estetické myšlení může připustit strukturalistický princip „deformace“, „aktualizace“ jako určitý materiální princip básnické poetiky, který se samo snaží včlenit do svého vlastního estetického systému, musí však odmítnout jeho filosoficko-estetické konsekvence.

Kritika strukturalismu z pozic hegelovské estetiky nemůže být proto vědeckou kritikou; vědecká kritika totiž předpokládá rozměr a zorný úhel, v němž objektivní kritické hodnocení se nebude jevit jako „sebezničení“, respektive v němž toto „sebezničení“ se naopak stane „cílovou hodnotou“. Hegelovství však necítí potřebu vlastního sebezničení. Pokud tedy marxistická kritika se neodpojila od pupěčnické šňůry hegelovské estetiky, pokud nebyla schopna pochopit hegelovskou estetiku pouze jako jistý článek vývoje estetického myšlení, nemohla sama prorazit rámec „ideologického“ myšlení a nemohla též nalézt účinný přístup ke strukturalismu. Teprve marxistická historicko-filosofická interpretace vývoje filosoficko-estetického myšlení, ve které budou objeveny širší myšlenkové souvislosti vývojové logiky strukturalismu jako estetického systému, která rovněž odejme hegelovskému estetickému systému jeho „absolutnost“ a která konečně skoncuje s vlastní sebeprojekcí do tohoto systému, teprve taková interpretace je s to vytvořit základnu pro novou etapu marxistického hodnocení strukturalismu.

Základnu této nové etapy tvoří dvě studie Josefa Zuma z r. 1958, stať Teoretické základy Hostinského estetiky a širší herbartovská studie Některé otázky českého herbartismu.⁴

Obě Zumrovy studie nebyly v dosavadním bádání zdaleka doceněny, ačkoliv mají objevný a zásadní

význam nejen pro pochopení filosofické geneze strukturalismu, nýbrž i pro pochopení vývojové logiky dvou základních proudů evropského estetického myšlení, proudu hegelovského a herbartovského.

Jestliže herbartovský proud nachází klasické ztělesnění právě ve vývoji estetiky české a vyúsťuje v český estetický strukturalismus, pak sporné a lakonické odkazy na herbartismus v Mukařovského textech mohly dát sice Zumrovi určitou základní orientaci, nemohly ovšem samy vést k objasnění problému. Teprve hluboké a všestranné prostudování Herbartova filosofického systému umožnilo Zumrovi vystopovat a naznačit kontinuitu herbartovského estetického myšlení, jeho objektivní úlohu a proměny, jimiž herbartovská estetika dospívá až k strukturalistické metamorfóze.

Ovšem nejen to. Zumr objektivně konfrontuje obě základní linie estetického myšlení, linii „obsahovou“, vedoucí od osvícenství, mechanického materialismu přes Schellinga, Hegela a revoluční demokracie až k „hegelovsky“ orientovaným estetikám marxistickým, a linii „formální“, která počíná Kantem a Schillerem, vrcholí v Herbartovi a přes Hostinského, který restituoval „konkrétní formalismus“ Herbartův proti „abstraktnímu formalismu“ bezprostředních Herbartových následovníků, přes ruskou formální školu vede k české strukturální estetice. Zumrova precizní explikace Herbartových estetických názorů umožňuje odhalit význam formální estetiky pro pochopení estetického fenoménu *sui generis*, který není jen přídatným a doprovodným jevem, ale má svou specifickou a svépřávnou, jakožto fenoménu, který zároveň vzniká ze vztahu elementů a změnou tohoto vztahu se rovněž proměňuje. Zumr ukazuje, že Hostinský – který oproti konzervativnímu Durdíkovu pojetí obnovuje a dále rozvíjí základní „konkrétní“ Herbartův princip, že „všechno krásno je složeno z většího nebo menšího počtu představ a jenom způsob tohoto složení, tedy vzájemné poměry a vztahy představ, čili

forma celku, nikoliv povaha jednotlivých představ samotných čili látka, rozhoduje o kráse a nekráse předmětu, o estetické zálibě a nelibosti“⁵ – zaujímá objektivně místo rozhodujícího středního článku řetězu, který vede ke strukturální estetice. Zumr sám dospívá k tomuto základnímu závěru: „Vcelku lze charakterizovat rozdíl mezi Herbartovým pojetím uměleckého díla jako struktury uměleckých prvků a pojetím strukturálním tak, že u Herbartu jde o strukturu **mechanickou**, kdežto ve strukturalismu o **dialektickou**. Řádom podobnost obou je však zřejmá a vyplývá ze společného formálně estetického základu. Hostinského pojetí obsahuje některé prvky pojetí vyššího, avšak vcelku zůstává na základu mechanickém.“⁶

Tím ovšem význam Zumrových prací není vyčerpán. Průkopnická povaha těchto studií spočívá i v tom, že je v nich konečně jasně a správně ukázáno na základní omezenost hegelovského estetického systému a získán tak nutný odstup od jisté estetické metafyziky, která znemožňovala rozvoj estetiky marxistické. Neboť jakkoliv byl Hegel v období dogmatismu slovy odmítán, žil stále velmi intenzivně, i když zvlgarizován, kromě jiného i v různých teoretických koncepcích socialistického realismu. Zumr ovšem po zásluze přiznává a oceňuje skutečný Hegelův přínos v oblasti estetického myšlení. Mluvíme-li o základní omezenosti Hegelovy estetiky, pak nemáme na mysli onu omezenost, která je běžně uznávána a proklamována při vytyčování paroly o nutnosti „materialistického čtení“ Hegela. Jde o onu bytostnou omezenost myšlenkového principu, která právě nemůže být zjištěna pouhým „materialistickým čtením“ Hegela, která je naopak „materialistickým čtením“ nejen akceptována, ale přímo kladena do základů estetiky marxistické. Jde – mluveno se Zumrem – o Hegelovu gnoseologizaci estetiky a s tím spojenou tendenci podřizovat umělecký proces zmocňování se skutečností procesu vědeckému, filosofickému, což vyplývá ze společného cíle vědy a umění – odhalování

pravdy".⁷ V tom, jak Zumr oprávněně konstatuje, Hegel bezprostředně navazuje na Schellinga, jehož pojetí krásna jako určitého atributu absolutna „svými kořeny sahá až k Platónovi a sv. Augustinovi. Zároveň substanciálním pojetím krásna jako vlastnosti objektivní reality připomíná stanovisko některých mechanických realistů".⁸

Zumr dále postihuje, že „při materialistické interpretaci této tendence vznikly teorie, podle nichž bylo nutno hypostazovat estetično jako přírodní nebo antropickou kvalitu, vzniklou vývojem objektivní hmotné reality, aby bylo možno vysvětlit, že „umělecké poznání“, jehož specifičnost se pak často spatřovala jen v „myšlení v obrazech“, má adekvátní ekvivalent ve skutečnosti. To se přihodilo i Černyševskému, který vymaňiv umění ze závislosti na absolutní ideji, byl nucen podřídít je přírodnímu a antropickému krásnu, jehož je umění jen nedokonalým odleskem"⁹. To se, jak konkrétně dokládá Zumr, přihází i marxistům, navazujícím na hegelovskou estetickou tradici. Zumr na základě svého rozboru dochází k nepochybně správnému závěru, že „hlavním nedostatkem směru vycházejícího z Hegelovy estetiky je okolnost, že se mu nepodařilo uspokojivě vyřešit otázku podstaty vlastního estetična".¹⁰

Zumrův rozbor vytváří tak konečně onen zorný úhel, z něhož je možno formální linii estetického myšlení a strukturalistickou estetiku explikovat marxisticky, tj. objasnit její skutečný smysl a skutečnou hodnotu. Vytváří se tak předpoklad potřebný k realizaci Václavkovy představy o syntéze marxismu a strukturalismu. Není proto nepřirozené, že Zumr obnovuje Václavkovo hledisko svým konstatováním, že marxistické kritické překonání strukturalismu nemůže být ničím jiným než „poznáním jeho skutečných historických kořenů... a rozvíjením jeho pozitivních stránek, které by se měly stát součástí marxistické estetiky".¹¹

Okamžik, ve kterém česká strukturální estetika nastupuje svou vývojovou cestu, zastihuje ji na určitém stupni vývoje estetického myšlení, které se vyvinulo v linii „hegelovské" a „herbartovské" do jistých velmi odlišných poloh. Přesto však mají obě tyto polohy určitou společnou „existenciální" základnu.

„Obsahové" estetické myšlení hegelovské, které absolutizuje a estetizuje „pravdu" jako východisko i cíl umělecké tvorby, činí zároveň z „krásna" metafyzický přívěsek „pravdy" či skutečnosti; „krása", estetično je jakýsi „esenciální akcidens", který má v sobě skutečnost a který umění ve formě smyslově názorného tvaru nalézá a obráží.

Hegeliánsky zaměřená „obsahová" estetika, ať se jakkoliv zaměřuje na mimoestetické hodnoty, vytváří a musí vytvářet metafyzický pojem krásy, ať je k tomu puzena svým naivním chápáním umění jako odrazu, nebo i určitými ontologickými východisky. Nejtrapnější přitom je, že „krásno", jakkoliv je něčím esenciálním, metafyzickým, je zároveň i „přívěskem", „přídátkem", je to jakási korunovaná a posvěcená „ancilla veritatis". Je to prostě odvozená metafyzická hodnota.

Formalistický proud zbavil estetično této služebné úlohy, učinil z něho hodnotu svébytnou a svéprávnou, hodnotu „sui generis". Zároveň provedl velmi důležitý vlom do onoho „substanciálního" pojetí krásna tím, že přeměnil estetično ve vztah, ve vazbu, a dokonce již i ve strukturu elementů, která je pohyblivá, může se proměňovat a transformovat se tak v nositele nových estetických významů.

Nicméně i herbartovská estetika v podstatě nepřekračuje ještě hranici metafyziky. Estetično je sice fenomén „sui generis", má však právě i proto svou vlastní esencialitu, je něčím bytostným, je estetickým obsahem „an sich". „Elementy krásna, k nimž se dospěje touto analýzou (rozuměj herbartovskou analýzou; pozn. R. K.), jsou objektivním ekvivalentem estetického soudu; jsou to elementární, základní vztahy, podmínky krásna."¹²

Iluze objektivního krásna tvoří tak společného jmenovatele obou pojetí. Krystalizací obou **protichůdných náplní** této iluze vytváří se však zároveň napětí mezi „formálním“ a „obsahovým“ chápáním, bez něhož nemohl vzniknout onen „elektrický výboj“, v němž se navzájem zničily jak „obsahová“, tak „formální“ metafyzická estetika a v němž se oba tyto póly transformovaly v estetiku strukturální. Konstituováním formalistické estetiky tvoří se tak onen nezbytný a ničím nenahraditelný odrazový můstek, bez něhož by nebylo možno dospět k estetice vědecké.

Že bezprostředním východiskem je právě hledisko formalistické, je patrné z toho, že vědecké výboje ruské formální školy dodávají přímo výchozí podobu českému strukturalismu. Ruský formalismus je ovšem antifilosofický. Nechce být estetikou, je literární teorií, je poetikou. Zkoumá a chce zkoumat, jak je umělecké dílo **uděláno**. Způsob udělání, způsob **formální výstavby** díla je základním předmětem jeho zájmu. Nicméně i při onom vědomém odvržení „metafyzických otázek“ filosofie umění a estetiky navazuje ruská formální škola – není stále ještě zcela jasné, jestli jen objektivně či i subjektivně – na principy herbartovské a dochází i k téměř slovně shodným formulacím.¹³ Toto navázání je však v určité klíčové otázce i **objevným přesahem**: jde o objasnění **záměrného využití „deformace“, „aktualizace“** jakožto základního principu materiální výstavby uměleckého díla. Princip „ozvláštňení“ je objevem ruské formální školy,¹⁴ který se stává zároveň i rozhodujícím mezníkem pro vznik vědecké estetiky.

Abyste však formální princip „deformace“ jako způsobu „udělání díla“ mohl proměnit v **poeticko-estetický**, kterým bude možno proniknout k podstatě uměleckého díla jako **estetického fenoménu**, bylo nutno překročit hranice formalistické poetiky a položit si otázku o „ozvláštňení“ jakožto otázku filosoficko-estetickou; otázka po způsobu aktualizujícího „udělání“ díla se musela změnit

v otázku po estetickém smyslu, významu a dosahu této aktualizační výstavby uměleckého artefaktu. Tato proměna v položení otázky je již východiskem teoretického objevu, který je spjat s dílem tvůrce české strukturální estetiky Jana Mukařovského.

Tato proměna v položení otázky se netýká zdaleka jen onoho neobyčejně důležitého zjištění, že totiž formální výstavba díla, způsob jeho „udělání“, zahrnuje i obsahové složky díla, že obsahové složky díla jsou vtahovány do jeho „materiální“ výstavby. Ostatně Mukařovský u příležitosti českého vydání Šklovského Teorie prózy zdůraznil, že toto pojetí výstavby díla uplatnili již ruští formalisté.¹⁵

Důsledným domyšlením tohoto hlediska krystalizuje však teprve nová a klíčová strukturalistická teze, že **umělecké dílo jako znak je nositelem významu**. Význam tedy přestává být pouhou komponentou formy, stává se otázkou ústřední. Podobně má základní důležitost pro vznik strukturalismu i ten poznatek – ostatně přímo související s poznatkem právě dotčeným – že umělecké dílo jako nositel významu je **realitou sociální**: neboť „význam“ je jev sociální, a umělecké dílo je proto pochopitelně sociálním faktem.¹⁶

Na pole významu a do prostoru sociálních vazeb uměleckého díla vstupuje tedy český strukturalismus ve šlépějích ruské formální školy. Problematiku významu uměleckého díla přivádí však český strukturalismus **na novou a vyšší rovinu** svou teorií znaku; stejně i problematiku sociální vřátosti uměleckého díla svým pojetím umělecké skutečnosti jako určitého organického, i když autonomního článku **sociální struktury**. Tím se zároveň proměňuje formalistická poetika ve strukturalistickou estetiku. Neboť teprve v oblasti významu a v oblasti sociální struktury se mění otázka po „udělání věci“ v otázku estetického smyslu a estetického dosahu tohoto „udělání“. Ve významových a sociálních souvislostech společenské struktury začíná být umělecké dílo zkoumáno jako **estetický artefakt a estetický objekt**.

Nicméně základní vědecký převrat, který je třeba připsat na konto strukturalismu, nespočívá v pouhém rozvinutí významové a sociologické analýzy uměleckého díla do strukturalistické roviny. Tento základní vědecký převrat spočívá v tom, že strukturalismus na vyšší rovině chápání uměleckého díla jako sociálního faktu a složité významové struktury položil právě onu starou formalistickou otázku po způsobu „udělání věci“ a jak na tuto otázku odpověděl. Proměna v položení otázky se tedy netýká otázky samé; jde naopak o to, že v proměnné rovině je položena otázka stejná.

Největší novum a skutečná estetická revoluce vzniká z toho, že strukturalismus našel odvahu na tuto starou formalistickou otázku o způsobu „udělání věci“ dát i starou formalistickou odpověď. V tom je právě dialektika věci: strukturalismus vstoupil do dějin formalistické estetiky tím, že ji ještě více a dále zformalizoval, že na její větev narouboval bezobsažný formalistický princip poetiky.

V rovině zkoumání estetického významu uplatnil princip ozvláštňení jako formální princip, jako princip „ozvláštňení“, tj. zvláštní organizace významu, jako „způsob udělání“ významu. Nejde již o estetický obsah významu, nýbrž o estetické formování mimoestetického významu. Estetický princip, pojatý důsledně formalisticky, je sice principem dominantním, „bezpříznakovým“, stává se však současně principem bezobsažným, principem průhledným; ztrácí materiální esenciálitu, zato se však přisává na veškerý hodnotový a významový komplex mimoestetický a vyvazuje tyto mimoestetické hodnoty a významy z jejich nástrojové, praktické funkčnosti. V tom spočívá strukturalistický objev podstaty estetického ozvláštňení.

Je na první pohled zřejmé, že tímto pojetím se hroučí hegelovské chápání „krásna“ jako metafyzického přívěsku „pravdy“, „dobra“ a skutečnosti vůbec. „Pravda“, „dobro“ a skutečnost jsou oloupeny o svou stálou sváteční garderobu.

Je však zřejmé i to, že tímto domyšlením formalis-

mu se hroučí i metafyzické entity formalistické estetiky: estetické „reály“ ztrácejí svůj bezobsažný obsah, vypařují se a ponechávají reálnou existenci pouze „reálům“ mimoestetickým. Skutečnost je naježnou bez krásy, dostává však určitý energický náboj, jímž si může zjednat v celé své nevyčerpatelnosti jiné než každodenní osvětlení.

Absolutnost formálního principu, filosoficky domyšleného do svých krajních filosofických důsledků, se mění v absolutní „nejsoucno“, které si však uchovává absolutní účinnost ve světě „jsoucno“. Totální formalismus se mění ve svůj naprostý opak, v totální antiformalismus. V tom je dialektika strukturalismu.

Zároveň se totálně hroučí „krásno“ jako metafyzický „reál“, estetika přestává existovat jako metafyzika a stává se vědeckou teorií estetického ozvláštňení skutečnosti. V tom ovšem dialektika strukturalismu je zároveň i dialektikou estetiky a vnitřní mikropohyb strukturální teorie přerůstá v převratný a mezný článek makropohybu estetického myšlení.

Proces, který zde byl stručně naznačen, není ovšem nějakým dialektickým automatismem. Jeho nositelem je živá intelektuální práce, intelektuální práce, která je neobyčejně náročná a obtížná, která zvládá jednotlivé problémy krok za krokem, která se odvažuje k řešení obecných estetických problémů jedině proto, že ve výsledcích vlastních rozborů rozsáhlého konkrétního uměnovědného materiálu nachází základnu pro postupné vytváření estetické teorie.

Estetická teorie Jana Mukařovského není spekulativní systém spadlý z nebe „čistého rozumu“, nýbrž teorie vytvořená „zdola“, z materiálu. Je to teorie, v níž příznačný český empirismus našel svou nejšťastnější životní variantu: dokázal se v ní totiž spojit s hlubokou schopností systematického teoretického myšlení, s hlubokou schopností filosofic-

kého záběru do širokých souvislostí makrostruktury, s hlubokou schopností detailní a nuancované no-
etické analýzy jemných vztahů mikrostruktury. Nejúčinnějším nástrojem oné živé intelektuální práce, která dokázala „zničit krásno“ jako metafyzický fenomén, bylo přitom nepochybně účinně a tvořivě uplatněné **konkrétní** dialektické myšlení. Neboť jedině **konkrétní** dialektická analýza uměleckého díla jako souboru estetických a mimoestetických elementů mohla rozleptat hráz, která tyto elementy v tradičním estetickém myšlení buď oddělovala, anebo uvězňovala do určité pevné hierarchie vztahů.

Jedině taková **konkrétní** dialektická analýza mohla ozřejmit strukturu uměleckého díla jako **konkrétní totalitu**, v níž jednotlivé elementy do sebe navzájem přecházejí. Konkrétní totalita v Mukařovského strukturalismu není přitom jakousi totální sumarizací rozvařené **konkrétní** kaše: elementy struktury strukturu neustále pročleňují a **profilují**; jde o **konkrétní** logiku zvrátů elementů reality, v níž panuje určitý nutný, i když pohyblivý řád, a v níž každý zvrát je vždy určitým způsobem **konkrétně zprostředkovaný**; je to neustále probíhající **konkrétní** hra živých sil, jimž dává životní dynamiku život struktury společnosti.

Základní estetické fenomény, estetická funkce, norma a hodnota, mohou existovat pouze jako sociální fakty. To není jen název hlavní estetické práce Mukařovského, nýbrž základní zjištění, které učinil Mukařovský o povaze estetična jako takového. Proto neustále silící důraz, který Mukařovský klade na sociální vřátost umění a na potřebu sociologické analýzy umění, není jen nějakým vnějším „dobře myšleným“ doplňováním vlastní „introvertní“ estetiky o sociologický a marxismem požadovaný rozměr, nýbrž požadavkem, plynoucím přímo z nitra strukturalistické estetiky: jím strukturalistická estetika dává na vědomí, že sama bez neustálého přesahování a přerůstání do sociologie umění nemůže existovat, že prostě tvoří se sociologií umění spo-

jité nádoby. Tuto okolnost nepochopila dosud dosti marxistická kritika. Neboť estetika, která zjistila, že estetično je způsob organizace mimoestetického významu, nesený a zprostředkovaný společenskou strukturou, musí přímo programaticky postulovat sociologickou analýzu onoho pohybu, v němž estetický princip, který odhalila, se neustále utváří, proměňuje a naplňuje novými vývojovými variantami.

Je proto zcela přirozené, jestliže Mukařovský právě jako strukturalista – a nikoliv eklektický „doplňovatel“ strukturalismu něčím „nestrukturalistickým“ – ve své studii K pojmosloví československé teorie umění konstatuje, že „nauka o funkcích, vedle nauky o sémantice umění, je schopna vytvořit organické spojení mezi tzv. sociologií umění a zkoumáním umělecké výstavby, oblastmi, které dosud projevovaly – ke škodě věci – spíše sklon ke vzájemné izolaci“. ¹⁷ Ostatně tato studie z r. 1947, v níž spatřujeme vrchol **organického a vnitřně logického** názorového vyústění strukturalismu do myšlenkového okruhu marxismu, je výborným svědectvím pro onu základní skutečnost, že strukturalismus mohl dospět k plně marxistickému chápání sociálních vazeb umělecké struktury, aniž byl nucen násilně modifikovat či měnit klíčové principy svého estetického systému.

Studie K pojmosloví československé teorie umění, již se strukturalismus vědomě, sám a dobrovolně včleňuje do filosofického rámce dialektického materialismu, odhaluje snad nejvýrazněji neúčinnost a obsahovou prázdnotu oněch „antifetišistických“ kritik strukturalismu, o nichž byla výše řeč. Vývoj strukturalismu k této jeho mezní podobě z r. 1947 ukazuje zároveň, že klíčové principy strukturalní estetiky, vytvářené od počátku let třicátých, mají objektivně teoretickou kvalitu stavebních kamenů estetiky marxistické.

A nejenom to. Právě proto, že podstatu struktury viděl Mukařovský vždy v **konkrétně dialektické** hře jejich složek, mohl v naší filosofii zatím nepřeciz-

něji specifikovat konkrétně dialektické a materialistické pojetí struktury oproti pojetím, která favorizují celek proti jeho složkám (např. holismus), a formulovat tak nejpregnantněji marxistické pojetí konkrétní totality jako konkrétně dialektické struktury.¹⁸

Základním problémem hodnocení teoretického významu a přínosu strukturalistické estetiky je tedy dle našeho názoru problém odhalení vývojové dialektiky samotného strukturalismu, nikoliv problém vnějšího přizpůsobování a vnější adaptace jednotlivých strukturalistických postupů určitým předvedeckým, metafyzickým představám o estetice marxistické.

Pokusili jsme se zkratkovitě naznačit tuto dialektiku strukturalismu na místě, kde byl proveden pokus o osvětlení dialektického zvratu estetického formalismu v totální estetický antiformalismus; na onom místě je ostatně nutno hledat těžiště této úvahy.

Je nutno ovšem rovněž podotknout, že pokus o nalezení dialektiky strukturalismu a v něm obsažené dialektiky estetiky, jak byl výše proveden, není reflektivní explikací „čistého exemplárního vývoje“, jak vskutku proběhl, nýbrž určitou kritickou interpretací strukturalismu: jejím cílem je najít určitou základní tendenci vývoje strukturalismu, dodat jí „čistý absolutní tvar“ a naznačením jisté exemplární „logicky čisté“ podoby „formálního antiformalismu“ věcně podložit domněnku, že noeticko-filosofickou základnu marxistické estetiky je třeba hledat tam, kde v českém estetickém myšlení byla uskutečněna estetická revoluce, přesahující svým významem českou duchovní skutečnost.

Jestliže v oné obecné zkratce byl strukturalismus vyložen „strukturalističtěji“, než jak skutečně vypadal, obráží se v tom další domněnka, že naše kritické překonání strukturalismu nemůže spočívat v odvržení jeho klíčových principů, nýbrž naopak

v jejich dotvoření, v jejich konsekventním rozvinutí a uplatnění i tam, kde historický strukturalismus svého „čistého tvaru“ sám nedosáhl. Tato úvaha ovšem vychází z přesvědčení, že onen „čistý tvar“, jehož kontury jsme se pokusili naznačit, má svůj reálný historický základ v základní vývojové tendenci české strukturální estetiky.

Aby ovšem toto naše přesvědčení nemohlo budít zdání pouhé domněnky, bude nutno – opět velmi stručně – naznačit náš přístup k některým základním otázkám vývoje strukturální estetiky.

Jestliže za ústřední objev vědecké estetiky považujeme zjištění, že estetično je prázdný princip, organizující kvality mimoestetické, pak je zajímavé, že v Mukařovského základní estetické práci, v Estetické funkci, normě a hodnotě není toto zjištění vyjádřeno při rozboru estetické funkce.

Kategoriální vymezení estetické funkce, normy a hodnoty, těchto tří sfér estetična, jak si je Mukařovský programově vytkl, znamená ve svém úhrnu skutečně vymezení základních elementů estetična jako celku. Přitom je patrně rozhodující sféra estetické funkce. Ve sféře estetické funkce jde nepochybně o vlastní „ontologii“ estetična, zatímco ve sféře hodnoty a normy jde spíše o určité kvality a formy, vázané na ontickou povahu estetična.

Jestliže se však ve výchozí kapitole o funkci své právě dotčené práce Mukařovský omezil hlavně na objasnění izolační úlohy estetické funkce, pak v kapitole poslední, v kapitole o hodnotě, vyjádřil pregnantním a vynikajícím způsobem jádro své estetické koncepce. Protože v tomto výkladu o hodnotě vidíme nejen jádro a nejcennější pasáž Mukařovského hlavní práce, nýbrž i dokonalé a později již v zásadě nepřekonané formulování základního principu strukturální estetiky, dovolíme si uvést obsáhlejší citát z této partie: „Dosud jsme se omezovali na tvrzení, že v uměleckém díle estetická hodnota nad ostatními převládá. Toto tvrzení vyplývá s logickou nutností z podstaty umění, privilegované to oblasti estetických Jevů, jež je nad-

vládou estetické funkce a hodnoty odlišena od nepřehledného množství jevů ostatních, u kterých estetická funkce je fakultativní a podřízena funkcí jiné... Tvrdíme-li, že estetická funkce a hodnota v uměleckém díle nad ostatními funkcemi a hodnotami převládají, nevyslovujeme postulát pro praktický poměr k umění, při kterém může i dnes u jednotlivců, ba i celých kolektivů převládnout funkce jiná... Avšak i této vědomě jen teoretické formulaci bývá z nedorozumění vytýkán formalismus a lartpourtartismus; samoúčelnost uměleckého díla, která je aspektem dominantního postavení estetické funkce a hodnoty, bývá omylem zaměňována s kantovskou ‚bezzájmovostí‘ umění. K vyvrácení tohoto omylu je třeba pohlédnout na postavení a povahu estetické hodnoty v umění z vnitřku umělecké struktury, tj. směrem od hodnot mimoestetických, rozestřených po jednotlivých složkách díla, k hodnotě estetické, spínající umělecké dílo v jednotu. Zjistíme přitom věc zvláštní a nečekanou: řekli jsme výše, že všechny složky uměleckého díla, jak obsahové, tak i formální, jsou nositeli mimoestetických hodnot, které uvnitř díla vstupují do vzájemných vztahů. **Umělecké dílo se objevuje koneckonců jako skutečný soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor.** Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jich použito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií, představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů... Nadvláda estetické hodnoty nad ostatními, která vyznačuje umění, je tedy něco jiného než pouhá vnější převaha. Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou ži-

votní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažených v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe nímajícího kolektiva... Nazíráno z tohoto stanoviska objeví se autonomie uměleckého díla a nadvláda estetické hodnoty a funkce v něm nikoliv jako umrtvovatel styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní i sociální, nýbrž naopak jako stálý jeho oživovatel.¹⁹

Koncem třicátých a počátkem čtyřicátých let Mukařovský znovu promýšlí problematiku estetické funkce, normy a hodnoty. Byl to zřejmě výraznější vliv fenomenologický, který jej přivádí k otázce po intencionálním obsahu estetického. Otázka estetické funkce se mu jeví více než kdy jindy jako otázka estetického postoje ke skutečnosti. Zdaleka nejzávažnější je však v tomto směru opět studie o estetické hodnotě „Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou?“²⁰

Jestliže v r. 1936 právě při analýze estetické hodnoty Mukařovský formuloval své základní protimetafyzické chápání estetického, pak nyní opět ve studii o estetické hodnotě dochází k zajímavé změně. Oproti stanovisku z r. 1936, kdy fakticky odmítl antropologickou fixaci obecné estetické hodnoty, připouští nyní Mukařovský i ontologické řešení problému estetické hodnoty, i když současně toto ontologické řešení váže přirozeně nikoliv na nějaký metafyzický mimolidský princip, nýbrž na antropologickou konstituci člověka.

Nemáme zde bohužel času ani místa, abychom se touto důležitou studií zabývali podrobněji. Můžeme pouze konstatovat, že do Mukařovského pojetí vniká opět estetické jako obsahový element. Mukařovský může ovšem navázat na své pojetí estetické normy z r. 1936, v němž „obsahová“ estetika zanechala ještě své stopy a svůj pozůstatek.

Na rozdíl od chápání hodnoty a funkce ve vrcholné pasáži svého tehdejšího díla – jak jsme si mohli všimnout v citaci, svazuje Mukařovský s vymezením hodnoty i vymezením funkce – připustil tehdy Mu-

kařovský existenci obecné estetické normy, kterou – zcela stejně jako později hodnotu – svázal s obecnou antropologickou konstitucí člověka. V letech 1939–1941 tedy rozšiřuje toto antropologické chápání i na hodnotu.

Vidíme tak, že tradiční „obsahová“ estetika, ať již jakkoliv moderně a aktuálně motivovaná, provádí silný nápor na estetiku strukturální a obsazuje v jejím terénu důležitá pole. Je možno v této chvíli mluvit o jakési krizi strukturální estetiky.

Nicméně je nutno současně konstatovat, že strukturální estetika překonala tuto krizi v krátké době a navázala opět na svá klasická východiska.

V obsáhlé shrnující studii Umění z r. 1943²¹ je již plně obnovena kontinuita strukturální estetiky, kterou pak přes studii O strukturalismu²² z r. 1946 můžeme sledovat až k vrcholné podobě, jíž strukturalismus jako estetická teorie zakončil svůj organický vývoj, ke studii K pojmosloví československé teorie umění z r. 1947.

Je příznačné, že v těchto shrnujících studiích ustupuje speciální problém estetické hodnoty a normy zcela do pozadí, nevyskytuje se, a estetická koncepce strukturalismu je explikována na sféře estetické funkce, kterou jsme si dovolili výše označit jako „ontologickou sféru“ estetična. Estetický princip jakožto prázdný princip je tak konečně spjat přímo se sférou estetické funkce a stává se principem jedním a základním:

„Jak se estetická funkce v umění uplatňuje? Především třeba si uvědomit, že na rozdíl od všech ostatních funkcí (například poznávací, politické, výchovné atd.) nemá funkce estetická žádný konkrétní cíl, nesměřuje k plnění žádného praktického úkolu. Estetická funkce spíše vyřaduje věc nebo činnost z praktických souvislostí, než aby je do některé z nich včleňovala. To platí zejména o umění. Z teze o této zvláštní vlastnosti estetické funkce bývá vyvozován – jednou ve smyslu kladném, jindy záporném – názor, že zdůraznění estetické funkce má za nezbytný následek odtržení umění od života.

Je to však omyl. Jestliže estetická funkce nesměřuje k žádnému praktickému cíli, neznámá to, že by zabráňovala styku umění s životními zájmy člověka. Právě tím, že postrádá jednoznačného ‚obsahu‘, stává se estetická funkce ‚průhlednou‘, nestaví se k ostatním funkcím nepřátelsky, ale pomáhá jim. Jestliže ostatní ‚praktické‘ funkce, ocitnou-li se vedle sebe, ve vzájemné konkurenci, usilují převládnout jedna nad druhou, uplatňujíce směřování k funkční specializaci (k monofunkčnosti, jejímž vyvrcholením je stroj), směřuje umění právě vlivem estetické funkce k mnohofunkčnosti co nejbohatší a nejmnohostrannější, aniž tím zabráňuje uměleckému dílu společensky působit. Uplatňujíc se v umění jako funkce specifická pomáhá estetická funkce člověku přemáhat jednostrannost specializace, ochuzující nejen jeho vztah ke skutečnosti, ale i možnost jeho jednání vůči ní. Nezabráňuje tvůrčí iniciativě člověka, ale pomáhá ji rozvíjet.“²³

Tento telegrafický náznak vývojové cesty strukturální estetiky podepírá snad naše přesvědčení, že předložené pojetí „dialektiky strukturalismu jakožto dialektiky estetiky“ odpovídá základní vývojové tendenci strukturální teorie. Z uvedeného stručného nárysu snad rovněž vyplývá, že kritické překonání strukturalismu je nutno v daném pojetí chápat jako kritické dotvoření strukturalismu v oněch sférách, jichž se strukturální teorie ve svém vývoji ještě nezmocnila, či v oněch otázkách, v nichž se jeví precizování určitých hledisek jako žádoucí. Na tuto půdu míří ostatně několik závěrečných poznámek této úvahy. V první řadě jde o chápání estetické normy. Postulát obecné estetické normy, vázané na antropologickou konstituci člověka, se nám jeví jako zjevný cizorodý pozůstatek metafyzické „obsahové“ estetiky v systému strukturální teorie.

Strukturalistické pojetí estetična je nutno uplatnit i ve vymezení a osvětlení estetické normy. Určitým východiskem pro takové vymezení se nám zdá být hledisko, v němž estetická norma bude pojata jako určitý typ či modus estetického ozvláštňení, který je nadán mocí, účinností a silou regulativního působení – případně je v této úloze i záměrně stvrzován. Hlubší rozbor problematiky estetické normy v onom protimetafyzickém smyslu je krajně naléhavý, protože iluze „obecné estetické normy“ je patrně největším potenciálním nebezpečím pro svobodný rozvoj umělecké tvorby.

Strukturální chápání estetické hodnoty z r. 1936 bylo v této úvaze hodnoceno jako vynikající uplatnění strukturálního pojetí estetična. Pokus o nalezení základu objektivní estetické hodnoty byl tehdy prost esteticko-„obsahové“ fixace umělecké hodnoty.

Přítom každá snaha o konkrétnější určení obecné i obecněji platné estetické hodnoty nese s sebou nebezpečí absolutizace něčeho pouze relativního. Estetickou hodnotu je snad žádoucí vymežit v nejobecnějším slova smyslu jako kvalitu, která je přímo úměrná adekvátnosti, síle, novosti či objevnosti estetického ozvláštňení hodnot mimoestetických. Tato hodnota je objektivní v tom, že je vázána na umělecký artefakt a nikoliv na „estetický objekt“, jak bylo ostatně Mukařovským stvrzeno i v r. 1941. Do jaké míry se tato hodnota objektivuje v sociálním povědomí je sice neobyčejně důležité, není však základní. Proto při vymezení estetické hodnoty nemůže hrát její publicita rozhodující roli.

Zdá se rovněž, že bude třeba mnohem hlouběji a konkrétněji propracovat onen základní **izolační princip** strukturální estetiky. Nikoliv ovšem jen v onom aspektu, jak estetično izoluje skutečnosti, významy a hodnoty mimoestetické, nýbrž především v onom aspektu, jak estetično **zdůrazňuje, vyzvedá a nabíjí mimořádnou neestetickou, tj. praktickou působivostí a účinností skutečnosti, významy a hodnoty mimoestetické.** Estetická organizace mimo-

estetického významu dává pochopitelně tomuto významu nové proporce, nové hodnoty, je **tvorbou nového mimoestetického významu.**

V tom je prakticky největší a společensky nejvýznamnější mimoestetická a dá se říci přímo protiestetická funkce estetična. Účinná ozvláštňující izolace se totiž nutně a zákonitě zvrací v znásobení síly mimouměleckých významů a hodnot, v znásobení síly jejich **sociální intervence a v jejich vlastní rozvoj.** Proto – a to není paradox – hlavní a zcela rozhodující fungování umění v životě společnosti spočívá v jeho fungování neuměleckém.

Tato dialektická totalita obou rozporných stránek estetické funkce byla ve strukturální teorii již vyjádřena. Jestliže Václavek v r. 1935 při recenzi Mukařovského Estetické funkce a estetické normy podtrhl oproti „izolační schopnosti“ estetična schopnost estetické funkce „**zdůrazňovat jevy a procesy**“, pak ještě nepostihl plně tuto dialektickou jednotu obou momentů, to, že jde o spojitě nádoby. Jestliže si ovšem Václavek nevšiml, že Mukařovský ve studii o funkci mluví například o „izolující moci estetické funkce – nebo spíše její schopnosti upoutati pozornost na věc nebo osobu“,²⁴ pak je to však vysvětlitelné i tím, že tato formulace je zasnuta, myšlenka nerozvinuta a patřičně nerozpracována.

Je třeba vůbec vidět, že hegelovským duchem prosycená marxistická literární kritika nebyla schopna docenit strukturalismus i proto, že neměla k dispozici dosti širokou a jasnou textovou základnu, ze které by bylo možno snadněji vysledovat **hluboký hegelovský smysl tohoto „estetického formalismu“.**

—
Tím se konečně dostáváme k poslední otázce, které je snad třeba se dotknout. Výše bylo kvalifikováno ono „hegelovsko-fenomenologické“ vybočení strukturální teorie na počátku čtyřicátých let jako určitý lapsus. Šlo však pouze o lapsus? Neměl tento úhyb i jistý inspirativní význam? Byla-li otáz-

ka již takto položena, pak jistě proto, aby bylo možno dát na ni odpověď kladnou.

Onen „ontologický výpadek“, který strukturalismus provedl na počátku čtyřicátých let, vyplynul totiž zřejmě ze silícího vědomí, že určující energií vývoje umění není estetično jakožto „prázdný princip“, nýbrž samotný život člověka a lidské společnosti. Důslednost, která vyznačovala Mukařovského estetické myšlení, musela tvůrce strukturalismu nutně přivést až k antropologické konstituci člověka, kterou ostatně již dříve začlenil do svého pojmového vymezení estetické normy.

Jestliže však metafyzické vyzdobení této antropologické konstituce určitou objektivní estetickou kvalitou je neslučitelné s vědeckým chápáním estetična, pak to ovšem neznamená, že onen obsahový antropicko-sociální moment není základním a určujícím činitelem ve vývoji umělecké tvorby společenského člověka. Vystupuje dokonce v tomto vývoji přímo jako estetický ideál, jako estetický program.

Vzniká nyní další problém před vědeckou estetikou noetikou a před vědeckou sociologií umění: jakým způsobem přistupovat k tomuto intencionálnímu estetickému postoji, k tomuto programovému estetickému ideálu, který je oním vlastním hýbatelem vývoje umění? Jinými slovy: co je to programová estetika? Tento problém, ačkoliv je jedním z nejpálčivějších, je zatím nejméně teoreticky osvětlen.

Bližší výzkum, který bude nutně vycházet z obou pólů vědecké estetiky, pólu noetického a pólu sociologicko-antropologického, patrně potvrdí – budiž nám dovoleno vyslovit tento předpoklad – chápání, k němuž společně svou tendencí směřuje – i když z protichůdných pólů – jak noetika, tak sociologie umění: že totiž v programových estetických postojích a v tzv. „estetické intencionalitě“ jde o životní hodnoty, o rozmanité variace životních realizací a životních manifestací společenského člověka, který svůj antropicko-sociální záměr či ideál

– zejména realizuje-li jej v umění – **pocituje** jako estetický ideál; že však analýza tohoto „estetického programního ideálu“ vede ke zjištění, že daný „estetický ideál“ je víceméně jen **pocitovou a jazykovou formou libidinózní a existenciální fixace člověka na jeho ideál životní, na hodnotový svět, v němž člověk realizuje sebe sama, na jeho postoj ke skutečnosti.**

Jinými slovy jde o **nepravý** či **nevlastní** „estetický ideál“. Jde o bytostnou manifestaci lidské libidinozity, lidského existenciálního zájmu. Intencionální estetický ideál – **pokud není skutečně esteticky ztvárněn** – nemá proto ontickou povahu, jako pojem nemá reálný základ, je pouhým termínem. I z této strany se tedy ukazuje, že estetično má ontologickou realnost pouze jako „estetické nic“. Zdá se proto, že měřítkem programních „estetických ideálů“ „an sich“ – tj. nebereme-li v úvahu jejich skutečnou estetickou projekci – nemůže být estetická noetika, ale sociologie a antropologie, zkoumající mimoestetickou a mimouměleckou pohybovou energii vývoje umění.

Ovšem nejen to. Jestliže jsme se pokusili v této úvaze naznačit, že smyslem vědecké estetiky je systematická a plánovitá likvidace „krásna“, pak nezbyvá než likvidovat i poslední metafyzickou kategorii předvědecké estetiky, kategorii estetické libosti jakožto **obecné estetické kvality.**

Je zajímavé, že „estetická libost“ musí pomáhat všude tam, kde se estetickým kategoriím přikládá obecná antropologicko-ontologická kvalita, například při antropologickém vymezení estetické normy. Ovšem estetická libost, pokud se tímto termínem nemyslí psychoestetické „vychutnání“ estetického ozvláštňení jakéhokoliv mimoestetického fenoménu, tj. pokud se tímto termínem nemyslí psychický reflex skutečného estetična, zřejmě **neexistuje.**

Ve svém obecném a velmi intenzivním fungování v životě člověka není libost estetickou, nýbrž **antropologickou kvalitou: je určitou kreací lidské**

libidinozity, většinou emocionálním, v každém případě však iracionálním navázáním „milostného kontaktu“ mezi člověkem a jeho životním světem.

Zlikvidovali jsme právě všechny obsahové estetické kvality, přenechali je mimoestetickému životu člověka. Mohlo by se zdát, že jsme tím zlikvidovali jakýkoliv praktický životní smysl estetična a disciplíny, kterou si dovolujeme kvalifikovat jako vědeckou estetickou noetiku. Přirozenost této představy je nicméně přímo úměrná její pošetilosti.

Neboť objev „prázdnosti estetična“ je završením cesty, na které se estetika dopracovává ke skutečnému teoretickému uchopení a pochopení umění jakožto specifického ztvárnění skutečnosti. Estetický princip, vysvobozený ze své mytologické podoby, je schopen teprve ukázat svou praktickou noetickou i tvárnou sílu.

Esteticko-deformační uchopení skutečnosti je totiž projevem a formou krajní humanizace skutečnosti. Estetický princip, vysvobozený z feudálního služebného vztahu vůči „pravdě“, je patrně hlavním lidským poznávacím prostředkem, který je schopen vyjevit, že člověk je hodný pozoru i tam, kde nemá pravdu. Neboť primitivní „ideologické“, tj. předvědecké chápání estetické hodnoty jako lineárního přívěsku hodnoty mimoestetické, které působí dodnes, znemožňovalo a znemožňuje chápat, že umělecké dílo může mít vysokou estetickou hodnotu i tehdy, když prostředkuje věcně pochybný význam mimoestetický.

Jinými slovy to znamená, že i ve věcně pochybných hodnotách mimoestetických může být odhalena reálná humanita, budící a zasluhující lidskou pozornost. V tomto směru se projevuje samo estetično právě jako zvláštní čirá antropická hodnota, jako krajní, nejzazší projev antropologické konstanty člověka, prázdný, a proto i bytostně netřídní; v tomto směru je estetično schopno zbavovat člověka třídní omezenosti ještě v době, kdy člověk je

hluboce determinován svou sociálně třídní povahou. V tomto smyslu humanizovalo též umění člověka již od dob svého vzniku.

Obecná estetická vědecká noetika se dále jeví životní nezbytností a může prokazovat současnému člověku obrovské praktické služby jako nutný a ničím nenahraditelný korektiv onoho pohybu, který vzniká životem a působením uměleckoestetických programů.

Napětí, které vytvářejí programové estetiky – a to zřejmě zákonitě – svým nárokováním všeobecné platnosti a závaznosti svých „estetických ideálů“, je zřejmě přirozeným důsledkem bytostné expanzivnosti těchto „estetických ideálů“, bez které by nebylo pohybu a vývoje umění.

Toto napětí zároveň přerůstá v chaos – zřejmě rovněž zákonitý – způsobovaný tendencí programových estetik prezentovat se jako objektivní a závazné estetické hodnotové systémy. Tato „terorizační“ aktivita, směřující k vytváření „obecných estetických norem“, je sice zřejmě rovněž nutnou životní formou umění, je ovšem zároveň pařeníštěm, z něhož neustále vyrůstá předvědecká, metafyzická či mytologická forma estetického myšlení, která ve svých praktických důsledcích udržuje a petrifikuje v člověku vědomí jako „falešné vědomí“.

Tento „terorismus“ bývá ještě vystupňován tendencí programových estetik zaměňovat a substituovat své programové „estetické ideály“ se skutečnými tvárnými estetickými postupy, jimiž svůj program chtějí realizovat či realizují.

Ačkoliv bez tohoto „terorismu“, plynoucího z bytostné angažovanosti programových estetik, není zřejmě myslitelný dialektický pohyb umění, může vědecká estetická noetika v procesu svého rozvoje plnit neobyčejně významnou profylaktickou a přímo humanizační funkci tím, že dodá onomu boji uměleckých programů kulturní a lidskou formu.

V onom boji totiž zdaleka nejde – zvláště v určitých sociálních situacích, které umožňují institu-

cionalizování určitých kulturně uměleckých postojů – o „pouhé“ otázky umění, nýbrž o elementární otázky života člověka a společnosti. Vědecká estetická noetika je totiž schopna relativizovat absolutní a absolutizační nároky programových estetik, odkázat programové „estetické ideály“, které se snaží svým estetickým „převlekem“ imunizovat vůči věcné kritice, k objektivní antropologicko-sociologické analýze. Vědecká estetická noetika je zároveň schopna odejmout proklamovaným tvárným estetickým postupům jejich nároky na obecnou a estetickou závaznost, případně prokázat přímo i jejich neadekvátnost.

V této demytizované a zlidštěné podobě mohou programové estetiky, přerůstající často do kulturně politických programů, ztratit svou „teroristickou“ a často i mytologickou povahu a plnit více svou funkci životodárnou. V právě dotčené schopnosti spočívá tedy přímo demokratická a demokratizující funkce vědecké estetické noetiky, v tom může estetika, která zničila metafyzické krásno, sama humanizovat kulturní skutečnost.

Je možno v této souvislosti podotknout, že chaos, který dlouhá léta trval a v určitých aspektech stále ještě trvá okolo problematiky socialistického umění a který má značný vliv právě i na mimoúmelecký život socialistické společnosti, by byl mnohem snadněji odstranitelný, kdyby fungovala skutečně vědecká estetická noetika.

Muselo by být totiž brzo zřejmé, že socialistické umění nejen může strpět, nýbrž přímo vyžaduje řadu programových „estetických postojů“. Ze zároveň funkčnost těchto „estetických postojů“ je změřitelná jedině měřítky ideovými, vyrůstajícími ze seriózního rozboru a hodnocení marxistické antropologie a sociologie, nikoliv pomyslnými a scestně chápanými měřítky estetickými. A že konečně je zcela absurdní a směšné nárokovat pro socialistické umění obecnou závaznost či dominantní úlohu určitého konkrétního tvárného estetického principu.

Vědecká revoluce, spjatá se vznikem a vývojem strukturální estetiky Jana Mukařovského, nebyla doposud namnoze pochopena, natož doceněna.

Jestliže však strukturalismus správně postihl, že objektivní estetická hodnota se váže k materiálnímu artefaktu díla a nikoliv k jeho psychosociálnímu ekvivalentu, pak snad můžeme tento strukturalistický poznatek vztáhnout i na mimoestetickou hodnotu strukturální estetiky samotné: ta je dána „materiálním artefaktem“ vědeckého díla českého strukturalismu nezávisle na tom, v jaké míře je sociální povědomí schopno obrazit a pojmout tuto hodnotu a proměnit ji i v „kulturní objekt“.

Zdá se však, že již dozrála doba, aby intelektuální hodnoty, v nichž se zpředměnilo vědecké úsilí československého strukturalismu, vstoupily do kulturního života společnosti v celé své mnohostrannosti: to znamená nejen jako vynikající hodnoty „čistého“ intelektuálního poznání, nýbrž zároveň jako významné elementy samotného kulturního života, společenské kulturní praxe.

¹ Jestliže v období vzniku strukturalismu byl vliv fenomenologie nesporně funkční, pak stupňování tohoto vlivu počátkem let čtyřicátých se stává již disfunkčním. K tomuto srovn. další výklad.

² O významu Teigova Jarmarku umění pro formování marxistické sociologie a teorie moderního duchovního vývoje srovn. mou stať Karel Teige reeditus, Literární noviny 1965/7.

³ Jde o velkou úvodní studii k reprezentativnímu souboru estetických prací Jana Mukařovského, který K. Chvatík sestavil a připravil k vydání. Jak úvodní studie, tak Chvatíkem připravený soubor byly autoru této úvahy přístupny v rukopise. Kniha mezitím vyšla pod názvem „Studie z estetiky“, Praha 1966.

Chvatíkem připravená edice je významným vědeckým počinem, neboť umožňuje odborné i širší kulturní veřejnosti seznámit se s celkovým profilem Mukařovského estetického myšlení v širší dosud nedosažené; edice totiž obsahuje i důležité texty a studie, které dosud nebyly v tištěné podobě zveřejněny.

⁴ Stať Teoretické základy Hostinského estetiky byla otištěna ve Filosofickém časopisu roč. 1958, č. 2, str. 301 a n. Studie Některé otázky českého herbartismu je součástí prvního celkového marxistického nárysu vývoje české filosofie, sborníku Filosofie v dějinách českého národa (Praha 1958, str. 166 a n.). V našem výkladu vycházíme z časově dřívější stati ve Filosofickém časopise.

Souběžně se Zumrem vrhá na počátku roku 1958 nové světlo na teoretický význam strukturalismu i K. Chvatík ve své studii Významný pokus o řešení noetické problematiky estetiky (recenze studie J. Volka O specifčnosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti, Nová mysl, 1958/1, str. 64 a n.).

Chvatík se v této studii obrací proti lineárně gnoseologickému chápání umění a estetiky a obnovuje Konrádův a Václavkův tvořivě kritický marxistický přístup ke strukturalismu; ke Konrádovi a Václavkovi se v dané souvislosti programaticky hlásí (tamtéž, str. 65).

Za nejvýznamnější moment Chvatíkovy marxistické „integrační“ interpretace strukturalismu z tehdejší doby považujeme to, jak Chvatík dokázal své základní pojetí

umění jako aktivní tvořivé činnosti společenského člověka konkretizovat právě i s využitím strukturalistického chápání jednoty činnosti a výtvaru (tamtéž str. 68–69). Na Chvatíkově tehdejší pojetí tohoto ústředního problému je možno si velmi názorně ověřit pochybenost oné paušální „antifetichistické“ kritiky strukturalismu, o níž byla výše řeč a která přežívá dodnes.

Chvatík zde rovněž obnovuje strukturalistické chápání estetické funkce a estetična jako dominantního faktoru umělecké tvorby a včleňuje tak toto chápání do sféry estetiky marxistické (tamtéž, str. 73).

V řešení základní „noetické“ problematiky vztahu uměleckého díla, chápání strukturalisty jako soubor znaků, ke skutečnosti“ viděl ovšem ještě Chvatík „Achillovu patu strukturalistických prací“ (tamtéž, str. 64). Odvolává se přímo na Konrada a Václavka, vytyčil požadavek „jednoty kriticky noetických nedůsledností (strukturalismu – pozn. R. K.) i využití a rozvíjení vědeckého přínosu, který práce strukturalistů v rozboru konkrétního literárního materiálu nesporně znamenají...“ (tamtéž, str. 65; prol. K. Ch.).

⁵ FČ, 1958, č. 2, str. 312–313. Prol. J. Z.

⁶ Tamtéž, str. 310. Prol. J. Z.

⁷ Tamtéž, str. 305.

⁸ Tamtéž, str. 304. Prol. J. Z.

⁹ Tamtéž, str. 305. Prol. R. K.

¹⁰ Tamtéž, str. 306. Prol. J. Z.

¹¹ Tamtéž, str. 311. Prol. J. Z.

¹² Zumr, tamtéž, str. 309. Prol. R. K.

¹³ Na to upozornil již Mukařovský ve své stati K českému překladu Šklovského Teorie prózy, Kapitoly z české poetiky, díl I, str. 346, Praha 1948.

¹⁴ Jak i v této rozhodující otázce existuje podivuhodná a organická myšlenková návaznost „formálního“ estetického myšlení, je patrné z toho, že „s touto myšlenkou se... setkáváme již u Herbartu, který upozorňoval na estetický účín uměleckého díla, vyplývající z toho, že jedes Werk der schönen Natur und Kunst erhebt uns über das Gemeine; es unterbricht den gewöhnlichen Lauf des psychischen Mechanismus“ (Srv. Zumr, FČ 1958/2, str. 311). Zumr na tomto místě rovněž uvádí, že již M. Novák v „České esteticce“ upozornil na Durdíkovo pojetí jazyka a uměleckého díla vůbec jako znaku – Novák v tom viděl určitý hegelovský prvek – a na jeho chápání aktualizace slova v básnictví jakožto prostředku estetického účínu. Zumr ovšem zároveň výslovně uvádí,

že „Herbart... ještě nechápal úlohu záměrného využití aktualizace jako estetického prostředku“ (tamtéž, str. 311).

¹⁵ Srv. Kapitoly z české poetiky I, str. 346–348.

¹⁶ V téže stati upozornil Mukařovský, že i v této věci to byl již ruský formalismus, který nejen postuloval, ale i sám realizoval sociologické studium literatury. Tamtéž, str. 349.

¹⁷ Jde o studii koncipovanou v r. 1947 pro uveřejnění v Polsku. Česky srv. Kapitoly z české poetiky I, str. 40, Studie z estetiky, str. 123.

¹⁸ Srovn. úvodní pasáž studie K pojmosloví československé teorie umění, Studie z estetiky, str. 117 a násl.

¹⁹ Srv. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty, Praha 1936, strany 66–70, Studie z estetiky, str. 51–52; prol. R. K.

²⁰ Česky v České mysli XXXV, 1941, sešit 3–5 (původně vyšlo francouzsky v Paříži 1939), Studie z estetiky, strany 78–84.

²¹ Srv. Ottův slovník naučný nové doby, Dodatky, díl VI, sv. 2, Praha 1943. Širší rukopisná verze této studie je otištěna v Chvatíkově edici Mukařovského estetického díla; Studie z estetiky, str. 127–139.

²² Původně přednáška v institutu Institut d'études slaves, proslovená v Paříži v r. 1946. Poprvé je otištěna v českém překladu v Chvatíkově edici; Studie z estetiky, str. 109–116.

²³ Srv. Mukařovský, O strukturalismu, pařížská přednáška z r. 1946. Studie z estetiky, str. 113–114. Prof. R. K.

²⁴ Srv. Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota, str. 22. Knižní přetisk studie z r. 1935. Studie z estetiky, str. 26.

marx a freud

Psychoanalýza vzniká jako terapeutická metoda, přerůstá však postupně v obecnou psychologii a v díle Freudově i v díle jiných psychoanalytiků nabývá později i dimenzí filosofické antropologie. Sám tento nesporný fakt postupné transformace psychoanalýzy ve filosofickou antropologii vyvolává zcela přirozenou potřebu filosofické interpretace a filosofického hodnocení psychoanalýzy. Avšak i kdyby tomu tak nebylo, byl by filosofický zájem o psychoanalýzu jako o určitou konkrétní vědní disciplínu neméně přirozený. Neboť filosofie, ze které historicky vzešly všechny vědní obory – jak vědy o mimolidské přírodě, tak vědy o člověku – neztrácí touto emancipací speciálních věd své „raison d'être“.

Postupná a stále se vyhraňující specializace jednotlivých vědních oborů má totiž krajně rozporuplnou povahu. Speciální věda přináší právě díky své emancipaci obrovskou sumu neobyčejně důležitých poznatků. Nicméně její schopnost interpretovat tyto poznatky je dána právě hranicemi, v nichž se sama emancipovala. Potřeba hlubší a celkovější interpretace, potřeba širšího strukturálního vymezení vlastního předmětu – tato potřeba je zcela integrální a nezbytnou složkou jakéhokoliv vědeckého poznání – vede nutně speciální vědu přes její speciální hranice: neboť jinak by nemohla vyložit ani určité souvislosti svého speciálního předmětu. Struktura skutečnosti, jakkoliv členitá, je jen jedna, články a momenty této struktury přecházejí v sebe a vzájemně se vytvářejí. Proto obecná teorie skutečnosti a filosofie, usilující vážně o filosofické vědecké poznání, není rozvojem speciálního vědeckého poznání antikvována; naopak čím více postupuje specializace věd, s tím