

právě na tomto zvláštním vztahu ke skutečnosti, který není přímo vysloven, ale navozen souhrou všech složek — to všechno už je ve studii O motorickém dění v poezii v zárodku připraveno. Je zde tedy připravena i možnost plnějšího, ne již jen psychologicky motivovaného pochopení nutné subjektivní uměleckého činu. Individuálnost bude Mukařovským v další fázi pojata ne jako demonstrace jedinečnosti, ale jako jedině možný způsob regenerujícího návratu před konvenční představou o skutečnosti a její již jen obecné významy. Skutečnost přetvářená v uměleckém znaku „podle obrazu jednoty subjektu“ je vlastně skutečností nově a nově otvíranou tvořivým lidským gestem.

#### P O Z N Á M K Y

- <sup>1</sup> Zprávu o tom podává článek Pražský lingvistický kroužek, Časopis pro moderní filologii 14, 1928, str. 182—186.
- <sup>2</sup> O tom píše podrobněji v doslovu k dosud nepublikovaným máchovským přednáškám J. Mukařovského (Příklad poezie, Pražská imaginace 1991).
- <sup>3</sup> J. Mukařovský, Studie z estetiky, Praha 1966, str. 70.
- <sup>4</sup> M. Červenka, Foničeskaja linija Mukaržovskogo i intonacionnyj analiz sticha, Russian Literature XII, 1982, str. 227—266.
- <sup>5</sup> Rukopis přednášky z počátku třicátých let je uložen v Literárním archivu PNP v pozůstalosti J. Mukařovského.
- <sup>6</sup> O „sémantickém gestu“ existuje již poměrně bohatá literatura. Podrobněji o něm píše například ve stati Perspektivy sémantického gesta ve sborníku K interpretaci literárního uměleckého díla, ÚČL ČSAV 1970. Naposledy souhrnně o něm: Herta Schmid ve stati Die „semantische Geste“ als Schlüsselbegriff des Prager literaturwissenschaftlichen Strukturalismus, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 15, 1982.
- <sup>7</sup> Cituji podle rukopisu přednášky z pozůstalosti J. Mukařovského; pochází zřejmě z roku 1936, později měla po menších úpravách posloužit jako předmluva k Mac Governovu anglickému překladu Máje.

#### PERSPEKTIVY SÉMANTICKÉHO GESTA

Na první pohled je všechno jednoduché. Sémantické gesto<sup>1</sup> může být pochopeno jako organizující princip výstavby díla a jako takové si zachová nepochybnou, i když omezenou platnost. Ve strukturalistickém myšlení Mukařovského se ovšem musela záhy vynořit druhá stránka věci: důraz byl položen na to, že sám sjednocující ráz výstavby je povahy významové, že sémantické gesto lze považovat za sjednocující významovou intenci díla, byť obsahově neurčenou. Vysvětlující dodatek znamená zvláštní okolnost, kterou nemáme ztratit ze zřetele, nemá-li se sám pojem sémantického gesta stát zbytečným: jde o významovost způsobu utváření, zřejmě odlišnou od povahy výsledných významů výpovědí, jednotlivých významových kontextů i celku díla; jde o významovost smyslutvorného procesu vystaveného samoúčelné pozornosti. V jistém ohledu lze mluvit o opozici významu výsledného a významu rozehraného. Zhruba řečeno: v rovině výsledných významů sjednocuje dílo idea, v rovině rozehraných významů — sémantické gesto.

Domnívám se, že tímto rozlišením předjal Mukařovský celou řadu živých, zdaleka ne jen strukturalistických otázek. Soustředění na vnitřní výstavbu díla, na jeho strukturní soudržnost zde znovu, jinak, netradičně otvírá problematiku „smyslu“. Hledá totiž ve „způsobu udělání“, přesněji řečeno v určitém rázu významového utváření, na němž záleží víc než na kterékoliv přímo vy-

slovitelné ideji, podstatnou, ač v poslední instanci nutně již netematizovatelnou, protože cele v tvořivé akci spočívající intenci.

Tím se celá problematika rázem zkomplikovala. Sémantické gesto se octlo na průsečíku nejrůznějších přístupů k dílu: jazykového respektive sémantického, estetického, filozofického. Stalo se pojmem mnohoznačným, připouštějícím různé výklady i aplikace. Mohli bychom dokonce souhlasit s názorem, že se stalo pojmem přetížným. Domnívám se přesto, že je to pojem užitečný. Uchovává paměť o jisté problematice, která se nevyčerpala ani v době, kdy v samotné umělecké tvorbě se dostaly do popředí projevy, které platnost sémantického gesta — alespoň v jistých aspektech — značně omezují, ne-li ruší; zakládají totiž svou akci na protistrukturálních momentech, rozrušujících tendenci k tvarovému a významovému sjednocení.<sup>2</sup> Určitými svými aspekty míří sémantické gesto dál na něco, co zůstává základem umělecké tvorby a co souvisí právě s tou gestickou významovostí způsobu utváření či vůbec způsobu prezentace věcí v umění.

Proberme si postupně nejdůležitější aspekty sémantického gesta v pracích Jana Mukařovského. Účelem není jejich úplný popis a utřídění, jak by to vyžadovala pojmoslovná analýza. Jde mi především o vyzdvižení několika základních rozporů v pojmu a pojetí sémantického gesta, které činí tento pojem stejně problematickým jako podněcujícím.

Musíme vzít v úvahu už ty projevy, ve kterých Mukařovský o sémantickém gestu ještě přímo nemluví, ale v nichž k němu již zřetelně směřuje. Myslím především na první máchovskou studii z roku 1928.<sup>3</sup> V předmluvě k ní vymezuje Mukařovský — s výslovným poukazem k podnětům ruské formální školy — svou metodu několika základními rozlišujícími pojmy. Připomeňme si: prvky díla jsou v podstatě esteticky indiferentní, představují materiál; proti němu stojí či uplatňuje se

způsob, kterým prvky nabývají v díle estetické účinnosti, forma. Její dva aspekty jsou: deformace a organizace. S deformací souvisí ráz neobvyklosti uměleckého projevu (v porovnání s běžnou řečí sdělovací), první nezbytný předpoklad estetické účinnosti. Ten však sám o sobě nestačí; deformace se uplatňuje i v jiných než estetických projevech. Přistupuje organizace, která dává neobvyklostem v díle systematický ráz. První stupeň ustáleného způsobu deformace představují tvárné prostředky v jednotlivých plánech díla (ve složce jazykové, kompoziční, tematické). Druhý stupeň organizace představují korespondence tvárných prostředků (a jednotlivých složek díla) mezi sebou navzájem. Působením obou stupňů organizace vzniká stavba díla.

Základem estetické účinnosti zůstává deformace. Ta vždy znovu rozrušuje automatismus organizace. Obnovu formy lze studovat v postupných proměnách vývojevých. Tomu se věnuje historická poetika. Právě na tomto místě se Mukařovský odvolává k podnětům ruské formální školy. Za svůj vlastní úkol považuje pozorovat systematické uplatnění deformace ve stavbě díla. Z této vyhraněné metodologické orientace vyrůstá koncepce sémantického gesta. O deset let později je charakterizováno jako „jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek“. Systemizace složek je tedy první z celého vějíře aspektů tohoto pojmu.

Strohá koncepce jednotícího principu systematicky se uplatňujícího je už v první máchovské studii, v konkrétní analýze materiálu (zásadně ovšem nazíraného z hledisek uvedených v metodologické předmluvě) korigována jistými opravnými zřeteli. První z nich spočívá vlastně v důsledném domyšlení principu deformace či dezautomatizace. Mukařovský si uvědomuje, že organizace se může automatizovat nejen v řadě děl, ale i ve výstavbě díla jediného, jakmile se materiál plně poddá formujícím

schémátům. Jednotící systemizace složek, nezbytná k tomu, aby ve stavbě díla byl pocítován jistý řád, má tedy též svůj pól ustrnutí, v němž estetická účinnost díla zaniká. Mukařovský proto bere v úvahu (nejdůležitější v rozboru zvukových osnov Máchova verše) výjimky a nepravidelnosti, které rozrušují stereotyp působícího principu. Vůbec v této studii Mukařovský přihlíží k různorodnosti a mnohotvárnosti materiálu. Důraz je samozřejmě položen na jednotící ráz organizace. Analýza shledává souvislosti a obdoby, analogie jistého stavebního principu ve struktuře různých složek díla, a tak směřuje k postižení základního strukturního principu celé básně. Přitom se však krok za krokem dostáváme do styku s heterogenností materiálu. Průchod jednotlivými vrstvami nepřináší jen opakování téhož formálního schématu, ale poskytuje bohatě se rozrůžňující obraz formující tendence v dotyku se svěbytností materiálu. V tomto postupu, zejména v orientaci na momenty porušující monarchickou vládu principu, jako by prokmitávalo pozdější poznání, vyjádřené ve studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943)<sup>4</sup>, že totiž odpory kladené nezáměrným materiálem, povahou díla jako věci, průběhu záměrného sjednocování v umělecký znak — zde již viděný především ze strany vnímatele — mohou teprve dát plný prožitek z utváření<sup>5</sup>, na němž záleží víc než na ustálení znaku samotného, pokud totiž má umění zůstat či stávat se „záležitostí životního dosahu“.<sup>6</sup>

Vraťme se však k první máchovské studii Mukařovského. Krystalizuje v ní ještě jeden poznatek: že stačí, aby schéma, podle kterého se organizace děje, bylo v materiálu jen naznačeno.<sup>7</sup> Je to poznatek ubírající se opět směrem, který jsme sledovali. Proti perfektnosti systému je postaven pouhý náznak, proti schematickému principu — princip v akci. Tyto implikace, jak se domnívám, nám umožňují pochopit, proč šlo Mukařovskému právě o „gesto“, umožňují jistou interpretaci tohoto označení: gesto je naznačující pohyb. Gestické

je však „sémantické gesto“ — jak uvidíme — ještě v jiném ohledu.

Druhý opravný moment souvisí — už v této rané strukturalistické studii — s postřehem, že jednotící organizace tvarová má svou významovou stránku, patrnou nikoli snad jen ve významové výstavbě v užším slova smyslu (tj. v sémantice slov a jejich spojení), ale zjištělnou v korespondencích všech složek. Mukařovského pátrání po vnitřních souvislostech objevuje a prokazuje rovnoběžnost nejen syntaktického, ale zároveň významového členění, které se odnáší ke společnému základu, vyvěrá ze společného zdroje, totiž z tvůrčí vůle básníkovy — jak to označuje sám Mukařovský.<sup>8</sup> Zjevuje v obdobách strukturních tož vnitřní intenci, kterou, zřejmě pomocně, pro názornost představuje Mukařovský v této máchovské studii ve výslovné obsahovosti jednoho z klíčových reflexivních motivů Máje: hrůzy vězně z nekonečnosti. Jestliže k tomuto explicitnímu a určitému obsahu přiřazuje Mukařovský (v závěru kapitoly pojednávající o souvislosti zvukosledu s jinými složkami básně) paralely implicitní a neurčité obsahovosti významového členění, které zjišťuje ve stavbě syntagmat, vět, ve výstavbě dějových i reflexivních motivů, ale i v gramatických paralelismech, v organizaci verše a poslěze ve zvukosledu samém — potom zajisté nejde o to, že by způsobu organizace materiálu chtěl přisoudit služebné postavení vůči tématu a onu významovost neurčitou (způsobu členění či formování) že by chtěl jednoznačně přiřadit k určitému, dokonce snad dílčímu významu (motivů).<sup>9</sup> Daleko spíše jde o to — následující vývoj takové pojetí potvrdil —, že si Mukařovský, zprvu bez ujasněných metodologických důsledků, prostě ve styku s materiálem uvědomuje aktivní, smyslůtvorný ráz rozehrané umělecké formy. A to je rozhodující moment, který, ač je v první máchovské studii obsažen spíše jen potenciálně, povede Mukařovského myšlení dál. Vedle problematiky obnovy formy v historických promě-

nách a vedle otázek strukturní soudržnosti vnitřní výstavby objevuje se na obzoru další podstatný moment umělecké formy, její esteticke účinnosti: smyslutvorná aktivita tvaru. Ta je zřejmě něčím jiným než jen službou složek nesoucích smysl; je dějištěm, v němž vlastní obsah umění přichází ke slovu přímo, gesticky, skrže formování samo a v něm.

Pokusil jsem se vyznačit vymežující body celé problematiky sémantického gesta v explikaci první velké Mukařovského studie, v níž se s tímto pojmem ještě nesetkáváme. Doufám, že jsem tak učinil bez znásilnění vykládaného textu, jen s ohledem na horizont, který jednotlivým metodologickým náznakům v této studii obsaženým dává určitější smysl; je to horizont dalšího vývoje Mukařovského, jeho estetických názorů vůbec.

O deset let mladší *Genetika smyslu v Máchově poezii*, v níž je poprvé sémantické gesto (zde se zatím mluví jen o „gestu“) charakterizováno určitěji, postavila zcela do popředí významovost tvarové gestace a upozornila též na zvláštní povahu této významovosti. Proti tomu jsou ostatní zde připomenuté aspekty, které se ovšem z metodologie ani z praktické analýzy Mukařovského nevytrácejí, druhotné. Jde zejména o aspekt „systemizace složek“ již dříve připomenutý, dále o aspekt dynamického pojetí jednoty díla, který umožňuje, aby sjednocující intence tvárná (a zároveň specificky významová) mohla být zastižena v kterémkoliv okamžiku utváření díla, třeba i v jeho úryvku, v torzu. Ve středu pozornosti je teď sama významová povaha sémantického gesta. A to do té míry, že se nejprve za její charakteristikou původní aspekt tvarový zdánlivě ztrácí. Podle Mukařovského jde při rozboru díla o svedení všech složek „na společného jmenovatele, jímž je význam“. Teprve z vysvětlujícího dodatku se dovídáme, že je zde míněn zvláštní význam „významu“: nepůjde totiž „o zkoumání obsahu, jak by mohl termín ‚význam‘ naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významo-

vých, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filozofického obsahu básnického díla Máchova,“ nýbrž jde o „rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tom smyslu — chceme-li — formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu.“<sup>10</sup>

Vystoupil protiklad oné implicitní významovosti, spjaté přímo se způsobem utváření — a významů výsledných. Jde o gesto obsahově nespecifikované, a přece, jak je z teoretické formulace i z praktické analýzy jasné, významovost díla zakládající. Abychom to mohli správně pochopit, musíme se odvolat k Mukařovského estetickým názorům. V nich už před Genetikou smyslu uzrává představa, podle níž je umělecké dílo schopno orientovat člověka ve světě, tedy mít pro něho podstatný smysl už v tom, že objevuje člověku vždy znovu a jinak skutečnost — především zásahem do možností výrazových, do způsobu prezentace věcí a možností pohledu na ně v jejich bezúčelovém, neslužebném zjevování. Už v této rovině (estetického vztahování k světu, tj. v upoutání samoučelné pozornosti na věc samu či na znak sám, na jeho utváření) může umění účinně zasahovat náš svět hodnot i náš celkový obraz světa, který je koneckonců povahy významové. Mukařovský si mohl dovolit tvrdit například, že „umělecké dílo na rozdíl od jiných druhů znaků... klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká“<sup>11</sup> (rozumí se v tvorbě díla i při jeho vnímání), protože právě v tomto přenesení těžiště z výsledku na proces utváření nacházel příležitost umění navozovat celkový postoj člověka ke skutečnosti; postoj specifický v tom, že je navozován přímo, způsobem utváření, ve významovosti „rozehrané“ (možno snad říci) v aktu tvorby. Je to postoj, který lze těžko převést na nějaký výsledný, z této akce již vydělený význam. Proto též uvažuje Mukařovský o „nepřeložitelnosti“ toho, oč v básni, v uměleckém



díle skutečně jde.<sup>12</sup> Tím se nevyklučují možnosti překladu či interpretace vůbec, poukazuje se pouze na jejich hranice. Adekvátní překlad by měl nahradit svými ekvivalenty nejen globální významy výsledné, ale i významovost „rozehranou“.

Názory, jichž jsem se dotkl (které jsou koncipovány například už ve spise *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z roku 1936, v rozvinuté podobě pak třeba ve stati *O strukturalismu* z roku 1946 i jinde), nejsou neznámé. Připomínám je, abychom neztratili ze zřetele základní problematiku, k níž míří i sémantické gesto. Nejde při něm prostě jen o to, že tvarové zvláštnosti mají významový dosah, ač i takové zjištění má svou důležitost. Za důležitější považuji objev iniciační povahy složek nesoucích význam, zdůraznění procesu utváření a vyvstávání smyslu. Domnívám se, že zde byla — ovšemže na ose předchozí tradice, jejíž počátek bych viděl u Kanta — podstatně specifikována estetická struktura vůbec, její možnosti v umělecké tvorbě pak zvláště. A domnívám se, že koncepce sémantického gesta k této obecné problematice vydatně přispěla. Vyhnula se úžinám izolovaného a statického zkoumání estetických „poměrů“ (formy ve smyslu herbartovském), od něhož stěží vede nějaká cesta ke konkrétní působnosti díla. Vztáhla fakt tvarového citění radikálně k pohybu významovému a hodnotovému. Připomněla především, že intence směřující k hodnotám nalézají v umění svou řeč přímo ve výrazových formách a v jejich přetváření.

Vztah tvaru k hodnotám (a k proměnám hodnotového citění, které by bylo ve shodě s historickým sebeuvědománím člověka) je sám povahy významové, ač, jak jsme naznačili, jde právě jen o iniciaci významu. Zdá se, že pouze takto, v tvorbě znaku obracející opětovně pozornost ke své nesamozřejmosti, je sdělitelný onen podivuhodný prožitek světa, který nám — vždy znovu a jinak — nabízí umění: prožitek „počátku“ či „zrození.“ Sou-

středění k němu nezabraňuje klást si otázku, jak významotvorná iniciace jistého způsobu utváření zasahuje celé soubory nespécifických významů dílem nesených nebo k němu přiřazovaných; spíše k takové otázce vybízí. Na druhé straně však učinila koncepce sémantického gesta, ukazující k řečené problematice iniciativy tvaru, nutný krok k odlišení té významovosti zvláštní, „gestické“ též v tom slova smyslu: výmluvné, ač vlastně ještě němé. (Bylo by lépe říci: ač vlastně ještě tělesné. Zdá se, že jen takovou gestací lze zprostředkovávat ty akty vědomí, které se rodí z původní zkušenosti a teprve se stávají řečí, jak o tom píše M. Merleau-Ponty v eseji *Nepřímá řeč a hlasy ticha*.)<sup>13</sup>

Budeme muset hledat další cesty, abychom dovedli zastihnout smyslutvorné impulsy, ty intence k hodnotám, v projevech ještě elementárnějších, než jakým je jednota tvarového sjednocení představená Mukařovského pojmem sémantického gesta. Abychom dovedli pozorovat celé dějiště rozehraného smyslu, té skutečné tvorby smyslu, které se člověk odvažuje bez záruky smyslu svého počínání; dějiště smyslu (i tvaru!) vyvstávajícího z prvotního rozlišení v materiálu napohled nezáměrném.

Předjal jsem teď poněkud a pokusil se též svým způsobem domyslet problematiku sémantického gesta, jak se postupně rozvířala v následujících pracích Jana Mukařovského. Jde především o stati: *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“* (z roku 1938), *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka* (z roku 1939), *O jazyce básnickém* (z roku 1940)<sup>14</sup> a konečně stat *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (z roku 1943). Mohli bychom ovšem zaznamenat další práce spjaté s koncepcí sémantického gesta, ve kterých se tento pojem přímo neobjevuje; tak třeba *Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury (Konec starých časů)* už z roku 1934,<sup>15</sup> stati založené rovněž na sledování základní sémantické tendence, shledávané již v iniciati-

vě tvaru. Kromě problematiky mnou vyzdvižené uplatňuje se ovšem v uvedených pracích celá řada aspektů dalších, které problematiku sémantického gesta komplikují. Pokusím se zaznamenat nejdůležitější z nich.

Tak hned v poslední jmenované práci, v poznámkách o Vančurově románu Konec starých časů, se ukazuje jistě nebezpečí, že tvarová iniciativa zastižená v díle bude příliš přímočaře vztažena ke své sociální determinaci; kromě toho hrozí příliš všeobecné výsledné jmenování té významovosti, která je ve svém rozehrání postřehuta zcela konkrétně. Je jistě možné se ptát po sociální motivaci Vančurova sklonu „k významovým přelomům a proměnlivému hodnocení“,<sup>16</sup> ale zdá se mi, že v takto položené otázce se už scházejí dvě všeobecniny, velmi vzdálené původní akci. Sociologická interpretace může dozajista navazovat tam, kde přestala speciální, imanentní analýza strukturní; ale mezi tím obojím je zřejmé propast. Přílišný spěch k podobným zvnějšňujícím (sociologickým, noetickým, ideologickým) závěrům není na místě.<sup>17</sup> Dílo je akt tvorby riskující ve své samoučelnosti všechnu svou platnost; a teprve potom a odtud je — či může být — zásahem do našeho světa v nejrůznějších dimenzích. Energie díla živelně prostupuje (a je zároveň v našich interpretacích vědomě integrována) do vnějších okruhů kultury a společenského života. Dílo bez životní naléhavosti bylo by dílem beze smyslu. Avšak právě „smysl“, jak jsem se pokusil ukázat, je též výkonem díla, není jen přiznáním platnosti dílu zvenčí. V těch vnějších okruzích (výsledného smyslu díla proměnlivě aktualizovaného) jsme významotvorní především my sami. V tom vnitřním okruhu (původní intence k hodnotám vyjadřované či rozžívající se ve výrazovosti forem) je významotvorné především dílo. Vnější přístupy k němu mají vždy tendenci tuto vlastní — byť nutně jen potenciální a na náš významňující akt čekající — významovost přehlédnout. Na druhé straně je ovšem třeba říci: interní vyšetření díla, pokud chce být důsled-

né, nekončí zjištěním metodického principu výstavby. Zakládá na jeho pozorování hlubší, smyslu se dohadující reflexi. Vyděluje uchopitelný smysl díla vždy znovu z intimního napětí onoho „co“ a „jak“. Jen tak je právo vlastnímu životu díla, neboť to, co dílo pro nás může znamenat, ukazuje se spíše na cestě než na jejím konci.

Aktivní stránku utváření uměleckého znaku z hlediska sociální reality vyzdvihla stať o Nezvalově Absolutním hrobaři. V úvodu k ní, kde je též znovu charakterizováno sémantické gesto, se přímo mluví o možnosti, ba poslání umělecké tvorby orientovat svým způsobem člověka ve skutečnosti, totiž „uhadovat citlivým hmatem blížící se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot.“<sup>18</sup> Zde se nepochybně mluví o onom hodnotovém pocíťování tvarových možností (vyplývá to ostatně z následující analýzy Nezvalovy surrealistické poezie). Ani zde se však Mukařovský, jak se domnívám, zcela nevyhnul deterministické formulaci. Mluví o „přizpůsobivosti básnické metody k proměnám skutečnosti“ přece jen tak, že do jisté míry stírá iniciační a riskující ráz básnického činu (který sám na jiném místě vyzvedá), činu spoluutvářejícího i předznamenávajícího lidskou skutečnost podílem své tvárné — a v tom bezprostředně hodnotové či hodnototvorné — intence.

Ještě jeden problém sémantického gesta se zde vynořil. Již v Genetice smyslu měl Mukařovský na mysli sémantické gesto celé rady děl, básnickovy tvorby jako celku, nikoli jen jediného díla. Podobně v rozboru Nezvalovy poezie se zaměřuje na sémantickou techniku, básnickou metodu celého úseku tvorby a výslovně dodává, že tento postup dost dobře neumožňuje klást si otázky hodnoty určitého díla. Takový pracovní postup je nepochybně možný; rozhodující aspekt sémantického gesta v něm však, po mém soudu, nemůže přijít plně ke slovu. Hrozí zvnějšnění zjišťovaných výsledků, technicizace, vyprázdňení původně intencionálního „gesta“. Na-

víc je třeba zastavit se nad formulací, z níž vyplývá, že bychom při zkoumání jediného díla případně mohli uvažovat o „dokonalosti naplnění“ zvolené básnické metody.<sup>19</sup> Co zde máme tou dokonalostí rozumět? Myslím, že v otázce hodnoty končí všechna mechanická kritéria a zůstává kritérium jediné: platnost pro člověka. To se vztahuje i na výkon tvarové iniciace.<sup>20</sup> A jen v tomto směru (nikoli tedy ve směru perfektní realizace systému) jsem schopen si představit „dokonalost naplnění“ určité básnické metody. Mukařovský ostatně nechává svou úvahu na toto téma otevřenou.

Sémantická technika, metoda, styl autora jsou ovšem kategorie, které se sémantickým gestem souvisejí jako jeho sedimenty; přesněji řečeno jsou to sedimenty našeho pozorování té aktivity díla, kterou nejprve bezprostředně prožíváme a kterou potom reflektujeme a snažíme se postihnout pod pojmem „sémantického gesta“. Považuji za nejpłodnější ty Mukařovského rozboru, v nichž je přes sémantickou techniku díla vidět na jeho tvárnou a smyslutvornou akci. Tak jsou například postiženy některé podstatné momenty v tvorbě Karla Čapka.<sup>21</sup> Vrcholy těch analýz vidím tam, kde je jasné, že to, oč jde, na čem záleží a co nás z tvorby původně oslovuje (dokonce opakovaně, při návratech k témuž dílu), není bez dané sémantické techniky myslitelné, rodí se doslova z ní. Zatímco na druhé straně je jasné, že sama sémantická technika může být pouhou manipulací — a pouhou manipulací může být i její analýza. Pro takové rozlišení nám pozorování techniky, stylu, metody celé řady děl v rovině již zevšeobecněných znaků — žádnou půdu nedává. Orientace na jednotlivé dílo není ovšem sama zárukou, že tuto hrozící vnějškovost výzkumu básnické techniky překonáme. Přece se však zdá, že hodnotový aspekt se při analýze jediného díla, jeho sémantického gesta vnucuje naléhavěji. Byť i na druhé straně je pravdou, že vztažný bod tvůrčí aktivity zpravidla přesahuje jedno jediné dílo, profiluje celé úseky

básnickovy tvorby, ba může být jejím nikdy nedosaženým horizontem. Toho se koneckonců dohadujeme při analýze díla jediného i v rozboru autorovy tvorby jako celku.

V sémantickém gestu, jak lze z čapkovských studií dobře odvodit, nejde ani o pouhou individualitu stylu. Mukařovský rozbírá také individuální styl Masarykův, filozofický a publicistický. Jeho charakteristické zvláštnosti se však nepředstavují jako štěpné jádro smyslu, zůstávají pouhými prostředky, vlastní (obsahové) sdělení nanejvýš osobitě zabarvujícími. Charakteristické tvárné zvláštnosti Čapkova projevu nelze naproti tomu beze zbytku vztáhnout k žádnému určitému obsahu, ani k dosti již specifickým, ale přece jen stále lokálním významům či významovým komplexům, jako je třeba pocit trapnosti v raných povídkách Čapkových nebo atmosféra zázračnosti a noetické nejistoty v jeho povídkách pozdějších. Za tím vším jsou ještě nesnadněji jmenovatelné, o to však určitěji působící smyslutvorné komponenty. Je nějaká zdrojová sémantická gestace díla, z níž lze odvozovat mnohé významy, která však také všechny tyto významy poznamenává, nasycuje přítomností původu.<sup>22</sup> V každém jiném než uměleckém projevu může tento vztah hrát nanejvýš úlohu individuálního „zabarvení“. V projevu uměleckém se však stává rozhodujícím obsahem; ten máme na mysli, mluvíme-li o sémantickém gestu. Tím se zároveň z určité strany objasňuje jeho nutná obsahová neurčitost či spíše neredukovatelnost na běžné významy.

Zdá se, že problematickým zůstává vždy převod konkrétního pozorování tvarové a v tom i smyslutvorné aktivity díla, jak je Mukařovský prokázal v rozboru zvukové i kompoziční výstavby Čapkových próz, v zevšeobecnující výslednou charakteristiku. V ní bývá pojmenování významotvorného principu určitého díla (nebo autora) často dost abstraktní. Musíme si prostě uvědomit meze tohoto badatelského přístupu. Pravděpodobně nebude postačující všude tam, kde půjde o víceméně

jednoznačnou, k výsledným významům orientovanou charakteristiku noetického či ideového postoje, ale též individuality autora nebo totožnosti díla — pokud ovšem nebudeme tuto individualitu hledat v tom nejméně jednoznačně uchopitelném, totiž v oblasti významů rozehraných tvořivou akcí. Tento rozpor lze vycítit ze závěru čapkovských studií, v němž je příznačně odsunut důslednější rozbor Čapkova světového názoru a konstátován vlastní zorný úhel Mukařovského přístupu k uměleckému dílu: „Úkol básnictví není uvádět veškerenstvo v systém, ale odhalovat člověku vždy nově skutečnost.“<sup>23</sup> Z tohoto hlediska si uchovává zásadní důležitost badatelská orientace na „významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež četba v čtenáři znovu navozuje.“<sup>24</sup> Dílo umělecké je zřejmě živé potud, pokud má sílu vracet nás — vždy znovu — do tohoto utvářeného (a utvářejícího) napětí, stavět do něho náš svět tak, jako filozofická koncepce staví a vtahuje náš svět do své otázky. Noetický dosah uměleckého způsobu otvírání světa, o němž se Mukařovský v závěru čapkovských studií zmiňuje, je v každém případě již aspekt nadřazený.

Ve studii O jazyce básnickém se o sémantickém gestu pojednává v kapitole věnované významové dynamice kontextu. Je vysloven předpoklad, který opakuje a svým způsobem ovšem i rozvíjí původní tezi o systematizaci složek, totiž pracovní předpoklad, že postupů známých z analýzy významové výstavby větné lze použít i v rozboru vyšších významových jednotek, než je věta, například kompozice. To je pokyn k propracování rozlišujících kritérií, na jejichž pozadí může být pozorována významová dynamika ne už jen jako jazykový, ale též estetický jev, totiž jako samostatně platná aktivita utváření — a to ve všech složkách a rovinách díla. Vrací se formulace sémantického gesta jako určující, ale kvalitativně (obsahově) neurčené významové intence. Je výslovně naznačeno přesahování této intence z okruhu

vlastní (tvárné) aktivity do okruhů externích; významová povaha sémantického gesta umožňuje určování jeho souvislostí s básnickovou osobností, se společnostmi a jinými oblastmi kultury. Zároveň je však v této studii důrazně připomenuta imanentní iniciativa významu vůbec. Význam nejeví se zde Mukařovskému jen iluzivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie. Podobně — dodejme — může být významovost díla otevřena vůči iniciativě tvaru, počínající před každým ustáleným významem. „Právě pro svou estetickou samoučelnost,“ praví se v téže studii, „je básnický jazyk nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti, aby neustále nově odhaloval vnitřní složení jazykového znaku a ukazoval nové možnosti jeho užití.“<sup>25</sup>

Konečně stojíme před studií Záměrnost a nezáměrnost v umění.<sup>26</sup> Její problematiku není zde možno probrat ani náznakem. Je ve svých podnětech, na první pohled rozporných či ne zcela jasných, docela novou kapitolou, již by bylo potřeba věnovat samostatnou pozornost. Jak už bylo připomenuto,<sup>27</sup> předjala tato studie, byť v podobě nedořešené, celou řadu teoretických momentů, před které postavil uměnovědu vývoj současného umění. Především postavila do ostrého světla rozpor mezi povahou díla jako znaku a díla jako věci. Dále pak otrásla do té doby dost samozřejmou jistotou o tom, jak vůbec můžeme umělecké dílo v jeho tvárné aktivitě zastihnout. Je-li záměrnost, kterou se k nám dílo obrací jakožto znak, něčím proměnným, závislým na přístupu vnímatele (který přistupuje k dílu s předpokladem, že jde o projev jednotného smyslu), potom ovšem je proměnná nejen idea, ale i sémantické gesto, mění se nejen výsledné významy, ale i způsob prožívání tvarové gestace díla, její hodnotové aspekty (vzhledem k vnějším kontextům estetického očekávání, norem apod.). Přitom nové konkretizace mohou odhalovat další skryté potence díla. Pro nás je důležité, že tvarová gestace sama může či má vy-



stupovat, vyvstávat v díle z něčeho původnějšího, netvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o „tvaru“. Posun toho napětí, o něž v díle jde, v němž máme být osloveni aktem tvorby, před hotový, průhledný, evidentní tvar (obdobně jsme v díle stavení před hotový, průhledný evidentní význam!), je, domnívám se, rozhodujícím krokem na cestě od někdejší formalistické představy, podle níž estetickou účinnost dílu zajišťovala již sama systematicky uplatňovaná deformace, k pojetí díla jako iniciačního výkonu, samoučelného rozehrání smyslu v maximálním napětí k tomu, co jej nepředpokládá. Je to posun k plnějšímu pojetí tvorby, ač jménem toho posunu je paradoxně nezáměrnost, síla vzdorující apriorní dohodě, přijatým pravidlům té hry na smysl, síla vracející této hře životní naléhavost a nepředvídatelnou možnost výhry. Tím směrem se posunula i koncepce sémantického gesta. Nebo snad v tomto okamžiku jeho platnost končí? Snažil jsem se, jak to bylo v mezích zvoleného způsobu sledování dané problematiky možné, ukázat, že některými svými podněty sémantické gesto svou klasickou strukturalistickou základnu přerůstá; mělo by tedy přežít i její soudobé otřesy. Přestane být možná zajímavé (i když si v tom nepochybně uchová svou platnost) jako metodický princip výstavby a počne nás zajímat svým ukazováním do větší hloubky, do napětí, o které pořád jde: zpátky k věcem před koncepty, jak to vyjádřil M. Merleau-Ponty, do procesů, v nichž se pro nás vše musí zrodit znovu, i věci, i tvary, i jejich lidský smysl. Sdělovat o tom — takové je paradoxní poslání uměleckého znaku. Myslím si, že sémantické gesto — a naše interpretace s ním — může dál mířit do ohniska řečeného napětí, jestliže si uvědomíme, že jde vždy spíše a prvotněji o utváření takového znaku než o znakovost jeho utváření.

## P O Z N Á M K Y

- <sup>1</sup> Navazuji zde na svou starší studii K pojetí sémantického gesta, Česká literatura 1965, č. 4.
- <sup>2</sup> Viz O. Sus, O struktuře, Česká literatura 1968, č. 6.
- <sup>3</sup> Máchův Máj, estetická studie, v knize J. Mukařovského Kapitoly z české poetiky III, 1948.
- <sup>4</sup> J. Mukařovský, Studie z estetiky, 1966, str. 105.
- <sup>5</sup> O samostatně platném prožitku utváření či ztvárnění (Gestaltung) se uvažuje v estetice i mimo strukturalismus nebo formalismus, například v díle E. Utitze Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II, 1920, str. 154. Tradiční je též problematika „jednoty v rozmanitosti“, o níž píše zajímavě Th. Lipps v Grundlegung der Ästhetik I, 1923); našeho problému se přímo týká str. 65 cit. díla.
- <sup>6</sup> Záměrnost a nezáměrnost v umění, Studie z estetiky, 1966, str. 105.
- <sup>7</sup> Kapitoly z české poetiky (dále jenom Kapitoly) III, 1948, str. 98.
- <sup>8</sup> Kapitoly III, str. 151.
- <sup>9</sup> První i druhá část Mukařovského máchovské studie končí „důkazem, že motivická (obsahová) složka básnického díla není nad ostatními složkami básně, nýbrž vedle nich, jsouc s nimi rovnoběžná“, přičemž určitý ráz výstavby všech složek je přímým projevem „tvůrčí vůle básníkovy“ (Kapitoly III, str. 109, 150, 151).
- <sup>10</sup> Genetika smyslu v Máchově poezii, Kapitoly III, str. 239. O „gestu“ se zde mluví již v tom smyslu, v jakém je později (ve studii O jazyce básnickém) charakterizováno výslovné „sémantické gesto“: jde o organizující, třebaže kvalitativně neurčenou významovou intenci. Srov. Kapitoly I, str. 120. (Všude odkazuji k vydání z roku 1948.)
- <sup>11</sup> O strukturalismu, Studie z estetiky, 1966, str. 111.
- <sup>12</sup> Genetika smyslu v Máchově poezii, Kapitoly III, str. 267.
- <sup>13</sup> M. Merleau-Ponty, Oko a duch a jiné eseje, Praha 1971.
- <sup>14</sup> Studie o Nezvalovi a Čapkovi viz Kapitoly II; O jazyce básnickém viz Kapitoly I.
- <sup>15</sup> Studie z estetiky, 1966, str. 286.
- <sup>16</sup> Tamtéž, str. 290.
- <sup>17</sup> O tom pojednávám podrobněji v uvedeném článku K pojetí sémantického gesta.
- <sup>18</sup> Kapitoly II, str. 269. Úvodní odstavec Mukařovského rozboru Nezvalova Absolutního hrobaře pojednává opět o problematice sémantického gesta; „metodický princip“ významové výstavby či „základní významový princip“ klade se přímo do souvislosti s tím, jak se „umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti“.
- <sup>19</sup> Kapitoly II, str. 269.
- <sup>20</sup> Této problematice jsem se věnoval ve studii Ohlédnutí ke Kantovi, Orientace 1969, č. 1.
- <sup>21</sup> Trojice studií o Čapkovi, Kapitoly II.

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

## INDIVIDUÁLNÍ STYL A PROBLEMATIKA „SMYSLU“ UMĚLECKÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA

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