

Fořt, Bohumil

Koncept vyprávění a estetika Jana Mukařovského

In: Fořt, Bohumil. *Teorie vyprávění v kontextu Pražské školy*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. 49-73

ISBN 9788021046948

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123769>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IV. KONCEPT VYPRÁVĚNÍ A ESTETIKA JANA MUKAŘOVSKÉHO

Jan Mukařovský, ač ambiciózní ve svých obecně estetických a versologických zkoumáních, se na teoretické uchopení narativu příliš nesoustřeďuje, respektive nesoustřeďuje se na něj nikterak soustavně či metodologicky konzistentně. Pokud máme uvážit přínos, který představuje pro teorii vyprávění, musíme se ubírat třemi paralelními cestami: za prvé, musíme prozkoumat, jak svým obecně estetickým systémem ovlivnil následující přístupy ke zkoumání narativu, jeho sémantiky a pragmatiky, za druhé se musíme pokusit rekonstruovat zásady jeho přístupu k výzkumu narativu analýzou jeho rozborů konkrétních textů české literatury a abstrahovat a formulovat zásady tohoto přístupu jakožto přístupu ke zkoumání narativních děl, a konečně za třetí musíme svou pozornost soustředit na obecné autorovy úvahy týkající se jednotlivých problémů či úrovní literárněteoretického a stylistického výzkumu.

Jan Mukařovský ve snaze vytvořit ucelený estetický systém předložil jisté teoretické návrhy, z nichž se některé podstatně podílely na formování tradice českého strukturalistického myšlení. Projevily se i v některých naratologických zkoumáních, která jsou touto tradicí ovlivněna. Ve svém esteticko-sociologickém bádání se Mukařovský zaměřuje na nejobecnější aspekty literatury a spojuje ho s koncepty *dynamických a statických struktur, kolektiva a individua, subjektu díla, vývoje obecného a imanentního, kreace a recepcce, celku a částí*. V rámci těchto termínů je možné vysledovat obecné rysy Mukařovského přístupu k literatuře, tedy i k vyprávění. Co se týče estetických návrhů plynoucích z jeho systému,⁵² nedá se říci, že se týkají pouze žánru narativu – v rámci jejich intence po co největší obecnosti je možné je aplikovat na literaturu obecně, bez žánrového rozlišení. Pokud budeme sledovat důslednou (Hegelovou metodou inspirovanou) dialektičnost Mukařovského systému, můžeme formulovat tři základní systémové dichotomie, které se zároveň odrážejí ve struktuře celé této podkapitoly o Mukařovského učení – jsou to *subjekt versus objekt, obecné versus jednotlivé a statické versus dynamické*. Tyto a další koncepty sice slouží k vybudování jednotného estetického systému a jsou zajímavé z hlediska fungování literatury jakožto jedné struktury mezi strukturami ostatními, ovšem pro účely výzkumu naratologických zkoumání autorových nejsou zásadní. Alespoň ne v chápání teorie vyprávění v úzkém, nefilozofujícím a neestetizujícím smyslu, byť je třeba uvést, že Mukařovského systémová zkoumání v mnohém souvisí se širším pohledem

52 Viz zejména FOŘT 2004, kde se hovoří o hlavních systémových axiomech Mukařovského díla a o jejich vlivu na konkrétní části tohoto systému.

na narativ a jeho funkce ve světě prezentované ve výzkumech nedávno minulých či současných.⁵³

Kromě tří dichotomických dvojic můžeme (opět s hegelovskou intencí) Mukařovského učení obecně charakterizovat i třemi tezemi, tedy za prvé jakožto *striktně zaměřené na subjekt literárně komunikačního procesu*, za druhé, jakožto *založené na subjektu přesahujícím imanentním vývoji literatury*, a konečně, za třetí, jakožto *silně spjaté s kantovskou schellingovskou tradicí, považující literární dílo za důležitý element pořádající vztah člověka ke světu*.

Subjekty a objekty

Subjekty hrají klíčovou roli ve všech vrstvách Mukařovského literárněteoretického a estetického systému. Ještě než přistoupíme k jejich průzkumu účastných v procesu estetické literární komunikace, uveďme si Mukařovského definici uměleckého díla jakožto znaku. Tato definice je ústředním bodem, z něhož se odvíjí celý autorův literárně estetický systém: „Každé umělecké dílo je *autonomní* znak, který se skládá“ 1. z ‚díla-věci‘, jež funguje jako smyslový symbol; 2. z ‚estetického objektu‘, který je v kolektivním vědomí a funguje jako ‚význam‘; 3. ze vztahu k označované věci, který nemíří na zvláštní odlišnou existenci – jelikož běží o autonomní znak –, nýbrž na celkový kontext sociálních fenoménů [...] daného prostředí“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1934/: 214).

Subjekty, které představují základní předpoklad výskytu estetické funkce, jsou prvotně nahlíženy na úrovni specifického komunikačního schématu – jsou to subjekty spojené s kreací a recepcí literárního díla, tedy s autory a čtenáři. Druhou úrovní „výskytu“ subjektů v literárně komunikačním procesu je samotné literární dílo; subjekty se v něm vyskytují esenciálně svázány s jeho znakovou podstatou, tedy jakožto sémiotické entity – v této poloze subjekty souvisí se sémantickou výstavbou literárního díla a její konzistencí (subjekt autorský x subjekt čtenářský). Ovšem ani sémantická rovina díla není poslední, k níž Mukařovský v souvislosti se subjektem odkazuje. Subjekt hraje, jak vyplývá z úvodního citátu, klíčovou roli v samotné genezi a ontologii literárního díla jakožto estetického objektu. Subjekt je tak bytostně spjat s konkrétní literárně komunikační situací estetické povahy, ale Mukařovský jej propojuje i s dalšími pojmy, jako jsou norma, hodnota či literární vývoj.

Pokud se máme detailně zabývat pojmem subjektu, musíme se nejprve zastavit u pojmu *individua* v umění – ten patří k stěžejním konceptům Mukařovského systému.⁵⁴ Individuum propojuje několik vrstev zájmu Mukařovského bádání v oblasti literatury i obecné estetiky či sociologie umění, naprosto zásadní je však ve spojení s vývojem literární struktury. Ta ovšem v jeho pojetí podléhá především svým

53 Jak ukazuje například Lubomír Doležel ve svém článku „Pražská škola a poststrukturalismus“ (1995); Milan Jankovič ve studii „Nepřehlédnutelné souvislosti“ (2002) poukazuje na podobnosti konceptů Pražské školy s moderní hermeneutikou či sémantikou.

54 Viz především studii „Problémy individua v umění“ (1946).

vlastním, specifickým, *imanentním* vývojovým impulsem (z podstaty literatury jakožto literatury, jak navrhuji už formalisté) a zároveň se do určité míry (ovšem nikoli deterministicky!) vyvíjí pod vlivem celé sociální reality. Mukařovský akceptuje jedinečnost konkrétních literárních děl, a proto do svého systému zapojuje element, který tuto jedinečnost zaručuje – kdyby tomu tak nebylo, všechna díla by podléhala stejným vnějším vlivům i imanentnímu vývoji a musela by být stejná. Tento element Mukařovský získává zavedením pojmu *individua*. Individuum je zárukou určitého stupně jedinečnosti, protože se podle Mukařovského v konkrétním individuu vždy aktualizují jen určité možnosti z veliké množiny všech možností vývojových. (Ve svých pozdějších studiích se pokouší uplatnit termíny jako talent či náhoda, ale i toto řešení je zcela v intencích determinovanosti nadřazeným vývojovým systémem.)⁵⁵ Individuum je tou jedinečnou entitou mimoliterárního vývoje, která zasahuje do struktury literárního vývoje konkrétním dílem: „*Jednotlivé individuum* zdá se pouhým nahodilým nositelem tohoto nadosobního proudění. Při pohledu zblízka ukáže se však, že právě v individuální nepředvídanosti každé z básnických osobností má svůj zdroj vývojová dynamika literatury. Básnická osobnost, zejména silná, je průsečíkem, v kterém se srážejí a navzájem mísí síly dané jednak směřováním vyvíjející se národní literatury samé, jednak vycházející zvnějška, totiž z cizích literatur, z ostatních umění, z jiných oblastí kultury i ze společenské organizace a jejího vývoje; výslednicí tohoto jedinečného utkáání sil, ke které svým podílem přispívají vrozené dispozice básníkovy, je básníkův zásah do nadosobního vývojového proudění v literatuře“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1941/: 268–269).

Když mluví o individuu v umění, nesoustřeďuje Mukařovský svou pozornost pouze na *individuum-původce*, ale zdůrazňuje i roli *individua-vnímatele* – v jeho pojetí literární komunikace je vnímatel neméně důležitý než původce, byť mají jakožto individua nutně jinou funkci: „Individuum-autor se od ostatních individuů odlišuje; nedosahuje-li plné jedinečnosti, tedy k ní alespoň směřuje, kdežto individuum-vnímatel je právě proto pasivní, že se prezentuje jako člen společnosti, projevuje tendenci opačnou, ke konformitě úsudku o uměleckém díle, ke konsenzu o estetickém soudu. Individuum-vnímatel je pouhý člen kolektiva, jednotka nemající jiné individualizující určení než svou početní singularnost“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 311). Mukařovského rovné zaměření na původce i vnímatele je podmíněno jedním ze axiomů jeho systému, jímž je *znaková podstata literárního díla* fungujícího ve specifickém procesu komunikace. Termíny jako *znak* či *komunikace* umožňují Mukařovskému nejenom hlubší teoretickou analýzu estetiky a sociologie umění, ale i přestup z obecné estetické úrovně *individuum-původce – dílo-znak – individuum-vnímatel* na konkrétní komunikační rovinu *subjekt-původce – dílo – subjekt-vnímatel*, tedy de facto na úroveň jedinečného literárního díla a jeho sémantiky: zatímco individuum zůstává čistě na rovině systémové estetiky, na úrovni konkrétních děl můžeme

55 Tento Mukařovského návrh vzbuzuje kritiku hned několika badatelů následující generace Pražské školy, především pak jeho vlastních žáků. Kriticky se tak vyslovují například Oleg Sus, který se pokouší o jistou revizi Mukařovského systému (viz SUS 1996), či Mojmir Grygar (viz GRYGAR 2006).

mluvit jen o konkrétních autorech (původcích), čtenářích (vnímatelích) a subjektech. Vidíme, že touto operací, paralelním přesunem komunikačního schématu z roviny obecně estetické do roviny konkrétního díla, Mukařovský naplňuje základní dichotomii svého pojetí obecných a konkrétních struktur a systémů.

Ocitneme-li se na úrovni konkrétního literárního díla, nesmíme opomenout podmíněnost autora i čtenáře jak objektivními (respektive mimo-subjektivními) činiteli, tak jejich individuálními dispozicemi odrážejícími se v kreaci a recepci díla. Je však zřejmé, že dvojice autor-čtenář jakožto dvojice dvou psychofyzických bytostí leží na jiné úrovni než dílo, které je znakem, a to znakem specifickým, s dominující esteticou funkcí. Pojem *subjektu* Mukařovskému umožňuje přehoupnout se přes hranici mezi psychofyzikem a znakovostí a zůstat na úrovni díla jeho sémantiky.

Mukařovského zavádění pojmu *subjektu* prochází jistým vývojem, přičemž je třeba říci, že i přes malé rozdíly související s konkrétními účely definování subjektu zůstává samotná jeho definice v podstatě stejná napříč Mukařovského uvažováním. Subjekt je zpravidla nahlížen jako: *plošina*, „z které lze dílo přehlédnout jako celek“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939/: 475), či „bod, v kterém se sbíhá a vzhledem ke kterému je uspořádána celá umělecká výstavba díla, avšak do něhož může být promítnuta kterákoli osobnost, stejně vnímatelská jako autorská“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940–1941/: 14–15), anebo „bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení. Je proto mostem od básníka ke čtenáři, který může do subjektu promítnout své vlastní ‚já‘, a ztotožnit tak svou situaci vzhledem k dílu s básníkovou“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1941/: 264). Mukařovský dále tvrdí, že subjekt je především jakýsi „noetický předpoklad“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 307) a podporuje své tvrzení tím, že říká, že v některých dílech subjekt přímo vystupuje do popředí, to jest lyrický subjekt (lyrických) básní, někde bývá subjekt rozdroben do řady subjektů dílčích, jako je tomu v epických dílech, kde vystupuje vícero postav, a někde dokonce bývá zcela upozaděn.

Na jedné straně je tedy subjekt pevně spojen se sémantickou jednotou díla, zračí se v něm celá skutečnost (to vyplývá z podstaty uměleckého díla jakožto estetického znaku, který má schopnost soustřeďovat pozornost ne na skutečnost samu, ale na vztah mezi skutečností a subjektem), na straně druhé může být do subjektu promítnut jak subjekt-původce, tak subjekt-vnímající. Pokud Mukařovský chápe literární dílo jako entitu, do níž akty kreace a recepcie vstupují konkrétní lidé, musí v literárním díle najít na úrovni jeho sémantiky prostor, do něhož je možné (při zaujmutí estetického postoje) vstoupit, a de facto tak s dílem samotným komunikovat na jeho, tedy na čistě sémantické úrovni. Subjekt je tak v Mukařovského pojetí především onou styčnou plochou, která je nejzazší podmínkou možnosti přístupu k dílu a rozumění dílu.

Viděli jsme, že Mukařovský v souvislosti se subjektem používá termíny jako *plošina* či *bod*, ze kterého je možné přehlédnout celé dílo. Zároveň explicitně uvádí, že „subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1944/: 286). Pokud bychom zůstali pouze u této charakteristiky, mohli bychom nabýt dojmu, že subjekt je zárukou významové jednoty díla, a to právě proto, že dílo

je vytvořeno se záměrem sloužit jako specifický znak v esteticky akcentované komunikaci: „je jen jeden subjekt v díle obsažený, a ten je dán jeho záměrností“ (286). Pak by bylo zcela pochopitelné, že takovým principem jednotného významu je právě subjekt. Ale připomeneme-li si, že podle Mukařovského se do subjektu v díle promítají subjekty konkrétní, idea subjektu jakožto záruky sémantické jednoty díla je poněkud problematizována – sémantickou jednotu díla jen obtížně zaručuje pouze entita, která umožňuje konkrétním subjektům zaujmout postoj k realitě, která se ovšem dle definice v subjektu odráží. Takový prostor, který Mukařovského subjekt nabízí, ona nabízená možnost intersubjektivit, je založen na oboustranném přijmutí komunikačního estetického aktu.

Mukařovského subjekt je tedy zárukou sémantické jednoty díla a zároveň umožňuje všem zúčastněným psychofyzickým subjektům promítnout se do díla, esteticky komunikovat. V souvislosti se subjektem však nesmíme opomenout pojem *sémantického gesta*, které je definováno jako „princip významového sjednocení“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1943a/: 372).⁵⁶ A Mukařovský tento pojem dále rozvádí: „Za sémantické gesto, jež v díle pocítí vnímatel, není však odpověden toliko básník a ustrojení, jaké básník do díla vložil: značný podíl připadá i vnímateli a nebylo by nesnadno ukázat podrobnějším rozbohem např. novějších analýz a kritik starších děl, že často vnímatel sémantické gesta díla proti původnímu básníkovu záměru citelně pozměňuje“ (373). Z citovaného tak zřejmě plyne, že je to i sémantické gesto, které je obecnou zárukou významové jednoty díla, navíc podobnou záruce, kterou nabízí subjekt.⁵⁷ Ovšem kromě těchto dílčích nejasností musíme zdůraznit, že jak pojem subjektu v estetické komunikaci, tak pojem sémantického gesta patří mezi koncepty, které vzbudily největší teoretickou pozornost u Mukařovského následovníků či ideových sympatizantů.

Struktura vývoje a dílo

Celek a části

V samém počátku svých úvah ve studii „Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře“ (1940–1941) říká Mukařovský o celku: „Strukturální celek *znamená* každou ze svých částí a naopak *znamená* každá z těchto částí právě tento a ne jiný celek. Další podstatný příznak struktury je její ráz energetický a dynamický. Energetič-

56 Dodejme jen pro úplnost spolu s Hertou Schmid(ovou), že „Mukařovského učení o „sémantickém gestu“ prochází svým vývojem“ (SCHMID 1997: 286) – důsledkem toho je, že se Mukařovský ve svém díle zmiňuje o sémantickém gestu na několika místech, pokaždé s trochu jinou intencí.

57 Nemůžeme na tomto místě opomenout, že pojem sémantického gesta předchází o několik desetiletí pojmům jako implicitní čtenář či autor, s nimiž na své obecné sémantické rovině úzce souvisí. Jiří Levý ve své studii „Československý strukturalismus a zahraniční kontext“ poukazuje na koncepty analogické sémantickému gestu v některých zahraničních literárněteoretických kontextech (viz LEVÝ 1966: 63).

nost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do strukturního celku zařaduje a k němu ji poutá; dynamičnost strukturního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu na rozdíl od celku sumativního, který se proměnou ruší“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 11). První zásadní charakteristikou Mukařovského pojmu struktury je, že tato entita je důsledně *mereologická* – co tato charakteristika přesně znamená, shrnuje jiný pražský badatel, Bohuslav Havránek: „Struktura v tomto smyslu je tvořena z jednotlivých jevů jako vyšší jednotka (celek), nabývající vlastností celostních, které jsou cizí částem; není prostě souborem, sumací složek. Jednotlivé jevy nejsou oddělitelné součásti rozložitého celku, ale spojeny vzájemnými vztahy, jsou tím, čím jsou, vždy jen se zřetelem k celkům hierarchicky uspořádaným“ (HAVRÁNEK 1940: 452). Mereologický model, známý v nejrůznějších odvětvích moderní vědy, stojí v základu většiny těch přístupů k literárnímu dílu, jeho sémantice a jeho interpretaci, které chápou literární dílo jako jistý strukturovaný celek. Takové pojetí je samozřejmě vlastní i poetologii a estetice Pražské školy, která má pojem struktury a strukturace už ve svém názvu.

Mukařovský pokračuje ve specifikaci a negativním vymezení pojmu struktury: „Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů. To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1934/: 27). Z právě uvedeného plyne, že druhou základní charakteristikou pojmu struktury je její *dynamičnost* založená na specifických vztazích jejích složek, ať už to pro aplikaci na literární díla a jejich vývoj bude znamenat cokoli. Ponechám teď stranou konkrétní literární dílo jako jedinečnou strukturu a začnu probírat Mukařovského systém shora.

Mukařovský nevymezuje strukturu vývoje pouze vůči ostatním strukturám, ale vymezuje ji i vůči ostatním druhům *entit*, které podle jeho názoru souvisí se vztahem mezi celky a částmi. Explicitně říká, že mimo *struktury* existují ještě *útvary* a *kontexty*. Obojí vymezuje vzhledem ke strukturám. *Útvary* vůči nim negativně vymezuje z hlediska vnitřní dynamiky, o níž tvrdí, že přísluší strukturám, nikoli však jakýmkoli útvarům: „Podle našeho pojetí může být pokládán za strukturu jen takový soubor složek, jehož vnitřní rovnováha se bez ustání porušuje i znovu vytváří a jehož jednota se nám proto jeví jako soubor dialektických protikladů“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946a/: 27).⁵⁸ Naopak *kontexty* jsou definovány jako: „sled významových jednotek (například slov, vět), sled nepřemístitelný bez proměny celku, při kterém se význam postupně akumuluje [...] Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke skutečnosti [...] Dokud kon-

58 Jirí Levý zdůrazňuje roli dialektického rysu uvažování Jana Mukařovského pro zásadní strukturalistický obrat a přínos: „Dialektické stanovisko umožnilo strukturalismu najít cestu k literární historii“ (LEVÝ 1966: 64).

text není ukončen, vždy ještě je jeho celkový smysl nejistý, leč významová intence směřující k celosti kontextu provází vnímání jeho od prvního slova. I při kontextu, podobně jako při tvaru je zřetel soustředěn k celosti.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1945/: 42–43). Mukařovský zároveň dává příklad toho, co považuje za charakteristiku literárního díla jako útvaru – tou je například jeho *kompozice* –, a říká, že zejména na kompozici je jasně zřejmý rozdíl mezi tvarem a strukturou. Neboť „je zcela jasné, že kompozičním rozbohem sebedrobnějším není básnické dílo charakterizováno jako struktura, i když pořádný kompoziční rozbor neskládá dílo z částí, nýbrž vychází od celkového uspořádání částí, od ‚tvarové vlastností‘. Proporcionalita, symetrie, koncentričnost a podobné kompoziční charakteristiky nejsou charakteristiky strukturní, i když struktura díla vykonává rozhodující vliv na jeho kompozici a i když naopak způsob, jímž je dílo kompozičně vybudováno, může být badatelsky využit jako jeden ze symptomů strukturního složení díla“ (42). Ani kompozice, tedy určitá popsitelná pravidelnost výstavby konkrétního literárního díla, ani kontext, který je výsledkem procesu významových kumulací v rámci recepcce opět konkrétního díla, nemohou vyhovovat Mukařovského pojetí struktury, které chápe konkrétní díla jako pouhá ztělesnění určitých stadií nepřetržitého vývoje nadřazené struktury literární. Tyto dvě charakteristiky literárního díla vypovídají pouze o jistých jeho vlastnostech, nedokážou podchytit jeho celistvou strukturní podstatu v celé její šíři.

Význam a smysl

V souvislosti s pojetím celku a částí je nutné zaměřit se detailněji na otázku významu a významovosti obecně, a to jak u jednotlivého literárního díla, tak ve vztahu ke struktuře vývoje. Mukařovský, když mluví o významu konkrétního literárního díla, vychází z jeho znakové podstaty: „Znakovost umění se však neprojevuje jen v jeho stycích s vnějším světem, ale i ve *složení umělecké struktury samé*: bylo již naznačeno, že každá složka uměleckého díla je nositelem jistého částečného významu; úhrn těchto částečných významů, řadících se v jednotky postupně stále vyšší, je dílo jako složitý významový celek. Znakový a významový ráz uměleckého díla v částech i v celku stává se zjevným zejména při uměních tzv. časových, tj. takových, jejichž vnímání probíhá v čase: dokud není vnímání ukončeno, dokud výstavba díla není v mysli vnímatelově přítomna jako celek, nemá vnímatel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturní estetice znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást vědy o znaku, čili *sémiologie*“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 19). Vidíme, že kromě pojmu *význam* Mukařovský používá též pojem *mysl* – zatímco jednotlivým částem (složkám) literárního díla je přiřknut význam, jakožto kvalita plynoucí z jejich znakové podstaty, je uměleckému dílu jako objektu specifické recepcce přiřknut navíc smysl. Všechny složky díla jsou nositeli významu, ale k jeho odkrývání a kumulaci dochází teprve aktem čtení. Z pozice celku, ať už je tím celkem celé dílo anebo jednotlivý významový kontext, lze tedy nahlédnout význam částí, což je důsledně mereologický přístup. Dále se zdá, že

jednotlivé složky literárního uměleckého díla mají též, kromě významu, své dílčí smysly, které jsou, podobně jako jejich významy, celkově nahlédnutelné až z pozice smyslu celkového. Nicméně, otázka po tom, co je myšleno významem a co smyslem částí a celku, zůstává nezodpovězena – zatím se můžeme pouze domýšlet.

Mukařovský pokračuje: „Je však načase věnovat pozornost další důležité vlastnosti uměleckého díla, jeho povaze *znaku*. Umělecké dílo je určeno – jako každý znak – k tomu, aby (způsobem sobě vlastním) prostředkovalo mezi dvěma stranami; původcem znaku je zde umělec, stranou znak přijímající vnímatel. Umělecké dílo je však znak velmi složitý: každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla. A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke *skutečnosti* a výzvou ke vnímateli, aby ke *skutečnosti* jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň. Než se však vnímatel celkového smyslu dobere, musí proběhnout proces vytváření tohoto celkového smyslu. A na tomto procesu záleží při uměleckém díle především. Je známo z dějin umění, že v některých obdobích umělecké dílo směřuje k neuzavřenosti smyslu – neděje se to však ke škodě jeho umělecké účinnosti; neuzavřenost smyslu je v takových případech součástí umělcova záměru. Charakteristická pro umělecké dílo jako znak je i schopnost mít několikerý smysl zároveň; opět beze škody na jeho působnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946/: 30; kurziva u slova *skutečnosti* B. F.).

Zde se dostáváme k jednomu z ústředních problémů vědy o literatuře, a tím je vztah literárního díla a reálného světa, respektive samotný problém *básnické reference*. Při řešení této problematiky se obvykle setkává hledisko filozofické s hlediskem sémantickým a pragmatickým. Jan Mukařovský v této souvislosti sleduje dodnes zastávanou teoretickou tradici, jejíž počátky sahají až k nauce Aristotelově a podle níž literární dílo prostředkuje nějakým způsobem vztah mezi čtenářem a jeho vztahem k realitě. Má v tomto případě jistě na mysli realitu jakožto celek, pravděpodobně jakési celostní okolí člověka, jehož složkou je bezesporu i to, co nazývá realitou sociální. Mukařovský ovšem zároveň poukazuje k dodnes přijímanému kantovsko-heideggerovskému modelu „dění smyslu“: „Umělecké dílo tedy na rozdíl od jiných druhů znaků, např. jazykových, klade především důraz nikoli na výsledný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946a/: 31).⁵⁹ Vypadá to, že smysl literárního díla má základ v kumulaci významo-

59 Květoslav Chvatík (a s ním W. Schwarz) vyděluje tuto tradici vůči estetickému transcendentálnímu: „Opačná koncepce vychází z díla Kantova, z ruské formální školy a z českého strukturalismu. Odmítá redukci hodnoty uměleckého díla na výraz idejí, ideologií, společenských poměrů a individuálních pocitů a jeho smysl vidí v neopakovatelné formě, v níž je umělecky zachyceno určité pojetí vztahu člověka ke světu. Na rozdíl od formalistického zúžení objektu rozpoznali Bachtin, Mukařovský a jiní, že umělecká forma není samoúčelná, ale ‚smysluplná‘, že zprostředkovávaný smysl je specifický *imanentní* umělecký smysl, který dílo produkuje. Strukturální pojem umění a literatury vychází z *proměnlivosti funkce umění v dějinách*, a odmítá proto právě tak esenciální definici, která by platila pro všechna období a kultury, jako i různé částečné definice, např. redukci uměleckých děl na zvěcnělé produkty lidské činnosti. Jádro definice umění vidí strukturalismus v historicky se měnící schopnosti člověka *umělecky*

vých kvalit jednotlivých složek literárního díla, která probíhá, dokud není celkový smysl díla uzavřen. Jakmile je tento proces uzavřen, může příjemce zaujmout svůj vlastní vztah ke skutečnosti jako celku. Protože je v případě uměleckého díla kladen důraz na proces, kterým vztah vnímatele ke skutečnosti vzniká, je možné vidět akt čtení jako diskrétní posloupnost jednotlivých stadií kumulace významových jednotek díla: „A tak se každé umělecké dílo jeví vnímateli jako významová souvislost, jako kontext. Každý nový dílčí znak, který si vnímatel během procesu vnímání uvědomuje (tj. každá složka i každá část díla, když vstoupí do významotvorného procesu kontextu), se nejen přiřazuje k těm, jež pronikly do vnímatelova vědomí před ní, ale také mění větší nebo menší měrou smysl všeho, co předcházelo. A zase naopak: všechno, co předcházelo, působí na význam každého nově uvědomovaného dílčího znaku“ (31). V této citaci se sice dozvídáme o regresivní proměně smyslu a progresivní proměně významu při aktu čtení a také to, že „částečné významy se skládají v celkový smysl díla“ (30), bohužel se nedozvídáme nic bližšího o tom, jaký je v autorově pojetí vztah samotných pojmů „smysl“ a „význam“. Z dosud uvedeného můžeme vyvozovat, že Mukařovského zacházení s pojmy smysl a význam je spíše intuitivního charakteru; jejich samotný vztah není problematizován a tematizován.

Aniž je primárním účelem této práce poukázat na problematické založení vztahu významu a smyslu v Mukařovského díle, je dobré si uvědomit důsledky, které přináší takové neortodoxní neoddělení smyslu a významu pro teoretické bádání. Mukařovský v souvislosti s významem a smyslem říká: „Teprve ve chvíli ukončení kontextu nabývá celek i každý z jednotlivých dílčích významů definitivního vztahu ke *skutečnosti* (zřejmé např. v detektivních novelách, kde poslední stránka může dodatečně změnit smysl všeho, co předcházelo). Dokud kontext není ukončen, vždy ještě je jeho celkový smysl nejistý, leč významová intence směřující k celosti kontextu provází vnímání jeho od prvního slova“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1945/: 42–43; kurziva B. F.). Logicky sice nepřesně, ale přesto se dá z této citace vyvodit, že když ukončení kontextu znamená ujištění celkového smyslu a zároveň znamená i pro význam(y) nabytí definitivního vztahu ke skutečnosti, je smyslem ono nabytí významu vztahu ke skutečnosti. Jak nabývá celek vztahu ke skutečnosti? Jak může sémantická entita, jako je význam, sama o sobě nabyt vztahu ke skutečnosti, navíc když pravděpodobně sama k nějaké skutečnosti referuje? Nebo je toto vyjádření metaforou aktu čtení? I kdybychom přijali tuto odpověď, tedy že nějak tento celkový smysl díla souvisí s čtenářovým vztahem ke skutečnosti, který se vyvíjí v procesu čtení, nabízí se další otázka: O jakou skutečnost se jedná tentokrát? Ptám se, protože, jak jsem již citoval, na jiném místě Mukařovský explicitně říká: „A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původcově ke *skutečnosti* a výzvou ke vnímateli, aby ke *skutečnosti* jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah,

ztvárnit svůj svět, v lidském aktu produkování a recipování „smysluplných“ produktů, *uměleckých děl*. Pojem umění musí zachycovat lidskou činnost jak producentskou, tak recipientskou, stejně jako její výsledek – umělecké (literární) dílo s jeho vlastností lidského/společenského produktu“ (CHVATÍK, SCHWARZ 1992: 325–326).

poznávací, citový i volní zároveň“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1946a/: 30; kurzíva B. F.). Jediné, co tedy o Mukařovského koncepci významu a smyslu můžeme říci, je, že je důsledně mereologická, protože až s přihlédnutím k celku se bezezbytku osvětluje význam jednotlivých částí, vztah jejich významů a významovou kumulaci.

Struktura vývoje

Jak již bylo zdůrazněno, jedním ze základních axiomů Mukařovského systému je, že nahlíží konkrétní literární díla jako ztělesnění určitých fází celistvé struktury literárního vývoje: „Třebaže je každé umělecké dílo strukturou samo v sobě, není umělecká struktura záležitostí jen díla jediného, nýbrž trvá v čase, přecházejíc jeho postupem od díla k dílu a stále se přitom proměňující; proměny záleží v stálém přeskupování vzájemných vztahů a poměrné závažnosti jednotlivých složek“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 13). Zásadním krokem je tedy vymezit tuto strukturu vůči strukturám a entitám ostatním, a to skrze její projevy a nositele, a určit, jaký je vzájemný vztah struktury konkrétního literárního díla a struktury vývoje, a to především skrze průzkum vztahu jejich složek.

Umístění struktury vývoje

Mukařovský, veden nutností plynoucí z idealistického zakotvení struktury vývoje, umísťuje tuto strukturu mimo jakýkoli hmotný produkt, a tedy stranou od konkrétních literárních artefaktů, které hmotné jsou. Proto mluví o vývoji literární struktury jako o něčem absolutním a transcendentním, ale přitom jako o něčem, co se zároveň projevuje hmotně. Proto využívá možnosti lidského mediátora a umísťuje strukturu vývoje do povědomí kolektivu: „Souvztažnost složek, jejich hierarchie, soulady a rozpory, to vše skládá jistou realitu, ale realitu v podstatě nehmotnou – také jen proto může být dynamická. Místem její existence je povědomí. Čí povědomí však? Mohl by někdo říci: přirozeně umělcovo. Mohlo-li by však takové tvrzení mít zdání oprávněnosti v případě díla právě vytvářeného nebo zrovna dotvořeného, neobstojí, pomyslíme-li na živou tradici. K té je umělec zrovna v takovém poměru jako jiní jeho vrstevníci, jako celé kolektivum, jež umělecká díla jsoucí podkladem živé tradice vnímá. Živá tradice umělecká je tedy realita sociální, podobně jako například jazyk, právo atp. A tato realita, kterou jsme provizorně nazvali živou uměleckou tradicí, se neustále proměňuje, vyvíjí, trvá nepřetržitě“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1945/: 46). Na jiném místě se dokonce zdá, že jedinec je touto strukturou přímo ovládán: „Ani umělecká vloha není tedy jen záležitost samotného individua, ale souvisí s funkcí, která je individuu přikázána objektivním vývojem struktury“ (MUKAŘOVSKÝ: 2000 /1940–1941/: 16). Tato vrcholná struktura, která transcenduje jedince i společenský vývoj, je součástí jakési „sociální reality“ (ať už pod ní rozumíme cokoli) a je zhmotňována skrze jedince tuto realitu žijící.

Vymezení struktury vývoje

V prvním kroku Mukařovský vymezuje svou strukturu vývoje vůči ostatním strukturám, a to na základě jejího specifického vývoje. Autor je natolik empiricky zakotven, že nepovyšuje vývoj umění na jediný ideální princip, na něco, co je příčinou samotného univerzálního smyslu, ale ponechává jej v určitém vztahu s vývojem celé společnosti: „umělecká struktura se vyvíjí sama ze sebe ‚samopohybem‘ – již toto zjištění brání tomu, aby její vývojové proměny mohly být pojímány jako bezvýhradné a přímé následky vývoje společnosti. Každá změna umělecké struktury je ovšem nějak podnícena (motivována) zvenčí, buď přímo vývojem společnosti, nebo vývojem některé z kulturních oblastí (věda, hospodářství, politika, jazyk atp.), jež jsou ovšem také, stejně jako umění samo, nesený společenským soužitím; avšak způsob, jakým bude daný vnější podnět likvidován, i směr, jakým na vývoj umění zapůsobí, vyplynou z předpokladů obsažených v umělecké struktuře samé (vývoj imanentní)“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940–1941/: 16). Mukařovský zde tedy využívá vývojové imanence jako distinktivního rysu k vymezení struktury literárního vývoje vůči strukturám ostatním, obzvláště pak přírodním, ovšem zároveň též postuluje, že společným rysem všech strukturovaných systémů je, že ve svém vývoji reagují podle svých imanentních daností na impulsy okolí.

Umělecká struktura v Mukařovského pojetí je tedy cosi jako agregát jednotlivých možných deskriptivních charakteristik uměleckých děl. Jako by struktura vývoje obsahovala jako své složky vztahy mezi všemi možnými kombinacemi, které můžeme dostat popisem jednotlivých plánů díla. Konkrétní literární dílo je pak uskutečněním některých z těchto možností, zároveň se však jejich kombinace podílí na specifické významové výstavbě tohoto díla.

Estetická funkce, norma a hodnota

Patrně nejnámějším a nejdiskutovanějším pojmem Mukařovského estetického systému je pojem *estetické funkce* – jak uvidíme, rozkládá se na průniku všech tří v úvodu vytyčených dichotomií a je základním stavebním kamenem celého systému. Dokonce se dá říci, že tento pojem může být obecně považován za klíčovou kategorii celé tradice Pražské školy a jejího vývoje. O tom svědčí i to, kolik teoretické pozornosti věnovali (a věnují) kategorii estetické funkce sami příslušníci této školy či její domácí vykladaatelé i badatelé zahraniční – asi nejsoustavnější reakce na dílo pražských teoretiků nabízí německé a americké literárněvědné prostředí, ale postupně, tak jak byla stěžejní díla českého strukturalismu překládána do dalších jazyků, byli představováni a reflektováni i v dalších teoretických kontextech. Mým cílem není předložit detailní kritickou analýzu Mukařovského pojmů estetické funkce, normy a hodnoty – s tímto úkolem se již vyrovnávali (a někteří i vyrovnali) teoretikové a teoretičky jako Jurij Striedter, F. W. Galán, Herta Schmid(ová), Lubomír Doležel či Mojmir Grygar –, nýbrž ukázat, jak se

tyto koncepty promítají do Mukařovského úvah o literatuře obecně a o vyprávění konkrétně.

F. W. Galán ve své knize *Historic Structures* (1985) o vztahu Mukařovského estetických funkcí, norem a hodnot říká: „Mukařovského teorie pojímá umění jako proces souvislých posunů funkcí, norem a hodnot. Bylo by ale chybou se domnívat, že je tato teorie tak relativistická, že jí není možné posuzovat a verifikovat. Právě naopak“ (GALÁN 1985: 35). Vskutku, jak ukazují především díla výše zmiňovaných teoretiků, je docela dobře možné nahlédnout Mukařovského systémová řešení estetických aspektů umění, případně tato řešení systematizovat. Ovšem zároveň je třeba zdůraznit, že někteří teoretikové stejným dechem upozorňují na problémy, které mohou při průzkumu Mukařovského pojetí nastat – například Jurij Striedter poukazuje na „zkusmé zavádění“ některých Mukařovského termínů (STRIEDTER 2001: 192–194), L. Doležel k vývoji autorova učení přímo říká: „Zároveň v jeho spisech pozorujeme posun od analytického metajazyku ke květnatým, ale vágním básnickým metaforám“ (DOLEŽEL 2000: 172).

Jan Mukařovský tedy předně zavádí tři různé entity, které jsou podle něho založeny zčásti antropomorfsky a zčásti konvencí a které mu umožňují popsat způsob, jakým probíhá neustálá interakce mezi vývojem umění a pragmatikou umění v určité (a jakékoli zároveň) společnosti. Estetická *funkce*, založená ve vědomí kolektiva, umožňuje na základě jistých vlastností díla čtenáři zaujmout specifický estetický postoj, a nechává tak dílo působit jako specifický estetický znak, jehož cílem je ovlivnění vnímatelova postoje ke skutečnosti; nejzákladnější úkol umění je „řídít a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 147). Je samozřejmé, že v této fázi se stále pohybujeme jak na rovině umění, tak i na rovině mimoumělecké skutečnosti – estetická funkce z podstaty svého zavedení má jistě platnost i v oblasti mimoumělecké a tyto dvě oblasti se vzájemně ovlivňují. Pojem estetické funkce pak zřetelně operuje na rovině subjekt-objekt a svět; s imanentním vývojem literatury souvisí jenom sekundárně.

Naproti tomu zavedená estetická *norma* funguje jako spona mezi imanentní vývojovou strukturou literární a jejím ztělesněním v konkrétních literárních epochách a dílech. Zůstává tak na úrovni umění, jeho vývoje, tvorby a recepce. Každé umělecké dílo je podle Jana Mukařovského dialektickým spojením následování a současného porušování určité estetické normy. Estetická norma funguje jako regulativ, jehož základním rysem jsou energetičnost a dynamičnost: „Estetická *norma*, regulativ estetické funkce, není neproměnné pravidlo, ale složitý, stále se obnovující proces“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 148). Jako taková podléhá jenom imanentním vývojovým pravidlům umění a schopnosti přinášet a zachycovat estetickou hodnotu, která „vchází v úzký styk s hodnotami mimoestetickými, jež dílo obsahuje, a jejich prostřednictvím pak i se systémem hodnot určujících životní praxi kolektiva, kterým je dílo přijímáno“ (148). Pojem estetické normy tak zřetelně souvisí s rovinami subjekt-objektové a imanentně vývojové. Aby se Mukařovský mohl vrátit k pojmu subjektu a jeho vztahu ke světu a přitom si při tomto činnosti podržel i rovinu imanentně vývojovou, zavádí klíčový pojem, který tyto tři roviny propojuje.

Tím se dostává k pojmu estetické *hodnoty*: „Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé strany pohybem a přesunem struktury společenského soužití“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 128). V této fázi je však zřejmé, že Mukařovský musí do svého systému přibrat teleologicky vynucenou entitu, která mu umožní povýšit relativní estetickou hodnotu na hodnotu obecnou, absolutní. Proto spojuje pojem estetické hodnoty s pojmem hodnot mimoestetických, jejichž svazek zaručuje její kýženou objektivní platnost: „Poměr hodnoty estetické k mimoestetickým je takový, že estetická hodnota nad mimoestetickými převládá, avšak neruší jich, nýbrž toliko je spíná v celek, vytrhujíc sice každou jednotlivou z přímého vztahu k obdobné hodnotě prakticky platné, ale umožňujíc zato aktivní vztah celkového souboru mimoestetických hodnot díla k celkovému postoji, který jednotlivci jakožto členové kolektiva zaujímají *ke skutečnosti za účelem jednání*“ (148; kurziva B. F.).⁶⁰ Mukařovský takto nejenom pevně zavádí estetickou hodnotu paralelně k zavedení estetické funkce do hodnotového systému člověka a kolektiva, ale zároveň elegantně řeší problém polysémantičnosti uměleckých (literárních) děl (aby nemohl být nařknut z toho, že literární dílo funguje jako statický regulativ lidského zaujímání postoje *ke skutečnosti k jednání*): „Teprve napětí mezi mimoestetickými hodnotami díla a životními hodnotami kolektiva dodává dílu možnost působení na poměr mezi člověkem a skutečností, působení, které je nejvlastnějším úkolem umění. Proto lze říci, že nezávislá umělecká hodnota uměleckého artefaktu je tím vyšší a trvalejší, čím méně snadno se dílo poddává doslovné interpretaci ze stanoviska obecně přijatého systému hodnot té které doby a toho kterého prostředí“ (146).⁶¹ Jsouc úzce spojena s estetickou normou a funkcí, nese estetická hodnota tytéž dynamické příznaky jako obě předešlé: estetická hodnota „je procesem, nikoli stavem, energie, nikoli ergon“ (122).

Zdůrazněme, že jak v případě estetické funkce, tak i v případě estetické hodnoty Mukařovský mluví o vnímatelově vztahu k realitě – v zaujímání tohoto vztahu hraje umění klíčovou roli. Kurzivou jsem v jednom z předešlých citátů zdůraznil sousloví *skutečnost k jednání*. Právě na tomto citlivém odstínění reality a reality k jednání můžeme vidět zásadní axiom Mukařovského přístupu ke skutečnosti, který je důsledně fenomenologický.⁶² Co je touto realitou k jednání než samotný Lebenswelt? Zdá se, že Mukařovský si v tomto směru byl velice dobře vědom nebezpečí, která by ply-

60 Jiří Levý v souvislosti s Mukařovského pojmem (estetické) hodnoty říká: „Je pochopitelné, že chápání kauzální na jedné straně a funkční na straně druhé muselo vést k jiné definici *hodnoty*. Pro strukturalisty je hodnota dána vztahem ke ‚kódu‘ (normě), tedy nikoliv vztahem mezi signifiant a signifié, ale mezi signifiant a ostatními signifiants dané struktury“ (LEVÝ 1966: 65).

61 Nebo jinak: „I zde se tedy ukazuje mnohotvárnost, rozrůzněnost a mnohoznačnost materiálního artefaktu jako potenciální estetický klad. Nezávislá estetická hodnota uměleckého artefaktu záleží tedy po všech stránkách v napětí, jehož překonání je úkolem vnímatelovým“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 146).

62 O souvislosti Mukařovského a Ingardenovy doktríny detailně uvažuje David Herman, který obě koncepce porovnává na několika úrovních – viz HERMAN 1995.

nula z tvrzení, že umění ovlivňuje náš vztah k nějaké objektivní realitě. Svět, v němž jednáme, je svět, který zároveň utváříme.

Apendix

Byť kritika Mukařovského pojetí estetické funkce, normy a hodnoty není účelem této práce, považuji za dobré upozornit na některé problematické aspekty jeho slavné studie „Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty“ (1936). V ní Mukařovský explicitně spojuje entity z jejího názvu s kolektivem a jeho vědomím – tím způsobem dostatečně zajišťuje jejich souvislost se subjekty estetické komunikace a jejich postoji, a tedy i jejich potenciálně dynamický charakter. Když v samém počátku svých úvah mluví o estetické funkci, striktně stanovuje, že estetická funkce není žádnou „reální vlastností“ uměleckého artefaktu, nýbrž je mu přisuzována právě subjektem: „Avšak aktivní způsoblost k estetické funkci není reální vlastností předmětu, byť záměrně vzhledem k ní stavěného, nýbrž projevuje se jen za jistých okolností, totiž v jistém kontextu společenském: týž jev, který byl privilegovaným nositelem estetické funkce v jisté době, zemi atp., může být této funkce neschopným v jiné době, zemi atd.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 85). S prvním krokem posunu od subjektu k objektu se setkáváme až o deset stran později: „Stabilizace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou vztahu mezi lidským kolektivem a světem“ (95).⁶³ Vidíme, že tento popis je zajímavě dvojsmyslný: jedná se o vztah uměleckého artefaktu a lidského kolektiva nebo o to, že skrze umělecký artefakt se upravuje vztah lidského kolektiva ke světu? Tato dichotomie spolupůsobí důležité dialektické napětí, které je leitmotivem celého Mukařovského systémového přístupu. Nakonec se zdá příklon k objektu dokonán tehdy, když navrhuje nahlížet vztahy mezi artefakty na jedné straně a funkcemi, normami a hodnotami na straně druhé antropomorfně – v ustrojení estetických artefaktů je už vždy něco, co nám umožňuje estetický postoj k nim zaujmout: „Cílem estetické funkce je navození estetické libosti. Bylo řečeno již v první kapitole, že je možné, aby kterákoli věc nebo děj, bez ohledu na své ustrojení, se staly nositeli estetické funkce, a tudíž předměty estetické libosti. Jsou však jisté předpoklady v objektivním ustrojení věci (nositele estetické funkce), které vznik estetické libosti usnadňují“ (102).

Dostáváme se k tomu, co můžeme pracovně nazvat dvoudomým (subjekt-objektovým) založením estetické funkce – tak je také ostatně nejčastěji estetická funkce pojímána. Je-li estetická funkce založena dvoudomě, je třeba zdůraznit i dvoudomé založení estetické normy a estetické hodnoty. V případě estetické normy Mukařovský nejprve uvádí, že „proměnlivost normy a její závaznost nemohou být obě zároveň pochopeny a ospravedlněny ani ze stanoviska člověka jako druhu, ani ze stanoviska

63 V této souvislosti Galán mluví o tom, že problémy s estetickým objektem a jeho umístěním do povědomí kolektiva spočívají v tom, že Jan Mukařovský při nahlížení tohoto objektu míchá hledisko empirické s fenomenologickým (viz GALÁN 1985: 69). Samotný pojem kolektivního vědomí pak pro jeho vágnost kritizuje STRIEDTER 2001: 110–111.

člověka jako individua, nýbrž toliko z hlediska člověka jako tvora společenského“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 99), aby v zápětí stanovil, že si musíme „položít otázku, zda skutečně existují nějaké estetické principy, vyplývající ze samého ustrojení člověka, tedy principy pro člověka konstitutivní, které by ospravedlňovaly směřování estetické normy k platnosti zákonné“ (102). Jenom pro forma dodejme, že paralelně autor zavádí pojem estetické hodnoty: „O skutečné normě lze mluvit teprve tenkrát, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pocituje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí“ (100); zároveň ukazuje způsob, jakým estetická hodnota souvisí se vztahem člověka a objektu: „antropologické ustrojení člověka, společné lidem všem a uplatňující se jako základna neproměnného poměru mezi člověkem a dílem, poměru, který, promítnut do hmotného jevu, jevil by se jako objektivní estetická hodnota“ (130).⁶⁴

Načrtnutému konceptu můžeme vytknout několik systémových nedostatků, zčásti plynoucích i z toho, co L. Doležel nazval vágními metaforickými návrhy. Ten první se týká samotného konceptu estetické normy ve vztahu ke konkrétním literárním dílům. Problémy nastávají, když autor přechází z roviny čistě abstraktní, na níž tvrdí, že v podstatě každé umělecké dílo je jednak naplňováním nějaké normy a jednak jejím porušováním (z čehož plyne její energetický charakter), do roviny konkrétních literárních epoch a děl, kde tvrdí, že „v umění je norma často porušena, jen někdy splněna“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 123).⁶⁵ Když se pokouší popsat jisté aspekty literatury a jejího vývoje pomocí estetické normy, přechází do roviny dějin a stratifikace literatury – spojuje tak estetickou normu, jakožto systém spekulativní estetiky, s pojmy, jako jsou literární epocha, vysoké a nízké umění, folklór, lidové umění, romantismus apod. Na této rovině pak porušováním estetické normy, které předtím apriori spojuje s jakýmkoli uměleckým tvořením, rozumí záměrnou inovací, vymezení se vůči stávajícím normám či ovlivňování a porušování literárního kánonu. Zdá se však, že potřeba teoretického zavedení estetické normy pro účely vytvoření uceleného systému spekulativní estetiky, nemá v rovině konkrétních vývojových stadií literatury vhodný protějšek. Podobným komplikacím ovšem také čelíme, když autor spojuje následování či porušování normy s autorskou intencí (116–117) – i v tomto případě se zdá, že jsou směřovány dvě roviny: dynamický tok energie, tedy systémové pojetí estetické normy, s nutně diskrétním a deskriptivistickým pojetím normy, která je uvědomovaným regulativem každodenního literárního života.⁶⁶

64 Dvoudomé založení estetické hodnoty a hodnocení velmi přehledně shrnuje například Striedter (2001: 128–130, 187–189); zároveň však kritizuje Mukařovského nedůslednost při jejím zavádění (192).

65 Obecně se dá říci, že Mukařovského uvažování související s vývojovými aspekty literatury, především pak s jejím imanentním vývojem, je poněkud příliš zatíženo Hegelovou ideou samopohybu (viz například GALAN 1985: 53); problémy, jak uvidíme, plynou především z teoretického řešení vztahu estetické normy a hodnoty a literárního vývoje.

66 O dynamicko-statickém charakteru estetické normy hovoří Galán (1985: 165). Striedter v této souvislosti mluví o tom, že vztah autora a estetické hodnoty zůstal v českém strukturalismu teoreticky nedořešen (viz STRIEDTER 2001: 136).

Poněkud komplikované se též jeví Mukařovského řešení vztahu subjektu, světa a estetické hodnoty, když zavádí pojem tzv. objektivní estetické hodnoty a nabízí jeho antropomorfizující osvětlení. V případě objektivní estetické hodnoty jde o „jistou obecnou zákonitost, charakterizující vztah mezi uměleckým dílem jakožto estetickou hodnotou vůbec a kterýmkoli kolektivem a kterýmkoli členem jakéhokoliv kolektiva“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 130). Autorův radikální odklon od skutečnosti, který je tak markantní v první fázi studie, se v jejím průběhu stává teoreticky neúnosným, a to především ve chvíli, kdy autor nutně musí zakotvit pojem estetické hodnoty ve světě, v němž se subjekt pohybuje, aby jej bylo možné vůbec kde zakotvit. Podle uvedené citace se zdá, že objektivní hodnota není ničím jiným než možnou obecnou deskripční fungování estetické funkce.

Nakonec si připomeňme souvislost mezi (estetickou) normou a hodnotou: „hodnota [je] stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1936/: 100). Z uvedeného plyne, že ona kolektivní norma je de facto jakési objektivní pravidlo, které vzniká na základě individuálních hodnot konkrétních entit. Jinými slovy, já jakožto jedinec přisuzuji nějakým konkrétním entitám hodnotu, podle toho, jak mnoho či málo slouží k dosažení určitého cíle. O normě můžeme však mluvit, jde-li tyto cíle obecně uznávané (viz citace ze str. 100) – je tedy ztělesněním objektivní hodnoty nějaké entity pro kolektiv. Avšak mluvit o obecných cílech, tedy o cílech kolektivních, bez toho, aniž je stanoven vztah mezi cíli subjektivními a objektivními a mezi subjektivní a objektivní normou, znamená nepřekročit mezeru mezi teleologickou definicí hodnoty a poskytnutou definicí normy, tedy vztah mezi hodnotou, jakožto možnou vlastností věci, a normou, která je vyjádřením této vlastnosti; nacházíme se zde na dvou různých úrovních. Norma totiž nemůže být popisem hodnoty ve smyslu deskriptivistickém, protože nejenom popis všech vlastností věci, které k dosažení takového cíle vedou, není možný, nýbrž tyto vlastnosti nemusí zdaleka být všechny uvědomované. Navíc z teleologického hlediska je důležité dosažení cíle, nikoli však popis jeho dosažení. Je-li tedy norma něčím jiným než popisem procesu hodnocení věci, pak je tedy nutně jakýmsi abstraktním pravidlem, jehož následováním by mělo být dosaženo požadovaných cílů, které se zdá natolik spojené s našim hodnocením věci, že se nabízí otázka, zda je možné tyto dvě entity od sebe vůbec oddělovat.

Předložený výčet několika problematických aspektů Mukařovského studie nás nakonec přivádí k důležité otázce: Nejsou pojmy estetické funkce, normy a hodnoty provázané příliš, a to do té míry, že vzdorují podrobnějšímu analytickému uchopení a kritické komparaci? Na jedné straně se nám dostává do ruky návrh, který má ambice zastřešit obecné literárněteoretické a estetické zkoumání systémovým rámcem, který sotva má, alespoň v české literární vědě, obdoby. Na straně druhé je tento systém postaven na terminologické bázi, která neobstojí při hlubší kritické analýze, respektive není dostatečně obecná na to, aby unesla zatížení napříč několika úrovněmi kontextů, v nichž je používána. Proto se tři ústřední termíny Mukařovského studie mnohdy zdají být třemi různými stránkami téže mince (lépe řečeno, téhož

konglomerátu), než aby mohly přinést do literárněteoretického myšlení radikální a jednoduše analyzovatelný výsledek.

Můžeme-li přece jenom na závěr této podkapitoly sumarizovat přínos funkční estetiky Jana Mukařovského, musíme zdůraznit, že kromě pojmu estetické funkce, která obrací pozornost k literárnímu dílu jakožto znaku, tedy sdělení s jeho specifickou strukturací a výstavbou, je právě spojení estetické funkce, normy a hodnoty se subjektem a lidským kolektivem tím stimulem, který se objevuje a rozvíjí v moderních, především recepčně založených teoretických přístupech.

Rozbory konkrétních děl české literatury

V této části se soustředím na Mukařovského konkrétní rozbory literárních děl a pokusím se z nich abstrahovat a systémově popsat ty postupy a strategie, které autor při těchto rozborech používá a které nám mohou přiblížit jeho pohled na vyprávění a jeho uchopení.⁶⁷ Jan Mukařovský je při tomto svém zkoumání ovlivněn, kromě dalších estetických a filozofických návrhů, především systémovými předpoklady a terminologií ruské Formální školy (ke konkrétním podobnostem se ještě vrátím). Tato inspirace se projevuje v různých oblastech a na různých úrovních. Za prvé, s formalistickým zkoumáním zaumného jazyka jsou spojeny Mukařovského postřehy z roviny, kterou bychom mohli nazvat jako narativně pragmatickou. Jedná se zvláště o ty úvahy, v nichž mluví o souvislosti mezi charakteristikou jazyka literárních děl, rysech a popisech jeho vlastností a mezi účinkem, kterým tyto vlastnosti působí na významové uchopování díla čtenářem při aktu čtení – nedílnou součástí takového činění jsou i genealogické komparace jednotlivých etap literárního vývoje a jejich proměn na základě proměn specifických rysů básnického jazyka dominantních v tom kterém období. Zdůrazněme, že právě komparativní genealogická zkoumání patří k nejdůležitějším a nejinspirativnějším částem Mukařovského průzkumů na poli analýz konkrétních děl. Druhou souvislost s učením Formální školy nalezneme v oblasti terminologické – Mukařovský používá jak termíny používané v klasických zkoumáních vyprávění předformalistických, jako jsou *děj*, *postava*, *popis*, *kompozice*, aj., tak tam, kde je to výhodné, používá termíny buďto zavedené Formální školou, či pevně spojené se specifickým použitím v rámci formalistické doktríny, jako jsou *syžet*, *motiv*,⁶⁸ *automatizace* či *ozvláštňení*. Třetí úroveň, na níž můžeme nahlédnout podobnosti Mukařovského přístupu s přístupy Formální školy,

67 Květoslav Chvatík vyzdvihuje Mukařovského výsledky průzkumů konkrétních textů v širších souvislostech: „Relativní pokrokovost literárněteoretického díla Jana Mukařovského záležela v tom, že se na novém stupni vývoje metodologie věd, ovlivněném do značné míry renesancí Hegelovy dialektiky, navrácí přes vlnu subjektivismu, psychologismu a iracionalismu k tradici Hostinského a počíná hierarchie estetických pojmů znovu na empirickém základě konkrétního rozboru textu literárního díla jako objektivní danosti“ (CHVATÍK 1962: 157).

68 Právě motiv je tím pojmem, který explicitně propojuje formalistickou a Mukařovského naratologii od samých počátků – Mukařovský tento pojem ve formalistickém smyslu odkazuje už ve své předmluvě k *Máchovkým studiím* (původně z roku 1928) a tento pojem se stává jed-

bychom mohli nazvat úrovní dílčích systémových podobností – jak uvidíme, některé Mukařovského návrhy, především týkající se vyprávění, jeho členění a struktura, se do jisté míry překrývají s návrhy formalistickými nebo je i rozpracovávají.

Zaměříme se nejprve na literárněvědnou terminologii a specifický způsob, jakým ji Mukařovský používá ve svých rozborech. Ve svých úvahách věnuje největší pozornost kategoriím *děje*, a to když mluví o interakci této kategorie s kategoriemi ostatními – od souvislosti slohových charakteristik vyprávění a dějové linie, přes analýzu způsobů dějové výstavby, až po analýzu jejich účinku na čtenáře a interpretaci jejich významotvorných atributů.⁶⁹ Prakticky tak často vymezuje děj vůči ostatním pojmům a kategoriím vyprávění; tak je tomu například, když mluví o uspořádání motivů v plynulém ději v *Babičce* Boženy Němcové: „To, co se událo v záblesku jediného okamžiku, *současně*, vypočítává Němcová postupně. Současnost rozložená v posloupnost, toť vrchol dějové mikrotomie! Není jediného zákmitu děje, který by touto metodou nemohl být zachycen. Výsledek pak je ten, že nakupené detaily vytvářejí drobnými detaily zcela nenápadně v představitosti čtenářově děj v celé jeho mnohorozměrnosti a mnohotvárné měnivosti. Jednotlivé detaily samy o sobě pozornosti uniknou a zbývá homogenní ovzduší, které zalije čtenáře ze všech stran, sugerujíc mu i věci, které přímo řečeny nebyly“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1925/: 240–241). Oproti tomu, když na jiném místě mluví o ději v souvislosti s Máchovým *Májem*, říká: „Pozornost čtenářova je konečně od děje odvracována jak zbytnělými partiiemi popisnými, tak i eufonickou organizací hláskového materiálu, prostupující stejnoměrně celou báseň a přemísťující těžiště jazykového projevu z obvyklého místa na opačné: od obsahu sdělení ke stránce zvukové. Toto neobvyklé zastření děje, oslabení jeho vnitřní soudržnosti a snížení jeho důležitosti má zdůvodnění zřejmě v protikladné vývojové reakci na poetiku eposu klasicistického, jež vyžadovala motivaci až do detailů“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936a/: 292).⁷⁰

Vidíme, že v obou citovaných pasážích se setkáváme s působením specifické narativní struktury na čtenáře – tento pragmatický přístup je možné považovat za jeden z podstatných metodologických rysů Mukařovského praktického zkoumání narativu. V podobném pragmatickém duchu se Mukařovský v jiných svých studiích zmiňuje o vlastnostech plynutí dějové linie v dílech Vladislava Vančury a Karla Čapka;⁷¹

ním z bazálních termínů strukturalistické naratologie nejen Jana Mukařovského, ale i Felixe Vodičky.

69 Mukařovský samozřejmě není první, kdo se touto konkrétní kategorií teoreticky zabýval – například už Otakar Zich, jehož dílo patří k inspiračním zdrojům českého strukturalistického myšlení, tuto kategorii systematicky prozkoumává ve své *Eстетice dramatického umění* (1913–1914).

70 V jiné své studii, „Genetika smyslu v Máchově poesii“ (1938), mluví Mukařovský v souvislosti s Máchovou tematikou o specifickém vztahu syžetu a kompozice v jeho díle: „Je třeba vzpomenout v této souvislosti také kompozice Máchových děl: řekli jsme totiž výše, že sujet u Máchy není sice odstraněn, ale oslaben, a je nyní třeba výslovně podotknout, že útržkovitost sujetu neznamena oslabení komposičního půdorysu“ (MUKAŘOVSKÝ 1948: 294).

71 Zdá se, že Vančurovy a Čapkovy fikce obecně přitahují teoretickou pozornost: jenom si připomeňme, že na jejich textech založili své analýzy kromě Jana Mukařovského i Bečka, Doležel, Kožmín, Grygar aj.

u Čapka uvádí, že v protikladu k aristotelovskému modelu se nejsilnější moment děje nachází hned na začátku a že „děj neřítí se kupředu, nýbrž postupuje zvolna a zatačkami, na kterých čekají, účelně rozestavěna při cestě, překvapení“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939/: 466); v jiné pasáži o Máchovi je zmíněna poetika klasicistická – tyto zmínky úzce o různých typech poetiky souvisí s genealogickým pohledem na souvislost strukturace děje a konkrétních vývojových etap (české) literatury. S tímto přístupem se konkrétně setkáváme například v citaci, která poukazuje na souvislost Máchy a Erbeny: „Zacházení s dějem ukazuje tedy zřetelněji než cokoli jiného, že Erbenova básnická metoda je založena na vývojovém překonávání Máchy, nikoli na mechanickém návratu ke klasicismu“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936a/: 293). Nejmarkantněji se tento přístup projevuje tam, kde Mukařovský mluví obecně o překonávání realistické poetiky poetikou modernistickou: „Projevuje se tendence, aby *děj*, jakožto složitý významový celek vznikající vypravováním, byl osvobozen od přílišné závislosti na pouhém časovém sledu faktů bez jednotícího smyslu, který mu odpovídá ve „skutečnosti“, i aby bylo upozorňováno na *způsob podání*, tj. na jazykový výraz a vše, co se k němu pojí“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1934a/: 404). Všimněme si, že v tomto případě Mukařovský odkazuje k postupům, které obecně spojuje s nástupem modernistické literatury, tedy ke specifickému, sebereflexivnímu způsobu výstavby modernistického textu (jenom na okraj poznamenejme, že i pro ruskou Formální školu a její výzkum básnického jazyka byla spouštěcím mechanismem avantgardní literatura, především dadaistická a futuristická).

S Mukařovského zkoumáním děje souvisí i další termíny – ať už je nahlížíme v dialektickém napětí, či nikoli; jedním z takových termínů je pojem *kontextu*. Nacházíme konkrétní definici tohoto pojmu: „Kontext je tedy významová konstrukce, uskutečňující se v čase, jejíž jednotlivé části jsou na sobě navzájem zavěšeny, ba do sebe vklíněny, a je jim tak bráněno, aby se skutečností navazovaly každá o sobě vztah zvláštní“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938a/: 314–315). V Mukařovského pojetí je kontext kategorií, která má zásadní vztah k celkové sémantické strukturaci narativního díla podmíněné jeho strukturací stylovou: „Třeba toliko připomenout, že nejzákladnější, poměrně uzavřený útvar kontextu je věta, ovšem věta ve smyslu významového celku, ne jenom jako gramatická konstrukce. Lze předem a obecně tvrdit, že zásady, jakými se u daného autora řídí významová výstavba věty, platí v jeho díle i pro organizaci vyšších jednotek dynamických, jako jsou odstavec, kapitola i celý text“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 515). Kontext v tomto odkazu zřetelně souvisí s Mukařovského pojmem *sémantického gesta*, které je zárukou významové jednoty díla, a zároveň poukazuje k jeho holistickému pohledu na literární dílo a jeho sémantiku. Ovšem stejně jako děj, který má u Mukařovského silné kauzálně temporální základ, může kontext jakožto sémantická entita, která má podle definice časový rozměr, buďto mít, či nemít vlastnosti, jako jsou *plynulost* či *přerušovanost* – Mukařovský tak například odkazuje k sémantické výstavbě díla Vančurova, kde nachází „tendence ke zdůrazňování samostatnosti každé z významových jednotek na úkor plynulosti kontextu, jež se z těchto jednotek skládá“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 525), či díla Máchova, kde mluví o přerušování plynutí

kontextu v souvislosti s rozvolňováním větné stavby, především pak hromaděním vět bez slovesného přísudku, nadměrným střídáním slovesných časů, stupňovitým přiřazováním významových jednotek (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938a/: 336–344). Zdá se tak, že kontext v přirozeném či realistickém vyprávění je entitou, jejíž klíčovou vlastností je kontinuita, zatímco ve vyprávění modernistickém je tato kontinuita (podobně jako kontinuita dějová) rozrušována na úkor funkce seberefrenční, jak to Mukařovský nachází u Vančury. Tam je výstavba kontextu řízena „zdůrazněnou akumulací významových jednotek uvnitř významového celku, zdůrazněním přechodu od významové jednotky k jednotce následující a využitím potenciální dynamičnosti slova“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 537); ovšem takovými prostředky osamostatňujícími jednotlivé složky kontextu mohou být například hromadění adjektiv či eufonie (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1938a/: 317–318).

Mluvili jsme o „klasických“ naratologických pojmech, které Mukařovský při svých rozbořech literárních děl používá a které adoptuje z oblasti soudobé estetiky a poetologie – jako jsou *postava*, *čas*, *prostor* či *vypravěč*. Co se týče literárních postav, Mukařovský k jejich zkoumání nepřistupuje na rovině narativně morfologické (jak je to běžné například v přístupech ke studiu narativních modů či situací), ale ve své studii o Vančurovi je popisuje jakožto dynamické elementy narativu – mluví o vedlejších postavách, které „vedle ostatních postav působivají jako katalyzátory: stále uvádějí svět v pohyb, proměňují své vztahy ke světu a věcem, a zasahují tak, obyčejně nechťice, i do osudů svého okolí“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 514); o něco dále pak mluví o tom, že u Vančury vždy jedna postava stojí mimo konvence (514), a o tom, že právě jinakost postavy může působit důležité (narativní) napětí a konflikt (520). V tomto konkrétním ohledu se Mukařovský blíží k těm přístupům ke zkoumání literární postavy jakožto zásadního zdroje narativního konfliktu v narativním světě, tak jak o něm později mluví například Marie-Laura Ryan(ová) či Lubomír Doležel.⁷² Co se týká prostoročasových aspektů narativu, Mukařovský věnuje jen málo své pozornosti *prostoru*, což v historických souvislostech není překvapivé, a pokud už této kategorii svou pozornost přece jen věnuje, pak povětšinou pouze deskriptivně nebo metaforicky: „Slovní výraz Erbenův má s Máchovým po stránce významové společnou tu vlastnost, že oba skutečnost individualizují. Tento společný sklon je však i zde pozadím protikladu: slovní výraz Erbenův individualizuje věc nikoli v čase, ale v *prostoru*“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936a/: 295). Oproti tomu se zdá, že kategorie *času* je pro Mukařovského podstatně silnější teoretickou výzvou (jak je tomu ostatně v teoretickém uchopení vyprávění pravidlem): zaměřuje se na čas jakožto na narativní element na několika místech svých rozborů, když diskutuje souvislost mezi slohovými charakteristikami vyprávění a plynutí časové linie – ve svém rozboru Čapkova *Hordubala* tak mluví o vyprávění, které „postupuje jakoby současně s událostmi“ (MUKAŘOVSKÝ 2001

72 Oba tyto badatelé mluví o kategorii konfliktu v souvislosti s tzv. sémantikou fikčních světů – konflikt je podle nich jedním ze základních zdrojů narativního napětí. Česky o tomto fenoménu více in FORT 2005: 73, 98.

/1934/: 414). Právě v propojení analýzy slohových prostředků s analýzou časových aspektů vyprávění můžeme do jisté míry vidět krok k moderním výzkumům času ve vyprávění, ale i krok k obecnější tendenci zkoumání moderní naratologie, kterou je výzkum tzv. *narativních modů* či *narativních situací* – narativní mody jsou komplexní stylisticko-sémantické entity, v nichž jsou klasické naratologické kategorie nahlíženy ve vzájemné interakci, ale především v souvislosti se stylovými rysy vyprávění.

Chci zdůraznit, že v případě Jana Mukařovského samozřejmě nelze ještě mluvit o kategorii narativních modů, ale spíše o jisté tendenci k tomuto budoucímu přístupu. Každopádně v jeho rozborech najdeme dílčí pozorování, která se s výzkumem narativních modů do jisté míry překrývají – ať už se tato pozorování týkají vypravěče a postav a jejich promluv, role monologických a dialogických forem ve vyprávění či větná stavba, intonace či použití interpunkce.⁷³ Mukařovský tak na specifickém materiálu nachází bohatou bázi pro popis nejrůznějších konstelací slohových aspektů v jednotlivých narativních segmentech; ve studii o Čapkovi například rozvíjí své úvahy o vztahu vypravěče, postav a čtenáře a použití monologických a dialogických forem, a to vše ve vztahu k subjektu: „V *Hordubalu* je značná část děje podána jako vnitřní, nehlasitý monolog osoby jednající, jako je myšlený hovor této osoby se sebou samou, popřípadě s osobami jinými; v *První partě* pak je celé vypravování, se vším, co obsahuje, ať jsou to části výpravné, ať dialogy jednajících osob, ať jejich úvahy, promítnuto do vnitřního monologu autora. Za každým slovem cítíme autora, nikoli objektivně vyprávěcího, ale hovořícího se sebou samým, ať svým vlastním hlasem, ať hlasem osoby románu“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1939a/: 448). V této citaci můžeme však spatřovat ještě jeden rozměr, který souvisí s moderním naratologickým zkoumáním „slavné“ distinkce mezi *Tím, kdo mluví*, a *Tím, kdo vidí*, která se ve své protoformě v Mukařovského rozborech objevuje hned několikrát.⁷⁴

Na závěr sumarizujme, že podstatou Mukařovského interpretačního úsilí je, že autor, přesvědčen, že sémantika díla je založena ve všech jeho plánech, a tím jest celostní povahy, spojuje analýzu stylistickou s naratologickými pojmy a strategiemi a se svou vlastní intuicí,⁷⁵ přičemž jednotným úběžníkem takového snažení je hloubkově strukturované interpretační schéma založené na stylisticko-pragmatické ose.

73 Roli interpunkce v jednotlivých narativních modech obecně popisuje Doležel ve své knize z roku 1993.

74 Kromě studií o Čapkovi dále najdeme podobné zmínky i ve studiích o díle Vančurově.

75 Například i tam, kde mluví o roli protikladů ve Vančurových prózách (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1934b/: 483–486).

Mezi naratologií a stylistikou

V rozbořech jednotlivých literárních děl či jejich skupin se tedy Mukařovského šetření ubírá v intencích stylové analýzy textů spojené s analýzou aspektů kreačně recepčních. V tomto ohledu se v jeho pojetí snoubí dědictví konkrétních rozborů ruské Formální školy se soustředěním na jazykovou složku textu, typickým pro českou strukturalistickou školu (ostatně Jan Mukařovský ve svých rozbořech zvláště k Viktoru Šklovskému odkazuje zcela explicitně, a to zejména v pasážích týkajících se motivační a strategií vyprávění). Ačkoli nemůžeme tvrdit, že Mukařovský při interpretaci stylových rysů vyprávění používá určité předem definované paradigma, sama tato analýza napovídá mnohé o hierarchizovaném systémovém přístupu, jehož pomocí se Mukařovský soustřeďuje na zásadní aspekty vyprávění – některé rysy vyprávění chápe v termínech a strategiích, které bychom také mohli považovat za protonaralogické. Mám zde na mysli především studie o konkrétních literárních žánrech, o monologu a dialogu či básnickém jazyku. Z těchto a podobných analýz vyplývají některé konkrétní důsledky pro empirické zkoumání literatury, a tedy i pro vyprávění. Tyto důsledky se pak v určité míře objevují v jeho rozbořech konkrétních děl české literatury, ovšem je třeba uvést, že v těchto konkrétních rozbořech se objevují i strategie, které nejsou založeny ve studiích teoretických.

Zaměřím se zde na několik důležitých okruhů, které se nacházejí ve středu autora zájmu a které považuji za klíčové pro další vývoj v literárněteoretickém uchope-
ní vyprávění a jeho aspektů.

V samotném úvodu si ocitujme delší pasáž, která se dotýká vyprávění v jeho různých plánech a úrovních: „Představme si například člověka vyprávějícího o příhodách, které zažil při cestování, na výletě atp. První a nezákladnější předpoklad je ten, že vyprávěč mluví a druhá strana mlčky naslouchá – vyprávění je v zásadě projev monologický, a zůstává jím i tehdy, když například několik lidí živého temperamentu zaživších společně jisté události vypráví je společně tak, že jeden druhému skáče do řeči: jde pak o monolog pronášený střídavě různými osobami, ale činící si přesto nárok na souvislost, jak vysvítá z okolnosti, že mluvčí, jenž byl druhým přerušen, projevuje ihned snahu znovu se ujmout slova. Další nezbytná podmínka – nutná při jakémkoli vypravování vůbec – je ta, aby posluchači byla podána řada faktů *časově následných*: bez pocitu časové následnosti není monologický jazykový projev vypravováním, ale čímsi jiným, například úvahou, líčením. I naopak zase platí, že časová následnost sama o sobě stačí učinit z jazykového projevu projev epický – jak je tomu právě v případech vypravování cestovních příhod [...] Výběr i pořádek faktů ve vypravování tohoto typu jsou zcela nahodilé – jen pocit časového sledu je spíná v jakousi jednotu.

Představme si však, že ve vypravování stále ještě cestovatelském budou události zavěšeny na sledu denních dob nebo na obvyklém pořádku jistých úkonů (např. vstávání – ranní koupel – snídaně atd.) nebo na jiných podobných, zkušeností utvrzených následnostech. Zde budeme již po etapě *a* očekávat etapu *b*, po té pak etapu *c* atd. Kdyby se některý z očekávaných faktů nedostavil, bude posluchač překvapen.

Běžným termínem lze říci, že ve vypravování tohoto druhu je každý fakt kromě faktu počátečního motivován faktem *předchozím*. Ježto pak motivace tohoto druhu postupuje vždy od faktu předchozího k bezprostředně následujícímu, můžeme ji nazvat motivací *postupnou* (progresivní).

Konečně třetí druh vypravování je ještě složitější předešlého. Jako jeho nejběžnější model představme si vypravování nějaké ‚příhody‘. Pojmenování ‚příhoda‘ (také ‚událost‘) označuje již samo soubor faktů, který se podává, jako pevně spjatou významovou jednotu; vyprávění události pak předpokládá výběr faktů – ne všechno, co bylo v dané době na daném místě možno vidět a slyšet, tvoří součást události. Jednota události pak je dána tím, že jistý fakt v řadě převáží nad ostatními: vzniká dojem, že vše, co se stalo před ním, bylo jen přípravou k němu, vše pak, co po něm, jeho nutným důsledkem [...] Fakt *e* (podle termínu aristoteléské poetiky peripetie: „změna události v pravý opak“) mění *dodatečně* smysl všeho předchozího. Již od počátku vypravování – třebaže neznám – je očekáván tento fakt *e*.“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /druhá polovina 40. let/: 538–539).

Vidíme, že to, co nám zde autor předkládá, je ve skutečnosti detailním popisem jednotlivých kombinačních strategií, které můžeme nahlédnout v obecném tvaru vyprávění. Nemůžeme zde opominout srovnání s *Teorií prózy* Viktora Šklovského, o které jsme se již podrobněji zmiňovali a jejíž český překlad Jan Mukařovský detailně recenzoval.⁷⁶ Ovšem to, co chci v souvislosti s právě citovaným zdůraznit, je Mukařovského zaměření na časové aspekty vyprávění a poukázání na jejich ústřední role při výstavbě narativu. V tomto konkrétním bodě můžeme Mukařovského teoretické výsledky považovat za blízké výsledkům, které k tomuto tématu přináší moderní naratologie, ať už ve své evropské či americké tradici. Bez nadsázky můžeme říci, že Mukařovský v českém prostředí definoval všechna základní naratologická témata a kategorie, které se staly jádrou součástí české tradice.

Kromě otázek po strukturaci a kompozici vyprávění si Mukařovský klade obecné otázky spojené s jeho podstatou a identitou. Jedním z témat, kterými se autor zabývá v souvislosti s naratologicko-ontologickým zkoumáním, je *básnický jazyk*, kterému věnuje celou studii: „O jazyce básnickém“ (1940)⁷⁷ – v ní v návaznosti na ruský formalismus a pražskou lingvistiku říká, že básnický jazyk, který vstupuje do umělecké-

76 Mukařovský hodnotí toto Šklovského slavné dílo velice osobitě: „Ve chvíli, kdy Šklovského kniha byla psána, bylo již možné odvážit se jistě, byť intelektuálně značně náročné popularizace výsledků odborného bádání: proto úhrnná přehlídka základních principů přijala vzhled kanonády paradoxů, jejichž úhel dopadu byl předem přesně vypočten. Spisovatel se obrací spíše k literární veřejnosti než k odborníkům; přitom však žádá od publika, aby z úryvkovitých narážek uhodlo celkový plán a směr útoku. Místo obširných důkazů podány u něho synekdochické ilustrace. Básnický materiál k nim vybral Šklovskij bez něžného ohledu ke konvenčnímu vkusu, spíše se snahou po plakátové výraznosti: z děl – starších i současných – dává přednost těm, která dráždí a překvapují, před takovými, jejichž hrany byly obroušeny ať rukou původce, ať dlouhou poutí po příručkách a antologiích. Ani s protivníkem se Šklovskij nemazlí: neváhá protivně mínění dovést ad absurdum“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1934c/: 502).

77 Zajímavé srovnání této Mukařovského studie s koncepcí básnického jazyka Georga Lukáse nabízí M. Péter (viz PÉTER 1973: 57–74).

ho díla jako materiál zvenčí, je součástí celkového jazykového systému, a pokouší se vůči ostatním jazykovým útvarům negativně vymezit jednotlivými charakteristikami: ozdobností, krásou, emocionálností, názorností, individuálností. Ovšem nakonec charakterizuje, opět v intencích Pražské školy, básnický jazyk v souvislosti s pojmem funkce: „Básnický jazyk je trvale charakterizován jenom svou funkcí; funkce však není vlastností, nýbrž *způsobem využití* vlastností daného jevu. Staví se tak básnický jazyk po bok četným jiným jazykům funkčním, z nichž každý znamená přizpůsobení jazykového systému nějakému cíli vyjádření; cílem vyjádření básnického je estetický účín. Estetická funkce však, která takto dominuje v jazyce básnickém (jsou v jiných funkčních jazycích toliko jevem průvodním), přivozuje soustředění pozornosti na jazykový znak sám – a je tak pravým opakem skutečného zaměření na cíl, jímž je v jazyce sdělení [...] v básnictví, kde převládá funkce estetická, nemá otázka pravdivosti vůbec smyslu: projev ‚míní‘ zde nikoli onu realitu, která tvoří jeho aktuální téma, ale soubor realit všech, univerzum jako celek nebo – přesněji – celou životní zkušenost autora, popřípadě vnímatele“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1940a/: 18). Tedy básnický jazyk jakožto podstata uměleckého díla literárního, které je znakové povahy, umožňuje subjektu zaujmout k dílu estetický postoj, a tím umožňuje fungování estetické funkce, která je v uměleckých dílech dominantní. Ovšem naskytá se otázka: Jakými způsoby na sebe básnický jazyk strhává pozornost? Mukařovský opět v souladu s lingvistickým učením Pražské školy považuje za klíčové spojení básnického jazyka s pojmy *automatizace* a *aktualizace*:⁷⁸ „Aktualizace vzniká tím, že se daná složka nějak, nápadněji či méně nápadně, odchýlí od běžného úzu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000 /1940b/: 250);⁷⁹ básnický jazyk není jazykem pouze aktualizovaným, ale jeho estetický účín závisí na poměru aktualizovaného a automatizovaného: „Intimním zapojením básnického pojmenování do kontextu lze alespoň zčásti vysvětlit i sám sklon básnického jazyka k pojmenování obrazným, zejména pak k obrazům novým, neautomatizovaným. Radikální přesun slovního významu je totiž možný jen s tou podmínkou, že okolní souvislost sdostatek zřetelně naznačuje skutečnost, k jejímuž pojmenování bylo daného slova-obrazu nezvykle a nepředvídaně užito; kontext vnucuje takto čtenáři význam propůjčený slovu individuálním a jedinečným rozhodnutím básníka“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 /1936b/: 75). Z toho ovšem plynou důležité důsledky pro literaturu v jejích vývojových souvislostech. Básnický jazyk tak není útvarem statickým, nýbrž je proměnlivý v závislosti na pojmech automatizace

78 K souvislosti mezi formalistickým pojmem ozvláštňení a strukturalistickým pojmem aktualizace se zásadně vyjadřuje Tomáš G. Winner: „V přesunu od formalistického pojmu ostranění (ozvláštňení) k strukturalistickému pojmu aktualizace hraje estetická funkce rozhodující úlohu. Ruští formalisté považovali postupy ozvláštňení (rým, rytmus, aliterace, silné metafory) za osvěžující vnímání tím, že zabrání jeho automatizaci [...] Pražský pojem aktualizace nespolehá pouze na osvěžení vnímání, poněvadž zahrnuje složité strukturalistické vlastnosti, jež ovlivňují text v jeho celistvosti. Jinými slovy, aktualizace zahrnuje v sobě myšlenku, že určité postupy umožní, aby byly strukturalistické prvky chápány jako něco, co se ve strukturalistické přesouvá ze zadního do předního plánu, čímž se celostní struktura textu přebudovává“ (WINNER 2002: 84).

79 Pojmy aktualizace a automatizace Jan Mukařovský ve své studii „Estetika jazyka“ (1940) spojuje s koncepty nenormovaného, potažmo normovaného estetična.

a aktualizace – básnický jazyk se mění, protože se mění estetická účinnost literárních projevů. Jan Mukařovský nezůstává u čistě teoretického řešení pojmů jako aktualizace, automatizace či dominanty, nýbrž v mnoha svých rozborech ukazuje, jak se tyto procedury a pojmy podílejí na celkové významové výstavbě konkrétních literárních děl. Ukazuje se, že procedury automatizace a aktualizace mohou jít napříč všemi plány uměleckého díla, od roviny lexikální, přes rytmicko-intonační a syntaktickou až do roviny kontextu a celkové sémantiky díla – různé procedury se přitom na různých rovinách kombinují a výsledkem je specifický účín literárního díla. Pro literárního historika jsou tato pozorování obzvláště cenná, protože vývoj aspektů básnického jazyka odkazuje k vývoji celé struktury literární.

K tomu, co bylo řečeno o básnickém jazyku v pojetí Jana Mukařovského, je nutné dodat dvě další skutečnosti, které souvisí s obecným rozvrhem pražského strukturalismu. Za prvé, básnický jazyk, který z útvarů jazyka nebásnického vyděluje pouze jeho funkce, je, stejně jako jazyk obecně v pojetí pražské lingvistiky, mereologická struktura: básnický jazyk konkrétního díla se jakožto „soubor jazykových složek stále přebudovává vzhledem k estetické účinnosti celého projevu“ (MUKAŘOVSKÝ 2001 / (1940a/ : 26). Za druhé, básnický jazyk je, plně v intencích Mukařovského estetiky, „nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti“ (20). Pokud si vzpomeneme na požadavek arbitrárnosti jazyka vůči realitě, který zdůraznila pražská lingvistika, pak básnický jazyk, pevně spojený s estetickou funkcí, která soustřeďuje vnímatelovu pozornost na dílo jakožto na znak samý, referuje specifickým způsobem ke skutečnosti, kterou zobrazuje. Protože ovšem tato skutečnost není naší realitou, básnický jazyk v celku díla používá k této referenci specifické formy a strategie – proto Mukařovský věnuje dosti své pozornosti analýze dialogických a monologických forem ve vyprávění⁸⁰ a především rozboru vnitřního monologu, který moderní literatura používá k reprezentaci „vědomí“ svých aktérů; v tomto smyslu je Mukařovského zkoumání v přímé souvislosti s funkční stylistikou Pražské školy, ale předchází i naratologickým výzkumům nejsoučasnějším.

80 Zevrubný rozbor monologických a dialogických forem ve vyprávění a jejich detailní typologii najdeme především ve studii „Dialog a monolog“ (1940). O dramatických formách dialogu píše Mukařovský v jiné své studii nazvané „K jevištnímu dialogu“ (1937).