

s ní pasivně spjata). Kdybychom si — a nejen pro symetrii — položili otázku, existuje-li takové umění, kde stojí v popředí sám čas znakový, musili bychom se obrátit k lyrice, kde bychom shledali úplné potlačení času vnímajícího subjektu (přítomnost bez příznaku časového uplývání) i času dějového (motivy zde nejsou spojeny časovou následností). Důkazem plné závažnosti času znakového je v lyrice důležitost, které zde nabývá rytmus, jev spjatý se znakovým časem, který se pomocí rytmu stává veličinou měřitelnou.

(1933)

## POKUS O STRUKTURNÍ ROZBOR HERECKÉHO ZJEVU

(Chaplin ve *Světlech velkoměsta*)

Pojetí uměleckého díla jakožto struktury, tj. jako soustavy složek esteticky aktualizovaných a seskupených ve složitou hierarchii, která je sjednocena převládnutím jedné ze složek nad ostatními, má dnes domovské právo v teorii několika umění. Hudebním a výtvarným teoretikům i historikům je již jasno, že jde-li o rozbor jistého díla, nebo dokonce o dějiny daného umění, nelze ani na místo strukturního rozboru vsouvat psychologii umělcevy osobnosti, ani zaměňovat vývoj daného umění dějinami kultury, popřípadě jen ideologie. Mnohé z toho je jasno i v teorii literatury, třebaže nikoli všude a všem. Přesto je dost riskantní užití metody strukturního rozboru pro umění herecké, zejména jde-li o filmového herce, který svým občanským jménem přikrývá i svůj jevištní výkon a přitom ještě prochází všemi rolami v stejné typické masce. Teoretik, který se pokouší odtrhnout masku od člověka a studovat strukturní organizaci hereckého zjevu bez ohledu na psýchu i étos herce, je v nebezpečí, že bude pokládán za pohoršlivého cynika, upírajícího umělci jeho lidskou hodnotu. Necht se na svou obranu i pro názorné vysvětlení smí dovolat nedávné fotomontáže *Prager Presse*, která konfrontovala prošedivělého muže bystré fyziognomie s prostoduchým obličejem černovlasého mladíka v buřince... Kromě nevýhod má ovšem strukturní rozbor hereckého zjevu i jistou malou výhodu: tu, že v dramatickém umění je dnes spíše než v uměních jiných obecně připuštěna rovnocennost estetických kánonů i docela odlišných: Hamlet Kvapilův i Hilarův, Vojanův i Kohoutův jsou hodnoceni v historické perspektivě jeden bez snižování druhého. Proto snad

nebude ani tato studie obviňována z nedostatku hodnotícího zaměření.

První věc, na kterou je třeba upozornit, je ta, že struktura hereckého zjevu je struktura jen částečná, která nabývá jednoznačnosti teprve v celkové struktuře jevištního díla. Zde se ocitá v mnohonásobných vztazích, např. herec a jevištní prostor, herec a dramatický text, herec a herci ostatní. Přihlédneme jen k jednomu z těchto vztahů, k hierarchii osob v jevištním díle. Podle dob a prostředí a zčásti i v závislosti na dramatickém textu je tato hierarchie různá: někdy tvoří herci sice celek strukturně spjatý, v němž však nikdo nemá postavení dominující, není ohniskem všech vztahů mezi osobami díla, jindy zase jedna, popřípadě několik osob tvoří takové ohnisko dominující nad ostatními, kteří se zdají být tu jen proto, aby tvořili pozadí, doprovod osobě dominující (popř. osobám dominujícím); jindy konečně jsou všechny osoby vedle sebe na téže úrovni beze vztahů strukturních: poměr mezi nimi je jen ornamentálně kompoziční. Jinými slovy: v různých dobách a v různých prostředích jsou úkoly i práva divadelní režie oceňovány různě. Případ Chaplinův náleží zřejmě do kategorie druhé: Chaplin je osou, kolem které se ostatní osoby kupí, pro kterou tu jsou. Vystupují ze stínu jen potud, pokud je toho třeba osobě dominující. Toto tvrzení bude teprve později rozvinuto a doloženo.

Obrátíme nyní pozornost k vnitřní struktuře hereckého zjevu samého. Složky této struktury jsou mnohé a různotvárné; přesto je však možno rozložit je do tří zřetelně odlišných skupin. Především je tu komplex složek hlasových. Je značně složitý (výška hlasu a jeho melodické vlnění, síla a barva hlasu, tempo atd.), ale v daném případě nemá pro nás důležitosti. Chaplinovy filmy jsou totiž „pantomimy“ (tímto názvem odlišuje sám Chaplin svůj poslední film od filmu mluvícího); vysvětlíme později, proč nemohou nebýt němé. Druhou skupinu nelze označit jinak než trojitým označením: mimika, gesta, postoje. Nejen objektivně, ale i ze stanoviska strukturního jsou to tři různé složky: mohou být navzájem paralelní, ale mohou se i rozcházet, takže jejich vzájemný poměr je pocitován jako interference (účinný prostředek komiky); kromě toho je možno, že si jedna z nich podřizuje ostatní nebo že jsou naopak všechny v rovnováze. Společné je však všem těmto třem složkám to, že jsou pocitovány jako expresivní, jako výraz

duševního stavu, zejména emocí jednající osoby; tato vlastnost spojuje je v jednotnou skupinu. Třetí skupinu tvoří ty pohyby těla, jimiž je vyjadřován a nesen herecův vztah k jevištnímu prostoru.<sup>1)</sup> Objektivně nemohou být mnohdy složky této skupiny rozlišeny od složek skupiny předešlé (tak např. chůze může být současně gestem, tj. expresí duševního stavu, i přivozovat změnu herecova vztahu k jevištnímu prostoru), avšak funkčně se, jak naznačeno, od předešlé skupiny zcela zřetelně odlišují a sdružují se ve skupinu samostatnou.

Není jistě třeba obšírného důkazu, vyslovíme-li tezi, že u Chaplina mají dominující postavení složky skupiny druhé, kterou pro jednoduchost budeme označovat jako gesta, rozšiřující tak bez velkého násilí toto označení i na mimiku a postoje. Skupina první (složky hlasové) je, jak již řečeno, u Chaplina úplně potlačena, skupina třetí (pohyby) má postavení zřejmě podřízené. I když k pohybům, měnícím herecův vztah k prostoru, dochází, jsou zatíženy až k mezím možnosti funkcí gest (Chaplinova chůze obráží citlivě každou změnu jeho duševního stavu). Dominující postavení přísluší tedy gestům (prvkům expresivním), tvořícím nepřetržitou řadu, plnou interferencí a neočekávaných point, jež nese všechnu dynamiku nejen Chaplinova výkonu, ale i celé hry vůbec. Gesta Chaplinova nejsou podřízena žádné jiné složce, nýbrž naopak si ostatní složky podřizují; tím se Chaplinova hra zřetelně odlišuje od případů obvyklých a normálních. Obyčejně mívají gesta, i když jsou herecky odstíněna a zdůrazněna, za úkol službu slovu nebo pohybu nebo konečně i ději; jeví se jako řada pasivní, jejíž peripetie tkví svou motivací v řadách jiných. Jak je tomu u Chaplina? Slovo, které je nejvíce s to, aby ovlivňovalo gesta, musí být úplně potlačeno, mají-li se gesta uplatnit jako složka dominující. Každé zřetelné slovo by bylo ve filmu Chaplinově skvrnou: převracelo by úplně hierarchii složek. Proto nemluví sám Chaplin ani ostatní osoby. Typická je v tomto ohledu úvodní scéna filmu, odhalování pomníku, kde zřetelné slovo je nahrazeno zvuky, jimž se

1) I u Chaplina, třebaže typického filmového herce, lze mluvit o jevišti ve smyslu divadelním, tj. o jevišti statickém, protože kamera je zde téměř pasivní: i pokud projevuje pohyblivost, má roli služebnou — přiblížit detail. Na důkaz i objasnění toho, co řečeno, připomínám aktivnost kamery ve filmech ruských, kde proměnlivost stanovíšť a perspektiv má v celkové struktuře díla roli dominující, kdežto herecký zjev je strukturně podřízen.

slovem jsou společné toliko intonace a barva. Co se tkne pohybu v prostoru jevištním, řekl jsem, že jsou zatíženy funkcí gest, jsou vlastně gesty; kromě toho je Chaplin herecká postava velmi málo pohyblivá (její nepohyblivost je ještě zdůrazněna organickou vadou nohou). A nyní k ději — děj postrádá jakékoli dynamiky vlastní: je pouhou řadou příhod, spojených slabou nití; jeho funkce je být substrátem dynamické linie gest; předěly mezi jednotlivými příhodami slouží jen k tomu, aby udávaly pauzy v linii gest a činily ji přehlednou tímto členěním. Výrazem atomizace děje je i jeho neukončenost: Chaplinův kus se nekončí dějovým závěrem, ale gestem-pointou, a to gestem Chaplinovým (pohled a úsměv). To ovšem platí jen o evropské verzi, ale je charakteristické, že je takový způsob vyznění kusu možný.

Je nyní třeba, abychom, suponujeme-li za dominantu Chaplina hereckého zjevu linii gest, určili i ráz této linie. Negativně lze říci, že žádný ze tří prvků (mimika, gesta v užším slova smyslu, postoje) nepřevládá nad ostatními, ale uplatňují se stejnoměrně. Pozitivní určení samé podstaty této linie je takové: její dynamika je nesena interferencí (ať současnou, nebo postupnou) dvojího druhu gest: gest-znaků a gest-expresí. Na tomto místě je třeba vsunout krátkou úvahu o funkci gest vůbec. Bylo již řečeno, že tato funkce je v podstatě u *všech* gest expresivní. Ale expresivnost má své odstíny: může být bezprostřední a individuální, může však také nabýt platnosti nadindividuální. V takovém případě se stává gesto znakem obecně srozumitelným (bud' vůbec, nebo v jistém prostředí) a konvenčním. Taková jsou např. gesta obřadní (typický příklad: gesta náboženského kultu) nebo zejména gesta společenská. Společenská gesta jsou znaky, které konvenčně — zcela tak jako slova — tlumočí jisté emoce nebo duševní stavy, např. srdečnou citovou účast, ochotu, úctu apod. Přitom není nikde záruka, že duševní stav osoby, která gesta užívá, odpovídá duševnímu nastrojení, jehož znakem je gesto. Proto všichni Alcestové světa se tolik zlobí na neupřímnost společenských konvencí. Individuální expresivnost („upřímnost“) společenského gesta lze spolehlivě poznat jen tehdy, je-li bezděky provázeno nějakým odstínem, jenž pozměňuje jeho konvenční průběh. Může se stát, že se individuální duševní hnutí kryje s duševním stavem, jehož znakem je gesto; v tom případě bude gesto-znak přehráno nad konvenční míru své intenzity (sklon těla příliš hluboký, úsměv příliš

široký apod.). Ale může nastat i opak: že individuální duševní stav je jiný než nastrojení, které má být předstíráno gestem-znakem. V tom případě nastane interference bud' *postupná*, tj. taková, že bude porušena koordinace řady gest časově se rozvíjející (náhlý vpád bezděkého gesta individuálně expresivního do řady gest-znaků), nebo *simultánní*, tj. taková, při které např. gesto-znak, dané mimikou obličeje, bude současně popíráno protikladnou gestikulací ruky, podloženou individuální expresí, nebo naopak. Případ Chaplinův je typický případ interference společenských gest-znaků s gesty individuálně expresivními. Vše v Chaplinově hře je zaměřeno k vyzdvížení a vyostření této interference, i jeho zvláštní maska: společenský úbor, který je rozedrán, rukavice bez prstů, ale hůl a tvrdý černý klobouk. K vyostření interference gest slouží však zejména i společenský paradox Chaplinův, obsažený v samém tématě: žebrák se společenskými aspiracemi. Tím je dána základna interference; společenská gesta mají za integrující citový příznak pocit sebejistoty a povýšenosti, kdežto expresivní gesta Chaplina-žebráka se kupí kolem citového komplexu méněcennosti. Celou hrou se proplétá tento dvojí plán gest ve stálých katachrezích; charakterizovat toto prolínání v jednotlivostech znamenalo by podávat nekonečný výčet slovních parafrází jednotlivých momentů hry. Bylo by to jednotvárné a málo průkazné. Mnohem zajímavější je jiná okolnost: ta, že se dvojíto plán gest obráží i v rozestavení pobočných osob Chaplinovy hry. Tyto pobočné postavy jsou dvě: slepá květinářka a opilý milionář. Všichni ostatní kromě nich jsou sníženi na úroveň statistů bud' téměř (stařenka), nebo úplně (všichni ostatní). Každá z obou pobočných osob je uzpůsobena tak, že může vnímat jen jeden plán, jednu z interferujících řad Chaplinových gest; u dívky je toto jednostranné vnímání motivováno slepotou, u milionáře opojením. Dívka vnímá toliko společenská gesta-znaky; deformovaný obraz, který si o Chaplinovi tvoří, je — pozoruhodným postupem realizačním — dán ke konci hry: do obchodu květinářky, už vidoucí, přichází nakoupit květin muž, bezvýrazný společenský zjev, jehož odchod je komentován nápisem: „Myslíla jsem, že to byl on.“ Všechny scény, kdy se Chaplin setkává s dívkou — je to vždy o samotě, aby přítomnost třetí, vidoucí osoby nemohla prolomit dívčinu iluzi —, jsou osnovány na polaritní oscilaci mezi oběma plány gest Chaplinových: gesty společenskými a individuálně expresivními. Kdykoli

se v těchto scénách Chaplin k dívce přiblíží, nabývají převahy gesta společenská, jakmile se však od ní o nějaký krok oddaluje, převažují pokaždé náhle gesta expresivní. Zřetelné je to zejména ve scéně, kdy Chaplin přináší dívce dary a pohybuje se střídavě od stolu, kde leží sáček s dary, k židli, na které sedí dívka. Náhlé proměny gest, přechod od plánu k plánu působí tu skoro jako pointy epigramů. V této souvislosti pochopíme také, proč Chaplinův kus nemůže mít obvyklý „happy end“. Šťastný konec znamenal by úplné popření dramatického protikladu mezi dvojím plánem gest, na kterém je hra osnována, nikoli jeho vyznění. Jsa dokončen sňatkem žebráka a dívky, jevil by se kus ve zpětné perspektivě jako nicotný, protože jeho dramatický protiklad by byl znehodnocen.

Nyní k poměru mezi žebrákem a milionářem: i milionáři, jak řečeno, je přístupna jen jediná z obou interferujících řad gest, a to gesta individuálně expresivní. K působnosti této deformace vidění je ovšem třeba, aby byl opilý. Jakmile se z opojení probere, vidí, jako všichni ostatní lidé, komickou interferenci řady obojí a chová se k Chaplinovi se stejným opovržením jako všichni ostatní. Kdežto však u dívky je deformace vnímání (schopnost vnímat jen jedinou řadu gest) trvalá a k rozřešení dochází až na konci kusu, střídají se u milionáře stavy deformovaného vidění se stavy vidění normálního. Tím je ovšem dána hierarchie obou pobočných osob: dívka vystupuje více do popředí, protože trvalá deformace vnímání poskytuje širší a pevnější základnu pro interferenci obojího plánu gest než přerušované opojení milionářovo. Milionář je však nutný jako protiklad k dívce; od prvního setkání s Chaplinem, kdy žebrák zpívá svými expresivními gesty před milionářem patetickou hymnu na krásu života (A zítra zase vyjde slunce), je jejich vzájemný styk pln výlevů přátelství: z objetí do objetí. A tak jsme od strukturálního rozboru hereckého zjevu došli zcela nepozorovaně k struktuře celé hry: nový důkaz, do jaké míry je interference dvojího plánu gest osou Chaplinovy hry.

Zde skončíme, protože snad všechno podstatné už bylo řečeno. Závěrem — přece jen! — budiž nám dovoleno několik hodnotících slov. To, co vzbuzuje v diváku úžas před zjevem Chaplinovým, je nesmírné rozpětí mezi intenzitou efektu, kterého dosahuje, a jednoduchostí jeho tvárných prostředků. Za dominantu své struktury přijímá složku, která mívá obyčejně (i ve filmu) postavení služebné: gesta v širokém slova smyslu (mimika,

gesta vlastní, postoje). A této křehké, málo nosné dominantě dovede podřídít strukturu nejen svého vlastního hereckého zjevu, ale i celého filmového díla. To předpokládá ekonomii skoro neuvěřitelnou ve všech ostatních složkách. Kdyby některá z nich jen trochu důrazněji vystoupila, jen trochu více na sebe upozornila, nastane úplné zhroucení celé stavby. Struktura Chaplinova herectví podobá se prostorovému útvaru, který by spočíval na nejostřejší ze svých hran, a přesto byl v dokonalé rovnováze. Odtud iluze odhmotnění: čistá lyrika gest, osvobozených od závislosti na tělesném substrátu.

(1931)

Jan Mukařovský

STUDIE I

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu  
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)  
financovaného Ministerstvem kultury ČR  
a vedeného ediční radou ve složení:  
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balaščík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář  
Miroslav Červenka a Milan Jankovič  
Jazyková redakce Martina Sandlerová a Irena Danielová  
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček  
Sazba písmem Pentagramme: Vladimír Ludva  
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 4. svazek edice  
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA  
vydal Host – vydavatelství, s. r. o.  
Radlas 5, 602 00 Brno, tel.: 545 212 747  
roku 2007 jako svou 347. publikaci  
Druhé, brožované vydání. 556 stran  
Tisk Reprocentrum Blansko

www.hostbrno.cz  
e-mail: redakce@hostbrno.cz

**Strukturalistická knihovna**

- Sv. 1: Jiří Veltruský: Drama jako básnické dílo  
Sv. 2: Terence Hawkes:  
Strukturalismus a sémiotika  
Sv. 3: Mojmír Grygar: Terminologický slovník  
českého strukturalismu  
Sv. 4: Jan Mukařovský: Studie I  
Sv. 5: Jan Mukařovský: Studie II  
Sv. 6: Lubomír Doležel: Kapitoly z dějin  
strukturální poetiky  
Sv. 7: Shlomith Rimmonová-Kenanová:  
Poetika vyprávění  
Sv. 8: Čtenář jako výzva — Výbor z prací  
kostnické školy recepční estetiky  
Sv. 9: Miroslav Červenka:  
Dějiny českého volného verše  
Sv. 10: Znak, struktura, vyprávění — Výbor  
z prací francouzského strukturalismu  
Sv. 11: Exotika — Výbor z prací tartuské školy  
Sv. 12: Fedor Matejov, Peter Zajac (eds.):  
Od iniciativy k tradicii —  
Štrukturalizmus v slovenskej literárnej  
vede od 30. rokov po súčasnosť  
Sv. 13: Od poetiky k diskursu — Výbor z polské  
literární teorie 70.–90. let XX. století  
Sv. 14: Květoslav Chvatík: Strukturální estetika  
Sv. 15: Česká literární kritika v dotyku  
se strukturalismem (1880–1940)

A tak ani tato hranice mezi Šaldou a dnešním strukturalismem není nepřekročitelná; i zde Šalda, třebaže neopustil individualismus svého mládí a své generace, vycítil směr nového vědeckého snažení. Jestliže se nedovedl a snad ani nechtěl nikdy úplně zříci názoru, že individuum přesahuje dílo, byla toho snad příčina ta, že jeho vlastní osobnost převážila každý podnět, který přijal, a nevydala se ze všech svých možností žádnou myšlenkou, kterou vyslovil. O něm samém je možno opakovat slova, jimiž před několika lety (*Šaldův zápisník* 4, 1932, s. 107) charakterizoval Sainte-Beuva: „Jak nepoznat, že v tomto případě tryská všechno z jediného tvořivě pohnutého ohniska bytosti dějepisovy?“

(1937)

OTAKAR ZICH

## I

Prof. O. Zich byl žákem O. Hostinského. Býti žákem neznamenal pro něj náhodu, ale vědomé a závažné rozhodnutí platící nejen učitelově osobnosti, ale i vědeckému učení jím zastávanému. Směr, kterým šel Hostinský a po něm O. Zich, pokládá — vymezíme-li jej co nejdříve — za přední úkol estetiky porozumění výstavbě uměleckého díla: badatel má si být vědom, že zkoumá umělecké dílo vzhledem k specifické vlastnosti, která umění odlišuje od ostatních jevů. Kromě tohoto obecného zaměření měly názory Hostinského i konkrétní znaky vyplývající jednak ze soudobého stavu vědy, jednak z osobnosti původcovy. I z těch Zich vycházel a mnohé z nich přijímal. Mnoho však také, zejména během svého vývoje vlastního, na nich měnil. On, který byl — v duchu doby — svým učitelem habilitován na estetiku experimentální, určenou zejména zkoumáním vnějších, čistě formálních vlastností uměleckého díla, tj. vzájemných vztahů složek smysly vnímatelných, dospíval čím dále vědoměji ke zkoumání stránky významové v umění: uvědomuje si, že esteticky působí netoliko to, co z uměleckého díla je přístupno bezprostřednímu smyslovému vnímání, ale i to, co složky díla a dané jich spojení v mysli vnímajícího kolektiva znamenají. Jeho *Estetika dramatického umění* je plna tvrzení tohoto druhu; tak např. herec není Zichovi jen souhrn zrakových a akustických dojmů, nýbrž — jako složka dramatického díla — i mnoh násobně zvrstvený význam: každá ze složek hercovy osobnosti má netoliko obvyklou platnost charakterizační vzhledem k svému nositeli, ale nabývá také zvláštního osvětlení (významu) vlivem celkové výstavby dramatické, do které je vpjata: scénický prostor

není jen výsek trojrozměrného prostoru, v kterém se pohybujeme a žijeme, ale je zároveň nositelem nehmotné dramatické dynamiky atd.

O. Zich nebyl tedy jen žákem svého učitele, ale i vědeckou osobností v plném toho slova smyslu, osobností rozvíjející se zákonně, bez eklektických skoků a neklidu. Nedovedl a nechtěl měnit svých názorů bez přísné kontroly. To se týká již netoliko jeho vlastní vědecké osobnosti a jejího vývoje, ale i poměru k žákům. Byl z těch vzácných učitelů, kteří dovedou netoliko připustiti samostatnou cizí myšlenku, ale vyžadují ji, kladouce jedinou podmínku: aby neskrývala nejmenší nepoctivosti vůči materiálu, z kterého vzešla, ani nejmenší logické nepřesnosti v postupu, kterým byla vyvozena. Materiál a abstraktní logické myšlení byly dva body, o které se současně opírala Zichova badatelská práce: Zich se stejně stranil nezávazné spekulace jako sběratelství nezvládnutých detailů. Úcta k materiálu byla dědictvím pozitivistického školení (Zich stál i osobně blízko nejvýraznějšímu z českých pozitivistických filozofů F. Krejčímu), snaha o myšlenkovou koncepci materiálu se zmocňující byla jeho vlastním přínosem; bylo jeho hrdostí — poznamenal kdysi v hovoru —, že dovede „myslit o věcech umění“.

Zobecnující tendence se v jeho díle projevila nejen studii věnovanými obecným otázkám filozofie umění (srov. studii o estetické hodnotě), ale i tím, že v úvahách věnovaných konkrétním vědám o jednotlivých uměních jeví stálý zřetel k obecným výsledkům, stálou snahu dospět od singulárních a individuálních uměleckých jevů k závěrům aplikovatelným na široké oblasti. Odtud zvláštní ráz Zichových studií a knih: věty, formulované s přesností matematických pouček a koncizností sentencí, otvírají mnohdy širé průhledy do oblastí vzdálených vlastnímu tématu pojednání. Oscilace mezi snahou o obecné závěry i láskou ke konkrétnímu umění nebyla Zichovi, badateli vyrovnanému a soustavnému, zneklidňující polaritou; neznamenal u něho kolísání mezi dvěma krajnostmi, ale pevně dodržovanou výslednou směrnicí. Zichovo pole působnosti bylo hlavně v jednotlivých vědách o umění, z nichž pěstoval zejména vědu hudební, poetiku, teorii dramatu a výtvarných umění. Sestupoval takto ke konkrétnosti, jsa si dobře vědom, že bez přihlížení k specifickým vlastnostem materiálu, s kterým pracuje dané umění, není možno pojednávat

ani o otázkách nejobecnějších; že v té věci šel opravdu do krajnosti, toho názorným dokladem jsou jeho studie o básnictví: zkoumaje podstatu básnického rytmu, napsal Zich, matematik školním, článek o českém přízvuku, citovaný podnes lingvisty pro originální postřehy a spolehlivé výsledky. Přístup k uměleckým materiálům (jako jsou slovo v básnictví, tónová výška, síla, barva a trvání v hudbě, plocha, linie a barevná skvrna v malířství) a cit pro ně zjednávalo mu jistě i jeho vlastní tvoření umělecké.

Přesto přese všechno si Zich uvědomoval, že zkoumání jdoucí do jednotlivostí a na jednotlivosti zaměřené není úkolem estetickým, nýbrž historiků jednotlivých umění; chápal, že estetika, i když sestoupí z oblastí čistě abstraktního filozofického myšlení, zůstává naukou filozofickou, jejímž úkolem je stavět cesty, po kterých půjde zkoumání historické. Proto byla mu estetika, byť ve formě vědy o umění, především noetikou umění, odhalující noetické rámce, dané jak bytostným určením umění vůbec, tak i osobitými vlastnostmi materiálu, s kterým pracuje každé z umění; i o tom zřetelně svědčí jeho nejsoustavnější kniha, *Estetika dramatického umění*, kde jevištní dílo je fenomenologicky rozebráno v jednotlivé složky, takže je připravena půda pro historika dramatu, aby ukázal, jak se sklad složek a jejich vzájemné působení během vývoje měnily. O. Zich, který počal vědeckou dráhu ve znamení estetiky psychologické, poznával čím dále tím jasněji, že objektivní vlastnosti uměleckého díla jsou na individuální psychologii nezávislé, a měnil se stále výrazněji v estetika strukturalistu. Vidět stavbu uměleckého díla, a to nikoli jako statický ornament (jak tomu rádi rozuměli herbartovci a s nimi do jisté míry i Zichův učitel Hostinský), ale jako dynamický celek plný stálého napětí, bylo mu touhou čím dále uvědomělejší (srov. na doklad pojednání o dramatickém prostoru v *Estetice dramatického umění*).

Teze, které jsme se pokusili naznačit, nebyly pro Zicha neměnnou a hotovou pravdou, kterou by byl od jiných přejal, ale předmětem i ziskem neustálého a úporného boje. Zich se vyvíjel do poslední chvíle svého tvoření, a nemůže být sporu o tom, že smrt nebyla přirozeným uzavřením jeho díla, nýbrž násilným a bolestným přerváním dráhy vzestupné. Je to zřejmo i z vnějších osudů jeho práce: jestliže donedávna měly Zichovy studie ráz obezřetných pokusných sond v nejrůznějších provinciích estetiky, přikročil v posledních letech k soustavnému budování, které smrt

překazila v samých začátcích; spis o dramatu měl být jen první ze spisů vyčerpávajících celou problematiku dané oblasti. Přesto však nezůstalo Zichovo dílo torzem: jeho jednotu je zajištěna ústředním zaměřením na maximální objektivnost estetického zkoumání, nesoucím každý detail jeho prací. Česká estetika měla štěstí, že ve chvíli, kdy po celém světě teorie a filozofie umění zahajovaly nový postup, byla její vývojová linie v rukou badatele tak dynamického při vši vyrovnanosti. Srovnáme-li Zichovy práce se souběžnými výboji evropské vědy o umění, vidíme, že mnohdy Zich docházel vlastní cestou a na vlastní odpovědnost k závěrům, ke kterým současně dospívala věda cizí; připomínáme např. jeho pojednání *O typech básnických* (z r. 1917), které pro českou vědu literární mělo obdobně podnětný význam (zejména postranními perspektivami, které otvíralo) jako pro ruskou teorii literatury první pokusy školy formalistické.

(1935)

## II

Otakar Zich byl učencem i umělcem zároveň. Toto spojení není v dějinách české vědy výjimkou. Hned od začátků jejího novodobého vývoje vyskytují se jména, a to velika, která dosvědčovala, že věda a umění jsou dvě činnosti sobě blízké a navzájem se posilující. Tvůrce novočeské spisovné řeči nemohl být jen učencem. Bylo třeba, aby složení řeči dovedl vyhmátnout jemnou rukou básníka — a J. Jungmann byl skutečně obojí. Zakladatel novodobého dějepiscetví českého F. Palacký dal celému českému dějepiscetví do vínku tradici velkého umění vypravěčského. Zich měl po této stránce veliký vzor ve svém předchůdci O. Hostinském, který se pokoušel v umění výtvarném, v hudbě i v básnictví.

Působilo nějak u Zicha jeho umělectví na činnost vědeckou, obráželo se v ní? Podíváme-li se na slohovou a skladebnou stránku jeho prací, zdá se nám, že nikoli. Zich nikdy neobětoval ani jediné slovo přesně vystihující pojem zřetelům slohového libozvuku. Řídícím principem skladebným byl u něho jen a jen úzkostlivě přesně dodržovaný logický řetěz. Bylo to proto, že Zich úzkostlivě dodržoval hranici mezi vědou a uměním, odlišoval odpovědnost vědeckou od umělecké. Bylo by na doklad lze uvést i přemnohé jeho výroky. Zato však nelze téměř dosti ocenit, co vše dal

Zich umělec Zichovi estetikovi v neklamném a jemném cítění materiálu. Kromě toho — a hlavně — zachránil Zich umělec Zicha učence před nebezpečími soudobého vývoje estetiky, nedopustil, aby se badatelův zřetel od objektivního rozboru uměleckého díla do mlžin výrazové estetiky. O tom o všem ještě promluvíme. Chtěl bych však dříve upozornit ještě na jednu dvojitost vědecké Zichovy osobnosti. Můžeme ji označit slovy: empirik-filozof. Zich vyšel ze školy, která si empirismus estetického zkoumání učinila základním heslem. Jeho učitel Hostinský šel v své lásce k čisté empirii i proti čistému herbartismu. V nekrologu Hostinského charakterizuje Z. Nejedlý Hostinského sklon k empirii asi takto: Pro Hostinského neexistovala estetická hodnota konsonance jako pojem obecný, ale existovala jako vědecký problém toliko estetická hodnota toho a toho akordu. Zcela stejně přísným empirikem zůstal po celou dobu své vědecké činnosti i autor *Estetiky dramatického umění*, spisu přeplněného konkrétními postřehy. A přece — kolik filozofického temperamentu bylo v učenci, který dovedl např. pochopit prostor dramatický jako jednotku významovou, který do něho dovedl postavit herce jako dynamický náboj sémantické energie, který dovedl jít tak hluboko pod viditelný a vůbec vnímatelný povrch věcí. Tento odpůrce spekulace v estetice byl samou svou podstatou filozof. Jestliže dnešní konkrétní vědy volají po obnovení styku s filozofií, tedy tento zapřísněný empirik šel do té míry před svou dobou, že ho nikdy nepozbyl. Po konkrétní *Estetice dramatického umění* chystal — a bohužel nedopsal — velmi složitou noetiku hudby. — A konečně třetí ještě dvojitost, která nás uvede již do samého jádra Zichova vědeckého vývoje. Jde o protiklad dvojího vědeckého zaměření: jednak k psychologii umění, jednak k dílu. Zich počal svou vědeckou dráhu ve chvíli, kdy estetika silně vplula do vod psychologických. Byla to přirozená reakce proti estetikám vpatým do filozofických systémů a jimi předurčených, které pro hloubání de principiis ztrácely umění úplně z dohledu. Tato estetika „shora“, jejímž posledním velikým útvarem byla Hartmannova *Filozofie krásna*, dožila. Badatelé o umění byli uchvázeni konkrétností psychologie. Zdálo se také, že psychologie, vedená cestou pozorování, a dokonce experimentu, dovede vbrzku odhalit základní zákony duševního života lidského, zákony platné obecně pro všechny lidi. Nelze se tedy divit, že estetika byla dokonce chvílemi ochotna



vzdát se své svébytnosti, být „ancilla psychologiae“. To dosvědčují některá díla, vznikající v prvních dvou desetiletích nového století, nazvaná „psychologie umění“, která si činí nárok nahradit to, čemu se říkalo dosud estetika. Je přirozené, že i mladý Zich, podporován v tom svým učitelem, šel cestou, která se mu jevila jako pokrok. Avšak umělec a filozof promlouvali do jeho vědeckého vývoje také své slovo: umělec bránil empirikovi, aby ztratil ze zřetele svůj vlastní materiál, umění. A tak nikdy se nedostal Zich tam, aby místo umění si činil cílem zkoumání duševního života, jako např. německý badatel Müller-Freienfels, k jehož spisům vyjadřoval vždy Zich, ač vyznáním rovněž psychologický estetik, krajní nedůvěru. Filozof pak empirika v Zichovi vždy udržoval při vědomí, že prostředky zpřesnění, jako statistika nebo pokus, jsou vždy při zkoumání umění toliko pomůckami řízenými cílevědomou myšlenkou a že nejsou také výsledky, ke kterým se pomocí jich dochází, vlastním cílem zkoumání, nýbrž že jich musí být užíváno k vyvození závěrů obecných. A tak se stalo, že uprostřed prudké krize své vědy se Zich sám vyvíjel vědecky bez krize zákonitě, mezi dvěma póly: estetikou psychologickou a strukturální estetikou, kterou v mnohých bodech anticipoval svým zkoumáním, stejně směly jako obezřelým. Již první jeho krok na této dráze dosvědčoval tento základní vývojový postoj. Ve své velké práci o psychologii hudby z r. 1910 zvolil si Zich nikoli psychologii tvůrce uměleckého (ačkoli jím byl sám), nýbrž, zdánlivě sebezapírávě, psychologii estetického vnímání. Máme na mysli spis o *Estetickém vnímání hudby*. To byl krok důležitý. Psychologie uměleckého tvoření je právě plna nebezpečí, poněvadž vede k maximálnímu individualizování. Psychologie vnímání, ač zdánlivě vzdálenější dílu, dávala možnost (ovšem toliko možnost, nikoli nutnost) neztratit ze zřetele dílo, jeho objektivní stavbu, která stmeluje při zkoumání uměleckého vnímání pestrost, až chaotickou, psychiky vnímajících jednotlivců. A pak šel vývoj zákonitě dál stále blíže k výstavbě uměleckého díla. Pohlédneme-li na poslední Zichovu velkou práci, *Estetiku dramatického umění*, je již zcela zřejmé, že psychologické termíny jako např. představa jsou tu zbaiveny své původní psychologické náplně. Představa, kterou Zich nazývá „obrazová“ a s kterou tolik v své knize pracuje, nemá na sobě již nic z individuálního duševního stavu; stala se skutečně objektivním, nadindividuálním faktem významovým, sémiolo-

gickým. Je však snad důležité připomenout, že silné náběhy k tomto vývoji byly např. v knize o estetickém vnímání hudby, právě jmenované. Zich tam uvažuje o „obsahové“ stránce hudby a dochází výsledků krajně zajímavých, namnoze definitivních. Pracuje při tom s pojmem „významové představy“, tedy pojmem zřetelně nep psychologickým. Ukazuje složitou spekulaci noetickou, stále však dotvrzovanou empiricky, ba experimentálně, že jediný možný čistě hudební „obsah“ je dán tím, že opětovaný např. úsek melodie při druhém vnímání vztahujeme k vnímání prvnímu — čímž spínáme skladbu ve významový celek, třebaže bez jakéhokoliv obsahu konkrétního. Toto pojetí významu je tak překvapující v době, kdy Zich svou práci psal, že vzbuzuje naši bezvýhradnou úctu. To není u Zicha však případ nikterak ojedinělý. Mohl bych z vlastní zkušenosti citovat spoustu případů, kdy pojem, podle běžného mínění zcela nedávno vzniklý, lze shledat u Zicha v některé starší studii, kde žije v skrytu. Často věta, která pro celkový kontext studie byla pouhou poboční poznámkou, skrývá tušení objevu. Uvedu několik případů. Jeden z nejnápadnějších podává studie o dramatickém prostoru, otištěná r. 1923 v *Moravskoslezské revui*. Tam Zich poprvé vyslovil své pojetí dramatického prostoru jakožto nehmotného dynamického pole dramatických silokřivek. Vzpomeneme-li, že toto pojetí vyslovil skromný český učenec asi současně s dobou, kdy slavní ruští režiséři se pokoušeli o jeho scénickou realizaci, lze změřit bystrozrak Zichův. Nedávno, při prohlížení studie o estetické přípravě mysli, všiml jsem si poprvé slov (která necituji pro jejich příliš odborný ráz), podávajících r. 1921 přesnou definici pojmu tzv. rytmického impulsu. Jde o pojetí rytmické řady jako celku, které Zich objevil pro sebe nezávisle na současných výzkumech metriky, zejména francouzské (Meillet) a ruské (formalisté). Takový způsob nepředvídaného, aspoň pro Zichova čtenáře, odhalování nových stránek věci souvisel těsně se zvláštním způsobem Zichovy práce. Již ráz Zichova slohu je po této stránce charakteristický. Svrchované úsporný; podle vlastního doznání Zich stylisticky upravoval své věty tak, že v nich škrta. Vznikl tak útvar podivný: na nejmenší rozloze co nejvíce obsahu. Následek byl ten, že mnohdy výsledek dlouhého uvažování zabral v díle jednu dvě věty, někdy také pouhou větnou vsuvku, kterou dovede odhalit jen velmi pozorný čtenář. Ale na to Zich nepomýšlel, aby čtenáři práci usnadnil. Mám podezření, že

čtenář byl mu vůbec na samém okraji obzoru. Zichova vědecká práce byla tvrdošíjná diskuse se samým sebou, boj o každou píď. To, co napsal, byly zpravidla marginálie k tomu, co vskutku promyslel. Proto často s úžasem zjišťujeme, že jistá myšlenka, vyslovená kdesi jako nahodilá poznámka, se pojednou v některé mnohem pozdější práci vrací jako důležitý člen důkazu atp. To je třeba chápat tak, že Zichovo přemýšlení bylo soustředěné. Nikdy nemyslel toliko na úsek, o kterém psal. Vždy měl na mysli celý systém své vědy, stále kontroloval niti, které spojují jednotlivé problémy. Byl sám se sebou důsledný: vyvíjeje se doplňoval se, ale nebyl se sebou v rozporech. Odtud silný dojem zákonitosti, který na nás vane ze Zichova díla. Jen tak bylo možno, aby vyrostl v zjev silný a v důležitý vývojový článek v době krize a přechodu.

(1934)

## K ČESKÉMU PŘEKLADU ŠKLOVSKÉHO TEORIE PRÓZY

Spis Šklovského přichází k nám se značným opožděním, a včleňuje se tak do zcela jiné situace vědecké, literární i obecně kulturní, než s jakou se setkal ve chvíli svého vzniku; kromě toho padá na váhu i rozdílnost ruského a českého prostředí. Odtud nesnadný přístup k němu i pro ty, kdo se s ním touží poctivě vyrovnat, protože chápou, že toto dílo nelze minout bez povšimnutí, ať již soud o něm dopadne kladně nebo záporně; jsou ovšem i jiní, kteří z dětského nedostatku soudnosti a stoudnosti bez rozpaků začínají Šklovského i „formalism“ argumenty ze školských učebnic — avšak o těch je lépe pomlčet. Máme-li být ke knize Šklovského spravedliví a chceme-li vytěžit užitek, který je i dnes schopna vydat, musíme si být současně vědomi obojí její tvářnosti: té, kterou měla jednak pro autorovo publikum, jednak ze stanoviska soudobého stavu vědy, i oné, které nabývá dnes u nás vlivem změněného prostředí a vědeckého vývojového kontextu.

Pokusme se proto nejdříve nastínit původní její podobu. Vyšla roku 1925, avšak všechny její studie vznikly a byly uveřejněny dávno před tímto datem, počínaje již rokem 1917. Dějištěm jejího vzniku je tedy Rusko za revoluce a těsně po ní, plné neklidu a kvasu. V evropském zkoumání literárním mají až do této chvíle téměř neomezenou vládu směry, jejichž společným jmenovatelem je přezírání důležitosti umělecké stránky díla: jedny pojmají dějiny literatury jako pouhý odraz dějin ideologie nebo kultury v širokém slova smyslu, jiné interpretují básnické dílo jako dokument o vnějším nebo vnitřním životě básníkově, jiné mu konečně přiznávají toliko platnost pouhého komentáře dění společenského

Jan Mukařovský  
STUDIE I

Kniha byla edičně připravena v rámci grantového projektu  
Strukturalistická knihovna (DA98P01UKK013)  
financovaného Ministerstvem kultury ČR  
a vedeného ediční radou ve složení:  
Jiří Trávníček, Miroslav Červenka a Miroslav Balašík

Sestavení svazku, kritika textu a komentář  
Miroslav Červenka a Milan Jankovič  
Jazyková redakce Martina Sendlerová a Irena Danielová  
Obálka a osnova grafické úpravy Boris Mysliveček  
Sazba písmem Pentagramme: Vladimír Ludva  
Odpovědný redaktor Tomáš Reichel

Jako 4. svazek edice  
STRUKTURALISTICKÁ KNIHOVNA  
vydal Host - vydavatelství, s. r. o.  
Radlās 5, 602 00 Brno, tel.: 545 212 747  
roku 2007 jako svou 347. publikaci  
Druhé, brožované vydání. 556 stran  
Tisk Reprocentrum Blansko

www.hostbrno.cz  
e-mail: redakce@hostbrno.cz

### Strukturalistická knihovna

- Sv. 1: Jiří Veltruský: Drama jako básnické dílo  
Sv. 2: Terence Hawkes:  
Strukturalismus a sémiotika  
Sv. 3: Mojmír Grygar: Terminologický slovník  
českého strukturalismu  
Sv. 4: Jan Mukařovský: Studie I  
Sv. 5: Jan Mukařovský: Studie II  
Sv. 6: Lubomír Doležal: Kapitoly z dějin  
strukturální poetiky  
Sv. 7: Shlomith Rimmonová-Kenanová:  
Poetika vyprávění  
Sv. 8: Čtenář jako výzva — Výbor z prací  
kostnické školy recepční estetiky  
Sv. 9: Miroslav Červenka:  
Dějiny českého volného verše  
Sv. 10: Znak, struktura, vyprávění — Výbor  
z prací francouzského strukturalismu  
Sv. 11: Exotika — Výbor z prací tartuské školy  
Sv. 12: Fedor Matejov, Peter Zajac (eds.):  
Od iniciativy k tradicii —  
Štrukturalizmus v slovenskej literárnej  
vede od 30. rokov po súčasnosť  
Sv. 13: Od poetiky k diskursu — Výbor z polské  
literární teorie 70.-90. let XX. století  
Sv. 14: Květoslav Chvatík: Strukturální estetika  
Sv. 15: Česká literární kritika v dotyku  
se strukturalismem (1880-1940)