

I

Vědecká práce má za úkol vyhledávání, popis a třídění materiálu, s kterým daná věda pracuje; nejabstraktnější cíl vědeckého bádání jsou obecné zákony, kterými se dění ve zkoumané oblasti řídí. Tento pracovní postup se může na první pohled zdát značně nezávislý na filozofii, a proto také nedávno uplynulé období pozitivismu, které právě ve vědách vidělo nejpodstatnější složku teoretického snažení, činilo soustavu věd základem, na kterém teprve filozofie, jako sjednocení lidského poznání, musí být budována. V době své plné životnosti byl tento názor užitečnou reakcí proti pojmání doby předchozí, romantické, která naopak podřizovala vědy filozofii: romantická filozofie činila si nezřídka nárok na to dospívat nových *vědeckých* poznatků dedukcí z apriorních premis bez ohledu na empirický materiál. Jakmile však byla věda pozitivismem vybavena z područí filozofie a zmizelo nebezpečí této romantické jednostrannosti, ukázala se jednostrannost i postoje pozitivistického: stejně jako nelze vědu filozofii podřídít, nelze ji ani činit základem filozofie: jejich souvislost je vzájemná. Na tom nic nemění genetický fakt, že se jednotlivé vědy odštěpily od filozofie teprve průběhem vývoje: od chvíle, kdy se každá z nich stala samostatnou vývojovou řadou, vrací se sice vždy znovu k ontologickým a noetickým předpokladům vytvořeným filozofií, ale vykonává na ně sama neustále zpětný vliv výsledky svého zkoumání a vývojem jeho metod.

Vědecký názor, který z této nepřetržité vzájemné souvislosti vědy s filozofií vychází a na ní buduje, je strukturalismus. Pravíme „názor“, abychom se vyhnuli termínům „teorie“ nebo „metoda“, z nichž první znamená pevný soubor poznatků, druhý pak stejně

ucelený a neproměnný soubor pracovních pravidel. Strukturalismus není ani jedno ani druhé — je noetické stanovisko, z kterého ovšem jistá pracovní pravidla i jisté poznatky vyplývají, ale jež existuje nezávisle na jedné i na druhé, a je proto schopno po obojí stránce vývoje. Nejlépe může být objasněna podstata strukturalismu na způsobu, jakým tvoří pojmy a zachází s nimi. Strukturalismus uvědomuje si totiž zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého obsahu, který je — pokud se s pojmem pracuje — v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům „smysl“ přesahující pouhé obsahové vymezení. Pojem jeví se proto strukturalismu jako energetický prostředek stále obnovovaného zmocňování se skutečnosti, vždy schopný vnitřní přestavby a přizpůsobení. Pevné zaklínění v celkové pojmové soustavě vědy umožňuje mu, aby procházel proměnami beze ztráty své totožnosti: méně než kterýkoli jiný vědecký směr je proto strukturalismus nakloněn překotným výměnám starších pojmů za nové — spíše záleží mu na tom, aby tradiční pojmy byly naplňovány živým smyslem bez ustání obnovovaným. Pro svou pružnost jsou pojmy takto chápané schopny snadné transpozice z vědního oboru, kde vznikly, do jiného: tím se posiluje vzájemné sepětí a pracovní solidarita jednotlivých věd.

Co však znamená toto vše pro poměr vědy k filozofii? I ten je pro strukturalismus dán vnitřní souvztažností pojmové soustavy a její dynamičností, neboť tyto vlastnosti vynucují si stále živé spojení vědy s filozofií prostřednictvím noetického postoje, na kterém pojmová soustava spočívá. Neexistuje ovšem vůbec vědecký postup, který by nebyl vybudován na filozofických předpokladech; jestliže některé vědecké směry odmítají k těmto předpokladům přihlížet, zamítají tím toliko vědomou kontrolu svých noetických základů. Strukturalismus si na rozdíl od takovýchto směrů uvědomuje nebezpečnost podobného počínání pro samu spolehlivost konkrétních badatelských výsledků. Poměr mezi vědou a filozofií není však, jak již naznačeno, jednostranný: často vede výsledek konkrétního zkoumání k přeměně nebo i k zásadní revizi samých noetických předpokladů, pomocí kterých se k němu došlo — a tak se kruh uzavírá.

Strukturalistická vědecká práce pohybuje se tedy vědomě a záměrně mezi dvojí krajní mezí: z jedné strany jsou filozofické předpoklady, z druhé materiál. Také materiál je pak k vědě v podobném poměru jako filozofické předpoklady: není ani pouhým pasivním předmětem zkoumání, ani opět není vědnímu postupu do té míry nadřizen, aby jej bez výhrady určoval, jak byli nakloněni věřit pozitivisté. I zde platí zásada předurčování vzájemného. Nový materiál přináší zpravidla i změnu vědeckých postupů, kterými je zpracováván — zde má své zdůvodnění i užitečnost transpozice vědeckých pojmů a badatelských postupů z jedné vědy do jiné. A naopak zase: k tomu, aby se jisté fakty mohly stát vědeckým materiálem, je třeba jejich uvedení ve vztah k soustavě pojmů jisté vědy hypotetickou anticipací výsledků, které jsou od jejich zkoumání očekávány. Samy o sobě nejsou fakty nikterak vědecky jednoznačné, jak vyplývá již z okolnosti, že se tytéž fakty mohou stát materiálem několika různých věd podle badatelského záměru, s jakým se k nim přistoupí. Také materiál je tedy, podobně jako filozofické předpoklady, současně vně i uvnitř vědy.

Fakty, které jako materiál vstupují do styku s jistou vědou, ocitají se, jak řečeno, v dosahu jejího pojmového systému, jehož vnitřní dynamická souvztažnost promítá se i do materiálu v podobě požadavku, aby byly zkoumáním odhaleny vzájemné vztahy jeho jednotlivých složek, dodávající celkovému souboru materiálu jednotného smyslu: významovým sjednocením materiálu dospívá věda k poznání *struktury*. Jakožto jednota smyslu je struktura víc než pouhý celek sumativní, tj. takový, který vzniká prostým přiřadováním částí (srov. Burkamp, *Die Struktur der Ganzheiten*, 1929). 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. Energetičnost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do strukturálního celku zařazuje a k němu ji poutá; dynamičnost strukturálního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i jejich vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu na rozdíl od celku sumativního, který se proměnou ruší.

Strukturalismus, jehož hlavní zásady byly zde probrány v nejstručnějším obryse, není „vynález“ jednotlivcův, nýbrž vývojově

nutná etapa v dějinách moderní vědy. Proto je jeho pronikání dosti nerovnoměrné a jednotlivé vědy dobírají se strukturalistického stanoviska leckdy dosti nezávisle na sobě, na základě poznatků, ke kterým ta která věda v dané chvíli dospěla a jež si vynucují přepracování noetického stanoviska ve smyslu strukturalismu; strukturalismus vynořuje se takto v současné době ve vědních oblastech často navzájem velmi různých a postrádajících přímého spojení — lze dnes již mluvit o strukturalismu v psychologii, lingvistice, v obecné estetice i v teorii a dějinách jednotlivých umění, v etnografii, geografii, sociologii, biologii a snad ještě v jiných dalších vědách. Také při samém postupu vědeckého zkoumání klade strukturalismus menší důraz na nahodilé „objevy“ než na zákonité domýšlení a rozvíjení výsledků již nabytých. V souhlase s tím je pak odsunována do pozadí osobnost jednotlivého badatele ve prospěch spolupráce, při které se získané výsledky rychle stávají obecným majetkem a směnicí pro zkoumání další; i pro duchovní vědy stává se vzorem laboratorní způsob práce známý z věd přírodních.

Tyto okolnosti podporují však zároveň vývojovou pružnost strukturalismu, o které se stala již zmínka: pracovníci jsou navzájem vázáni toliko společnou noetickou základnou, která nebrzdí individuální rozrůznění pracovního postupu ani volné zacházení s obecně přijatými výsledky zkoumání. Proto není také strukturalismus v kterékoli vědě pouhým nástrojem, jehož by bylo možno téměř mechanicky užít k řešení jistých problémů, jenž by však byl nevhodný při problémech jiných. Tak např. v historii a teorii literatur i umění jest pojímat jako strukturu netoliko samu uměleckou výstavbu a její vývoj, ale i vztahy této struktury k jevům jiným, zejména psychologickým a společenským. I každá z těchto jevových řad jeví se badateli jako struktura a její spoje s řadou zkoumanou mají ráz strukturní vzájemnosti, neboť jednotlivé jevové řady pojí se ve struktury vyššího řádu. Kromě toho se každý náraz zvenčí, mající svůj původ v jiné jevové řadě, projeví uvnitř zkoumané struktury jako fakt jejího imanentního vývoje; tak např. podnět k jisté vývojové proměně umění, i když vzešel z dění společenského, uplatní se jen do té míry a v takovém směru, jak si vyžaduje předchozí vývojová etapa umění samého.

Po těchto úvodních poznámkách pokusíme se nastínit jako dva konkrétní příklady strukturního pojetí vědy strukturalismus

v estetice a v literární vědě, ovšem jen v nehrubších obrysech. Ježto první ze jmenovaných věd je obecností svých problémů blízká filozofii a zčásti — pokud se zabývá *obecnými* problémy noetiky estetická — je dokonce její součástí, kdežto druhá, prvé podřízená, je naopak věda konkrétní, pracující přímo s materiálem, lze doufat, že přehledem obou jich bude strukturalismus charakterizován v celé šíři svého rozpětí, byť jen v jediné vědní oblasti.

II

Strukturní estetika řadí se ke směřům objektivistickým, tj. takovým, které za východisko (nikoli však za jediný cíl) zkoumání přijímají *estetický objekt*, tj. umělecké dílo, pojaté ovšem nikoli ve smyslu hmotném, ale jako zevní projev nehmotné struktury, tj. dynamické rovnováhy sil, představovaných jednotlivými složkami. Dynamičnost umělecké struktury má původ v tom, že jedna část jejích složek zachovává pokaždé stav daný konvencemi nejbližší minulosti, kdežto druhá tento stav přetváří; tím vzniká napětí, vyžadující si vyrovnání, tj. nové, další změny umělecké struktury. 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; v popředí stojí vždy ty z nich, které jsou esteticky aktualizovány, tj. které jsou v rozporu s dosavadním stavem umělecké konvence; druhá skupina, skládající se z oněch složek, jež se dosavadní konvencí podřizují, tvoří pozadí, na kterém se aktualizace skupiny první odráží a je pocítována. Je přirozené, že si jednotlivé složky během vývoje vyměňují místa v těchto skupinách — odtud právě přeskupování celku.

Tak se jeví umělecká struktura ze stanoviska strukturní estetiky; je zřejmé, že z tohoto stanoviska pozbývá důležitosti rozdíl, činěný dosud mezi formou a obsahem uměleckého díla; tak např. v díle malířském je barva nejen smyslovou kvalitou, ale zároveň i nositelem jistého, třebaže neurčitého významu (který ovšem v jistých případech může nabýt i značné určitosti, srov. např. středověkou symboliku barev a její důsledky pro malířství); naproti

tomu je zobrazený předmět netoliko „obsahem“ (tj. složitou významovou jednotkou), ale i „formou“, tj. součástí optické výstavby obrazu, která má vliv jak na jeho významové včlenění do celkového tématu obrazu, tak i na jeho umístění v určitém úseku obrazové plochy atd. Místo dvojitosti obsahu a formy nabyla pro strukturní estetiku významu dvojice *materiál — umělecký postup* (tj. způsob uměleckého využití vlastností materiálu). Materiál vchází do díla skutečně zvenčí a je svou podstatou na uměleckém využití nezávislý, tak barevná hmota a její podklad v malířství, kámen, kov atd. v sochařství a architektuře, hercova osobnost v umění divadelním, slovo v básnictví; poněkud jiné je postavení tónu jako materiálu hudby, neboť tón, ač jev akustický a v tomto smyslu opět existující mimo umění, je svým nutným včleněním do tónového systému již samou svou podstatou úzce připjat k umění samému. Na rozdíl od materiálu je umělecký postup neoddělitelný od umělecké struktury, jsa vlastně jen projevem jejího postoj k materiálu.

Další charakteristický příznak strukturní estetiky je její orientace na *znak a význam*. Jako znak prostředkující mezi umělcem a vnímatelem pojímá tento vědecký názor především umělecké dílo v celku a samo o sobě; odtud — v jiném však smyslu než u Croceho, pokládajícího umění i jazyk za přímý výraz osobnosti — sblížení estetiky s lingvistikou jakožto vědou o nejzákladnějším druhu znaků, lidské řeči. Pro svou znakovou povahu neodpovídá umělecké dílo plně ani psychickému stavu, z kterého vzešlo u autora, ani onomu, který navozuje u vnímatele; psychické stavy, s kterými takto vstupuje aktivně či pasivně ve styk, obsahují po každé — kromě obrysů daných uměleckým dílem — ještě také prvky individuální, neopakovatelné a ze stanoviska objektivní (tj. nadosobní) estetické struktury nahodilé. To pak, co z psychického stavu autora nacházíme v uměleckém díle objektivováno jako autorův „zážitek“, je již významová jednotka, pevně vklíněná do celého systému umělecké výstavby; jen tak mohou být vysvětleny dosti časté případy „anticipace“ zážitku tvorbou, totiž takové, při kterých autor jistou situaci dříve umělecky zpracuje, než ji skutečně zažije. Ani „já“, *subjekt*, který se nejrůznějšími sice způsoby, ale v každém umění a v každém díle nějak projevuje, není totožný s nijakým konkrétním psychofyzickým individuem, ani ne s autorovým. Je to 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 („prožívání“ díla vnímatelem).

Tím je pro strukturní estetiku naznačena cesta k řešení problému *individua v umění*: mnohem méně ji zajímá otázka geneze individua autorského než otázka funkce činitele individuálnosti vůbec v uměleckém dění, ve vývoji umělecké struktury. Činitelem se ve smyslu tohoto pojetí jeví netoliko individuum autorské, ale také vnímatelské, zasahující často aktivně do vývoje umění jako mecenáš, objednavatel, kritik, nakladatel atd.; i tehdy, když vnímatelské individuum jen prostředkuje mezi uměním a publikem, jako např. ředitel muzea výtvarných umění, knihovník, obchodník s uměleckými díly atd., může jeho činnost působit do jisté míry aktivně na vývoj umění.

Individuálním činitelem se však nejeví jen jedinec, nýbrž i skupina jedinců, např. umělecká škola, generace nebo dokonce i celé jisté kolektivum, např. národ, pokud jde o jeho tvořivou účast v obecném vývoji umění. Kolektivní individuum může také být jen vnímatelské: stává se jím publikum, když jednotně reaguje na umělecké dílo. Takovou jednotnou reakci publika znají z vlastní zkušenosti zejména umělci divadelní, herci a režiséři, kteří během představení vycitují reakci přítomného publika, často odlišnou od reakce při bezprostředně předchozím provedení téhož díla, a mající proto příznak individuálnosti; způsob, jakým publikum toho kterého dne reaguje, působí na výkony herců: publikum herce „nese“, nebo naopak brzdí jeho výkon. Tato aktivní účast publika jakožto kolektivního individua projevuje se ovšem i při jiných uměních; v divadle je toliko intenzivněji pocítována. O publiku výtvarných umění napsal Baudelaire v úvaze o Saloně z r. 1859 (*Curiosités esthétiques*, vyd. z r. 1889, s. 257): „Publikum a umělec jsou instance souvztažné a působí na sebe navzájem stejně silně: ohlupuje-li umělec publikum, oplácí mu publikum stejnou mincí.“ Co se týče literatury, je rovněž známo, do jaké míry může úspěch nebo neúspěch díla u publika zapůsobit na další básníkovu tvorbu: tak např. často oblíba, kterou získalo jisté románové dílo, způsobí, že autor užije stejného postupu práce, popřípadě i týchž postav nebo téhož námětu v několika dílech dalších. Kolektivní individuum je tedy ve vývoji umění stejně reálné jako individuum-jedinec. Jako individuální činitel může se však jevit

a aktivně zasahovat i věc neživá, totiž umělecké dílo, liší-li se svou jedinečností nápadně od soudobé tvorby a vykonává-li na další vývoj vliv ve smyslu této jedinečnosti. Jedinečnost díla je ovšem často dosti relativní, neboť vlastnosti výtvaru, které se méně informovanému vnímání jeví jako jedinečné, mohou být pro znalce příznakem celého období nebo druhu tvorby.

Co se týče vztahu mezi individuem tvořícím a nadosobním vývojem umění, je tento vztah, právě proto, že svou podstatou je funkční, do značné míry předurčen kvalitativně vývojem předchozím; jistý vývojový stav struktury vyžaduje si totiž k svému přetvoření individuí tak a tak uzpůsobených, a individua uzpůsobená jinak nejsou v dané chvíli ve vývoji žádoucí; bývají proto odsunuta mimo cestu vývoje. Složitost je zde ovšem tak značná, že někdy — jako právě v 19. stol. — mohou tito „prokletí“ umělci, roztroušení zdánlivě ojedinele podél vývojového řečiště, tvořit vespolek linii velmi souvislou, stejně podstatnou jako hlavní proud, v jistém smyslu pro budoucnost dokonce podstatnější. Ani umělecká vloha není tedy jen záležitost samotného individua, ale souvisí s funkcí, která je individuu přikázána objektivním vývojem struktury. Pojetí uměleckého díla jako znaku, právě tím, že dílo uvolňuje od jednoznačné závislosti na osobnosti původcově, otvírá tedy estetice široký výhled do problematiky individua v umění.

Umělecké dílo není však pro strukturní estetiku znakem jen ve vztahu k individuu, ale i vzhledem ke společnosti; to znamená, že také problematika poměru mezi uměním a společností si žádá revize. Především třeba připomenout, že vývoj umělecké struktury je nepřetržitý a řízený vnitřní zákonitostí: 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, neseny 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). Styk umění se společností, jejím uspořádáním i jejími výtvarnými tvorbami je nepřetržitý a je, jako fakt i jako požadavek, obsažen již v samém aktu

tvoreni: umělec je členem společnosti, je vřaděn do jistého jejího prostředí (vrstva, stav atd.) a tvoří nutně pro jiné, pro publikum, a tím i pro společnost. Jsou-li případy, kdy umělec publikum výslovně odmítal, bylo to jen proto, že si žádal publika jiného, a to buď budoucího (Stendhal), nebo pomyslného (symbolisté).

Přesto není však vztah mezi uměním a společností mechanicky kauzální, a nelze proto tvrdit, že takové a takové formě společenské organizace odpovídá bezpodmínečně ta a ta forma umělecké tvorby; také není správné, je-li ze společenské organizace vyvozována jen jistá složka uměleckého díla, tak zejména obsah, neboť i ve vztahu ke společnosti uplatňuje se společenská struktura jako celek. Vztah mezi uměním a společností jeví se empiricky krajně proměnlivým: tak např. vidíme v 19. stol. umělecké směry jako realismus, naturalismus, impresionismus, symbolismus atd. šířit se Evropou od národa k národu, ač stav společenské organizace je u jednotlivých z těchto národů velmi různý, ba dokonce i vývojově nestejně pokročilý. Jistá společnost, ať vrstva nebo i celý národ, může také samu sebe „poznat“ v díle vyšlém z jiného prostředí, popřípadě i zcela cizím, zřetelněji než v dílech vlastních (E. Hennequin, *Les écrivains français*, čes. překlad Šaldův pod názvem *Spisovatelé ve Francii zdomácnělí* z r. 1896). Jistý stav umělecké struktury může také přežít dobu, která jej vytvořila, a sloužit za výraz společnosti nové, odlišné od oné, z které vzešel; srov. umění starokřesťanské, užívající k svým účelům tvárných prostředků i témat umění starověkého. To vše je vysvětlitelné jen tím, že také vzhledem ke společnosti, podobně jako ve vztahu k individuu, je umělecké dílo znakem, který sice vyjadřuje vlastnosti a stav společnosti, ale není automatickým následkem jejího stavu a uspořádání: kdyby nebylo jiných daností, nemohli bychom z jistého stavu společnosti jednoznačně vyvodit umění této společnosti odpovídající, ani naopak poznat společnost toliko podle umění, jaké ze sebe vydala, nebo přijala za své.

To ovšem neznamená, že by vztah mezi uměním a společností neměl důležitosti pro vývoj jedné i druhé strany: společnost *chce*, aby ji umění vyjadřovalo (Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, s. 322: „Obecenstvo, jež vášnivě miluje svůj vlastní obraz, miluje, a to nikoli jen polovičatě, i umělce, kterému své zobrazení svěřuje“), a také naopak umění *chce* vykonávat vliv na společenské dění.

Nabude-li převaha snaha po vlivu společnosti na umění, vzniká umění řízené; převáží-li naopak záměr umění působit na společnost, mluvíme o umění tendenčním. Nemusí ovšem vždy převažovat jedna z obou krajností: konsenzus mezi uměním a společností může být i do té míry úplný, že vzájemné napětí mizí; v takových případech se umělecká produkce zpravidla řadí bez rozlišení mezi ostatní lidská zaměstnání (srov. středověké zařazení umělců mezi řemeslné cechy). Proto také, počíná-li být pocítována touha po souladu mezi uměním a společností, projevuje se zároveň snaha pojímat uměleckou tvorbu podle obrazu tvorby řemeslné, popřípadě průmyslové; heslo zumělečtění všech životních projevů člověka v 2. pol. 19. stol. bylo doprovázeno vzkříšením uměleckého řemesla, doba poválečná pak, která znovu zatoužila po harmonii mezi uměním a společností, aplikovala na umění pojmy „konzumu“ a „společenské objednávky“. Jsou ovšem i doby, kdy umění je ze vzájemně aktivního styku se společností vyřadováno, popřípadě se samo vyřaduje (lartpouirlartismus); ani tehdy však nepomíjí jejich osudová souvztažnost a samo směřování ke vzájemnému odtržení stává se významným symptomem stavu umění i společnosti.

Také společenské *rozvrstvení* nachází obdobu v oblasti umění: podobně jako je společnost rozčleněna vertikálně (vrstvy) i horizontálně (prostředí), je také umění rozlišeno v útvary jednak „vyšší“ a „nižší“, jednak navzájem souřadné. Tak např. v současném básnictví se vertikální stupnice prostírá mezi „literární“ poezií a kabaretním kupletem nebo pouliční odrhovačkou, za horizontálně souřadné mohou být pokládány např. literatura městská a venkovská; vzájemná souřadnost spojuje také literární směry a školy, které sice vznikly v různých dobách, ale jsou současně „živé“ pro čtenářstvo, popřípadě i pro básnické tvoření: u nás jsou v době současné takto koordinovány básnické směry počínaje asi školou májovou a konče směry přítomnými — jsou ovšem po této stránce rozdíly mezi čtenáři a také tvořícími autory podle generací, míry vzdělání, zaměstnání atd.

Mezi rozvrstvením umění a společností je pak netoliko podoba, ale i souvztažnost: jistá společenská prostředí jsou spjata s jistými „patry“ literatury, jisté generace vnitřitelů i autorů s jistými uměleckými směry atd. I tento vztah je však spíše znakový než jednoznačně kauzální: je-li jistý způsob umělecké produkce cha-

rakteristický pro jistou společenskou vrstvu nebo prostředí, neznamená to nikterak, že by členové této vrstvy, resp. prostředí nemohli být přístupni jiným způsobům umělecké produkce, nebo že by naopak umění spjaté s jistou vrstvou bylo zcela uzavřeno příslušníkům vrstev jiných: spíše je zde stav vzájemné výměny hodnot, který je mocným činitelem uměleckého vývoje. Jestliže ovšem jistý umělecký postup, popřípadě jisté umělecké dílo přechází ze společenského prostředí, s kterým bylo původně spjata, do jiného, mění se tím podstatně jeho funkce a smysl.

Ani sám styk umění se společností není bezprostřední, nýbrž děje se, jak již řečeno, prostřednictvím *publika*, tj. jistého společenství, nikoli však již společenského útvaru; a jednotícím příznakem tohoto společenství je, že jeho účastníci jsou více než jiní členové společnosti schopni adekvátně vnímat jistý druh uměleckých znaků (např. znaky básnické, hudební atd.); důkazem toho je potřeba jisté speciální výchovy, má-li se jedinec stát součástí publika některého umění.

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 vnitřitelově přítomna jako celek, nemá vnitřitel jistoty o smyslu a významu jednotlivých částí. Vše v uměleckém díle i v jeho vztahu k okolí jeví se tedy strukturální estetikou znakem a významem; v tom smyslu může být považována za součást obecné vědy o znaku čili *sémiologie*.

Co se týče materiálu, s kterým strukturální estetika jako ostatně estetika vůbec pracuje, dodávají jej všechna umění. Soubor umění tvoří strukturu vyššího řádu. Proto je základním metodologickým požadavkem, aby každý problém, i když se zdánlivě týká umění jen jediného, byl srovnávacím způsobem zkoumán aplikován i na umění jiná; velmi často ukáže se přitom, že otázka zdánlivě více nebo méně speciální je otázkou obecně uměleckou, tak básnický obraz (metafora, metonymie, synekdocha) má značný dosah i pro teorii umění jiných, např. malířství, filmu. Existují ovšem

i problémy, které zřejmě platí pro všechna umění, tak např. problém estetické funkce, hodnoty, normy, otázka vztahu mezi uměním a společností, otázka znaku v umění atp. Z těch však každé se opět jeví v rozličných uměních rozličně a jeho obecné řešení je nemožné, nepřihlíží-li se k této rozmanitosti, která teprve ukáže všechny aspekty problému. Jsou konečně i otázky, které přímo pramení ze vzájemného vztahu jednotlivých umění, tak např. otázka *transpozice tématu* z jednoho umění do druhého (např. z básnictví epického do filmu nebo malířství); sem náleží i problémy ilustrace, při níž pojitko mezi výtvozem ilustrujícím a ilustrovaným nemusí být jen tematické.

Srovnávací teorie umění má však i své *problémy vývojeslovné*, dané tím, že jednotlivá umění, právě proto, že jsou složkami jednotné struktury vyššího řádu, vcházejí ve vzájemné styky kladné i protikladné. V každém vývojovém období jsou tyto vztahy jiné, tak např. ocitá se lyrické básnictví jednou v těsném sousedství hudby (symbolismus), jindy v sepětí s malířstvím (parnasismus); styk těchto dvou umění může být aktivní jednou ze strany jednoho, podruhé ze strany druhého (aktivnost básnictví vůči hudbě se projevila v období hudby programové, aktivnost hudby vůči básnictví brzy nato v období symbolismu). Poněkud paradoxně, ale nikoli bez oprávnění lze říci, že by dějiny každého z umění mohly být popsány jako sled jeho přechodných styků s jinými uměními. K vývojesloví celkové struktury všech umění náleží i historická proměnlivost jejich počtu: umění jednak přibývá (např. v posledních desetiletích film), jednak ubývá (např. ohněstrůjství, jež bylo v 18. stol. řadeno mezi umění); je přirozené, že každá takováto změna mění rozložení sil v úhrnné struktuře umělecké tvorby. Je tedy umění v stálém pohybu jako celek — a ani dějiny umění jednotlivých nesmějí přehlížeti tento fakt základní důležitosti. Ostatně není po stránce složitosti vývojového pochodu ostrý předěl mezi děním v umění jednotlivém a úhrnným děním v uměních všech; plynulý přechod mezi obojím tímto stupněm je dán uměním divadelním, z jehož složek je vlastně každá umění do značné míry nebo i zcela samostatné (herectví, básnictví, hudba, jevištní výtvarnictví, osvětlování atd. — nad nimi všemi pak režie). —

Strukturální estetika nemůže tedy řešit žádnou ze svých otázek bez stálého srovnávacího zřetele. V tomto smyslu musí být doplněno její označení dříve již uvedené; její podstatou a osudem

je směřovat k vypracování systému a metody *srovnávací sémiologie umění*. Třeba nakonec dodat, že srovnávací zájem strukturální estetiky se nevyčerpává toliko uměním, neboť esteticko, které je jeden ze základních postojů, jež člověk zaujímá ke skutečnosti (vedle postoje praktického a teoretického), je potenciálně přítomno při každém lidském jednání a potenciálně obsaženo v každém lidském výtvoře. Pro strukturální estetiku to znamená, že věnuje pozornost stálému vzájemnému styku tří oblastí jevových: umělecké, estetické mimoumělecké a mimoestetické, i vzájemnému napětí mezi nimi, působícímu na rozvoj každé z nich (srov. např. pronikání umění do životní praxe v oblasti reklamy, odívání, sportu atd., jakož i naopak pronikání životní praxe do umění, např. v architektuře nebo v tendenčním básnictví).

Vznik strukturální estetiky je sice nedávný, ale její kořeny je třeba hledat v dosti dávné minulosti jednak estetiky samé, jednak filozofie, a konečně i v lingvistice jakožto nejpropracovanějším dosud odvětví vědy o znaku. Mezi estetickými antecedencemi třeba jmenovat na prvním místě estetiku herbartovskou, jejíž čeští přívrženci, J. Durdík a O. Hostinský, připravili cestu, po které se v posledních svých pracích přiblížil k strukturalistickému pojetí žák Hostinského O. Zich; kromě toho byl tento domácí český vývoj povzbuzen a metodologicky prohlouben stykem s ruským formalismem, nad nějž však pokročil zejména pojetím struktury jako souboru znaků; z německé moderní estetiky zapůsobil na počáteční rozvoj strukturalismu B. Christiansen; k estetickým antecedencím pojí se jako důležitá jejich součást i četné teoretické projevy umělců, počínaje v básnictví symbolismem, v malířství impresionismem, v architektuře funkcionalismem. Filozofické předpoklady dodala zejména filozofie Hegelova (dialektické pojetí vnitřních rozporů v struktuře i jejího vývoje) a Husserlova (výstavba znaku i jeho věcný vztah); sem sluší připočíst i některé práce psychologické, zejména Bühlerovy (psychologie znaku jazykového, mimického a barevného). Z dějin umění a jejich metodologie sluší vzpomenout zejména prací M. Dvořáka, odhalujících noetický dosah umělecké výstavby výtvarného díla. Po stránce lingvistické se strukturální estetika opřela o práce A. Martyho, V. Mathesia, A. Meilleta, F. de Saussura a ženevské školy vůbec a J. Zubatého. Za dosavadního stavu je rozvoj strukturální estetiky zjevem vědy české, jenž se sice setkává s částečnými obdobími

i u jiných národů, nikde však nedošel stejně důsledného domyšlení metodologických základů; zejména pak nebyly jinde otázky umělecké struktury pojaty jako otázky znaku a významu.

III

Jako příklad speciální teorie umění pojaté strukturalisticky pokusíme se načrtnout hlavní zásady *strukturální teorie literatury*; ježto teorie literatury je odvětvím estetiky, platí vše, co bylo o strukturalním zkoumání umění řečeno v předešlé kapitole, také zde a nemusí být opakováno. Z celého souboru teorií jednotlivých umění je věda o literatuře dosud nejsystematičtěji propracována ve smyslu strukturalním; také se v ní nejnázorněji jeví otázky znaku a významu, jež mají zásadní důležitost pro estetický strukturalismus vůbec. Zvláštní závažnost mají pro strukturální teorii literatury otázky uměleckého materiálu, jímž je v básnictví jazyk, hlavní ze znakových systémů vytvořených člověkem, na kterém je vybudován vztah člověka-tvora společenského k veškerenstvu přírody a kultury.

Básnický jazyk je jeden z funkčních útvarů jazykových, jež se od ostatních rozlišuje tím, že prostředků jazykových užívá ve smyslu estetické samoučelnosti, tedy nikoli za účelem sdělovacím; ježto však prostředky samy pocházejí většinou z jazyka sdělovacího a ježto opět básnický jazyk vykonává na jazyk sdělovací zpětný vliv, zabývá se literární věda strukturální netoliko básnickým jazykem, ale i vztahem tohoto jazyka k jazyku sdělovacímu jako celku a k jeho jednotlivým funkčním aspektům, z nich pak zejména k jazyku spisovnému, s jehož vývojem je básnický jazyk těsně spjat; odtud úzký vztah strukturální vědy o literatuře k funkční lingvistice, jež vlastně teprv umožnila vznik strukturálního bádání o literatuře. Postavení básnického jazyka *uvnitř struktury* básnického díla je do té míry ústřední, že se v básnickém jazyce odrážejí všechny problémy básnictví, a to nejen poezie veršované, nýbrž i básnické prózy; tak např. i samy dějiny románu a povídky, mají-li pojmut vývoj těchto druhů jako nepřetržitou linii, řízenou vnitřní zákonitostí básnické struktury, musí nutně učinit východiskem vývoj významové výstavby, jež ovšem má své kořeny v jazyce, zejména pak souvisí s větou jako základní významovou konstrukcí a s jejím vývojem. Také *druhovému rozlišení* se

v básnictví zřetelněji promítá do materiálu než v uměních jiných; druh se zde odhaleně jeví jako složitý soubor mnoha různých tvárných prostředků (nejen jako jistá oblast tematická) a jazykové složky se významně uplatňují v této jeho struktuře.

S jazykem těsně souvisí také *básnický rytmus*, jehož problémy nemohou býti teoreticky vůbec řešeny bez přihlížení k povaze onoho jazyka, jež v daném případě poskytuje prozodickou základnu; vzájemný vztah mezi básnickým rytmem a jazykovým systémem není ovšem pro strukturální literární vědu tak jednoznačný, jak předpokládala starší metrika (J. Král), že by totiž jen jediná prozodie byla pro daný jazyk vhodná; i tento vztah se vyvíjí a prozodická základna podléhá změnám. Uvnitř básnického díla se rytmus uplatňuje tak, že prolíná celou strukturou a zmocňuje se všech jejích složek počínaje zvukovými a konče nejsložitější významovou jednotkou, tématem; vycházejíc z tohoto předpokladu, pojímá literární věda rytmus jako neodlučitelnou součást struktury básnického díla i jako mocného podněcovatele jejích vývojových proměn. Také subjekt uměleckého díla je v básnictví těsněji spjat s materiálem než v uměních jiných: může zde totiž být přímo dán jazykovými prostředky (zájmeno osobní a přivlastňovací první osoby, první osoba slovesná atd.); rovněž realizace subjektu v díle epickém nebo dramatickém, „osoba“ čili „postava“, souvisí podstatně s jazykem prostřednictvím svého jména, jež tvoří krystalizační osu postavy. V tomto smyslu je básnický subjekt součástí jazykové problematiky básnického díla a postava řadí se k otázkám básnického pojmenování, tj. aktuální aplikace jazykového znaku vůbec.

Docházíme tak k problematice *významu*, která se sice neomezuje jen na význam bezprostředně spjatý s jazykovým znakem (slovo, věta), ale která i tehdy, týká-li se vyšších významových jednotek (tématu a jeho složek), úzce s jazykem souvisí; z významových otázek básnictví jsou důležité zejména ty, které hledí k pojmenování a kontextu i k jejich vzájemné polaritě; až tyto otázky budou podrobně zpracovány teorií básnictví, bude možno výsledků zde nabytých použít i pro poznání významové výstavby v uměních jiných, zvláště v malířství a ve filmu. Také pro zkoumání *filozofického dosahu* uměleckého díla ve smyslu strukturální teorie literatury poskytuje básnictví bohaté možnosti jak proto, že je uměním tematickým, tak i proto, že jeho materiálem je jazyk; lze

zde totiž souběžně zkoumat a konfrontovat několikerý způsob, jakým se světový názor básníkův v díle projevuje: jednak je přímo vysloven myšlenkovým obsahem díla, jednak se vyjadřuje nepřímou a obrazně jeho tématem, jednak konečně je skrytě obsažen i ve volbě a užití výrazových prostředků.

Složitou tvářnost přijímají v strukturální teorii literatury otázky *metodologie vývojového zkoumání* básnictví: v teorii hudby např. se princip imanence (tj. „samopohybu“ struktury ve vývoji) pro netematicnost tohoto umění i pro jeho poměrně značné vyřadění z praktických souvislostí nabízí téměř sám sebou; v malířství, které svou základní tematicností je značněji vklíněno do obecně kulturního kontextu, je situace imanentního vývojového zkoumání již obtížnější; v teorii literatury je však cesta k němu nejméně snadná, ale právě proto plodná; její obtížnost tkví v tom, že zde k tematicnosti přibývá ještě myšlenkový (reflexivní) prvek včleňující literaturu — vedle souvislosti s obecně kulturním vývojem — i do dějin lidského myšlení. Pro svou složitost je metodologie strukturálních dějin literatury, jež je jedním z úkolů strukturální teorie literatury, dosud nedopracována, ačkoli její základní princip je již jasný. Dály se a dějí pokusy vybudovati dějiny lyriky na vývoji básnického rytmu a dějiny epické prózy na vývoji větné stavby; účel přitom je vyzkoušet konstruktivní nosnost prvků, vhodných k tomu, aby se staly osami strukturálních dějin literatury, totiž takových, které by se neomezily jen na vnitřní vývoj básnické struktury samé, ale jež by pojaly ve smyslu strukturálním — tj. jako vzájemné působení — vztah mezi vyvíjející se literaturou a ostatními kulturními jevy.

A tak strukturální teorie literatury, pokoušejíc se o obnovu literárněhistorické metodologie, nechce zúžit dosavadní problematiku této vědy, nýbrž pojmut ji z jednotného a jednotícího stanoviska samotné literatury, jež se vyvíjí. Charakteristický pro strukturální vědu o literatuře je konečně i způsob, jakým nazírá na *vztah mezi básnickým dílem a životem*; na rozdíl od oněch současných směrů, které dílo vykládají jako přímý odraz básnickova života, zejména vnitřního, uvědomuje si totiž v souhlase se svou obecnou tezí o znakové povaze uměleckého výtvoru, že poměr mezi básnickým dílem a životem nemá povahu jednostranné závislosti, ale souvztažnosti; existuje zde dokonce jistá polarita v tom smyslu, že život, pojatý jako fakt umělecký, jeví se proti-

kladným pólem básnickovy tvorby, a dílo, pojaté jako fakt životní, naopak nerealizovaným pólem básnickova života. — To jsou hlavní rysy, které vyznačují osobitost strukturální vědy o literatuře mezi ostatními teoriemi jednotlivých umění; ony, které ji odlišují od jiných směrů literárněvědeckých, avšak jsou společné celé strukturální estetice, byly již vytčeny při hesle věnovaném této vědě.

Pokud se týče *geneze* strukturální teorie literatury, je její vypracování v souvislý systém charakteristické pro vědecké snažení české, i když se zjevy příbuzné najdou také v jiných vědeckých literaturách. Kořeny, z kterých český literárněvědný strukturalismus roste, jdou namnoze dosti hluboko do minulosti, zejména pokud jde právě o zkoumání básnického jazyka. Již u J. Jungmanna shledáváme povědomí o specifické povaze básnického jazyka, a teoretický zájem o tento jazyk od té doby nepřetržitě pokračoval, takže např. poetika dvou českých estetiků přírodovědně školených, totiž J. Durdíka a po něm O. Zicha, umísťuje básnický jazyk do středu svého zájmu v rozporu s původním vědeckým vzděláním svých autorů. Také tvůrce moderní české kritiky F. X. Šalda založil nejvýznačnější ze svých rozborů jednotlivých básnických zjevů na jejich jazykovém výrazu. Česká metrika, zejména v rukou svého nejsystematičtějšího pěstitele J. Krále, intenzivně pocituje souvislost básnického rytmu s jazykem. Jeden z největších českých jazykozpytců, J. Zubatý, zabýval se v obsáhlé studii básnickým jazykem lotyšských a litevských národních písní. V posledních desítiletích přihlédli podnětně k básnickému jazyku i někteří literární historikové, zejména (před první světovou válkou) Arne Novák. Cesta byla tedy již připravena, když se v době poválečné počalo rozvíjet v Pražském lingvistickém kroužku strukturální studium literatury, vycházející sice též z básnického jazyka, ale neomezující se na něj, nýbrž aplikující lingvistické metody na celou problematiku literární vědy. Z cizích směrů příbuzných českému literárněvědnému strukturalismu sluší uvést zejména ruský formalismus, od něhož české literárněvědné bádání přijalo cenné metodologické podněty, dále některé zjevy literární vědy německé, vycházející z filozofického směru fenomenologického (např. E. Hirt, J. Pfeiffer), dále některé proudy literární vědy polské (Ingarden, Kridl i někteří mladší badatelé, vycházející již z prací českých).

(1940, 1941)