

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ČTENÁŘSKÉ ASPEKTY A MOTIVY U JANA MUKAŘOVSKÉHO

(READER-RESPONSE ASPECTS AND MOTIVES BY JAN MUKAŘOVSKÝ)

Autor práce: Jakub Flanderka

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jiří Trávníček, M. A.

Praha 2009

Děkuji prof. PhDr. Jiřímu Trávníčkovi, M. A. za vedení této práce, za cenné rady a připomínky a za celkovou podporu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 28. 8. 2009

.....

Obsah

Úvod.....	5
I. Přehled základních tezí Ingardenovy literární fenomenologie a recepčně estetické koncepce	
Kostnické školy (ve vztahu k aspektům Mukařovského „recepční estetiky“).....	7
1. Roman Ingarden: literární dílo jakožto intencionální objekt.....	7
2. Přehled hlavních tezí Kostnické školy recepční estetiky.....	10
II. První fáze strukturalismu: od roku 1923 do první poloviny 30. let („Všechno v uměleckém díle je forma, všechno v uměleckém díle je obsah.“).....	14
A. Přehledová část.....	14
1. První práce ze 20. let.....	14
2. Máchův Máj.....	17
3. Studie z přelomu 20. a 30. let (inspirace ruským formalismem a počátky pojetí literatury jakožto znakového systému).....	21
4. Univerzitní přednášky z počátku 30. let.....	24
5. Studie vznikající na počátku 30. let (paralelně s univerzitními přednáškami).....	26
B. Analytická část.....	28
III. Druhá fáze strukturalismu: od poloviny 30. let do poloviny 40. let („Všechno formální v uměleckém díle je hodnotově relevantní, všechno hodnotové je relevantní formálně.“).....	32
A. Přehledová část.....	32
1. Práce z přelomu let 1933 – 1934: od formalismu k sémiotice a fenomenologii.....	32
2. Studie zaměřující se na vývoj struktury.....	37
3. Rozšiřování perspektivy: zapojení sociologických aspektů do zkoumání umění (<i>Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty</i>).....	40
4. Rok 1936: rok máchovských studií.....	46
5. Studie rozvíjející problematiku individua v umění, estetické normy a dalších jevů týkajících se moderního umění.....	47
6. Studie s tématem geneze smyslu v literárním díle.....	49
7. Dvojice studií o Karlu Čapkovi.....	51
8. Studie zaměřené na okruhy jazykového estetična, básnického jazyka a konceptu dialogičnosti.....	53
9. Problematika individua v umění a ve vývojovém procesu umělecké struktury.....	58
B. Analytická část.....	61
IV. Třetí fáze strukturalismu: období druhé poloviny 40. let – do roku 1948 („Ne všechno v uměleckém díle je formou pro význam a hodnotu, ale cosi přebývá.“).....	69
A. Přehledová část.....	69

1. Záměrnost a nezáměrnost v umění.....	69
2. Problematika osobnosti/individua v umění (s aspektem ne/záměrnosti v pozadí).....	72
3. Poválečné příspěvky k tématu básnického jazyka a básnického pojmenování.....	73
B. Analytická část.....	75
Závěr.....	80
Resumé.....	83
Použitá literatura.....	85

Úvod

O **Janu Mukařovském** (1891 – 1975) existuje mnoho sekundární literatury, mapující nejrůznější aspekty jeho myšlenkového systému (estetickou funkci, sémantické gesto atd.). Čtenářské aspekty však zatím zůstávají podrobněji nezpracovány

V této práci se pokusíme odpovědět na otázku, zda do Mukařovského uvažování o literatuře, orientovaného (primárně) na dílo, (ne)pronikají (také) čtenářské reflexe – zda Mukařovský svou pozornost soustředil „čistě“ na jevy, odehrávající se ve struktuře díla, anebo zda do jeho myšlenkového systému pronikaly také zmínky o aspektech, které nevycházejí (primárně) z toho, co se děje „v díle“, ale naopak směřující mimo strukturu díla – „ven“, zejména k účinkové stránce díla, tedy ke čtenáři (mj. i na základě Mukařovského vlastní čtenářské zkušenosti).

Čtenářské aspekty u Jana Mukařovského budeme sledovat na základě jeho myšlenkového vývoje, a to v časovém období vymezeném lety 1923 – 1948. Vhodným východiskem pro „rozfázování“ tohoto časového období na vyhraněné (časové) celky, v jejichž rámci Mukařovský dospíval k zásadním zjištěním, která rozšiřovala jeho uvažování o nové poznatky (včetně těch z oblasti „recepční estetiky“), se pro nás v této souvislosti zdá být „třífázový model“ strukturalismu, tak jak jej navrhla Herta Schmidová ve studii „Třífázový model‘ českého literárněvědného strukturalismu“. Pro každou z fází (vyjma třetí) navrhuje také označení, převzaté přímo z Mukařovského, charakterizující danou fázi.

První fáze, časově vymezená od poloviny 20. let do počátku 30. let, je příznačná zejména inspirací myšlenkami ruského formalismu a je označena slovy „Všechno v uměleckém díle je forma, všechno v uměleckém díle je obsah“. Druhá fáze, časově rozložená přibližně od počátku 30. let do poloviny 40. let, se vyznačuje zapojením (saussurovské) sémiotiky, fenomenologie a také (alespoň v určitých náznacích) sociologie umění a je charakterizována výrokem „Všechno formální v uměleckém díle je hodnotově relevantní, všechno hodnotové je relevantní formálně“. Pro třetí fázi, trvající od roku 1943 do roku 1948, je zcela stěžejní studie „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943) a podle Schmidové představuje tato fáze Mukařovského „sebekorekturu, vracející se k poznatkům první fáze, které byly ve fázi druhé potlačeny“ (SCHMIDOVÁ 1991: 217). Označení třetí fáze uvádí sama Schmidová: „Ne všechno v uměleckém díle je formou pro význam a hodnotu, ale cosi přebývá.“ To, co přebývá, se zde do Mukařovského koncepce dostává (také) prostřednictvím aspektu nezáměrnosti.

V (první) kapitole, která však bude předcházet před oněmi třemi kapitolami, týkajícími se samotné problematiky čtenářských aspektů u Jana Mukařovského, budou nastíněny základní myšlenky fenomenologické literární teorie Romana Ingardena a zejména hlavní teze a práce Kostnické školy recepční estetiky, která představovala de facto první literárněvědnou metodologii,

pro niž se čtenář stal hlavním předmětem bádání, a to jak v diachronní (hermeneutické) perspektivě (u H. R. Jauße), tak v (fenomenologické) perspektivě procesů, probíhajících mezi textem a čtenářem (u W. Isera). V obou případech se zmíníme o jevech, které se nějak vztahují k myšlenkám (a koncepcím) českého strukturalismu, resp. Jana Mukařovského (např. vztah mezi Iserovým pojmem *repertoár* a Mukařovského pojmem *estetická norma* apod.).

Trojice kapitol, týkající se jednotlivých fází Mukařovského strukturalismu, budou rozděleny do dvou hlavních částí: části přehledové, která nastíní hlavní myšlenky a studie v daném období, a části analytické, zaměřené na podrobné sledování konkrétních (vybraných) pasáží ze studií, vzniklých v daném období, z hlediska čtenářských aspektů. Tzn., že v centru našeho zájmu budou jednak explicitně uváděné čtenářské aspekty, jednak implicitně přítomné čtenářské aspekty (objevující se např. ve výběru použitého lexika, jehož prostřednictvím Mukařovský analyzuje ten který jev, a tím pádem staví celý argument – jde tedy ne o to, co Mukařovský tematizuje, ale o „zázemí“, z něž vychází). Rovněž nás bude zajímat, zda se v Mukařovského uvažování objevují i jeho vlastní čtenářské (estetické) zážitky.

Vzhledem k tématu, na něž se chceme u Jana Mukařovského zaměřit, ponecháme stranou jeho studie (jejich většinu) s obecně estetickou tematikou, studie z oblasti architektury a filmu a také studie s obecně metodologickým zaměřením.

I. Přehled základních tezí Ingardenovy literární fenomenologie a recepčně estetické koncepce Kostnické školy (ve vztahu k aspektům Mukařovského „recepční estetiky“)

V této kapitole, ještě předtím, než se budeme věnovat samotné analýze Mukařovského prací z hlediska aspektů čtení a čtenáře, ve stručnosti připomeneme základní koncepce Kostnické školy recepční estetiky. Důvody pro uvedení tohoto přehledu (s ohledem na další části této práce) jsou především tyto: Ingarden se podobně jako pražští strukturalisté snažil založit nazírání uměleckého díla (také) jako opozici proti soudobým pozitivistickým a duchovědným (psychologizujícím) literárněvědným metodologiím a jeho hlavní díla, týkající se procesu recepce pojetém fenomenologicky, vznikala ve stejné době, kdy své vrcholné práce a koncepce sepisovali a propracovávali také strukturalisté v rámci PLK. Sám Mukařovský od 30. let fenomenologické aspekty (fenomenologické pojmosloví) do svého myšlenkového systému viditelně začleňuje (odvolává se také přímo na Romana Ingardena).

Kostnická škola recepční estetiky byla de facto první literárněvědnou metodologií, která si za hlavní předmět svého zkoumání stanovila aspekty čtenáře a recepce literárních děl vůbec. Jako další důvod můžeme uvést skutečnost, že představitelé Kostnické školy (částečně) vycházeli z některých myšlenek pražského strukturalismu, zvláště např. z Vodičkovy koncepce konkretizace literárních děl, rozvinuté na počátku 40. let, anebo též z Mukařovského pojetí estetické normy (funkce a hodnoty). U Kostnické školy se zaměříme jen na několik hlavních (vybraných) jevů, které se určitým způsobem vztahují k Mukařovského aspektům „recepční estetiky“ (a představují jakési „synekdochy“, reprezentující souvislosti či podobnosti mezi čtenářskými koncepcemi Jana Mukařovského a Kostnické školy). Komplexní přehled myšlenek a prací Kostnické školy (a rovněž koncepčních podobností českého strukturalismu a Kostnické školy) ve svých studiích podává zejména Jiří Holý (viz HOLÝ 2001; HAMAN – HOLÝ – PAPOUŠEK 2006: 109 – 146).

1. Roman Ingarden: literární dílo jakožto intencionální objekt

Roman Ingarden (1893 – 1970), podobně jako pražští strukturalisté, usiloval o zkoumání literárního díla, zcela oproštěné od faktorů, které nepatří k samé podstatě díla (do jeho vnitřní struktury), např. tedy autorovy prožitky a psychické stavy, které mohly ovlivnit vznik díla, a stejně tak prožitky a psychické stavy čtenáře atd. Do (struktury) literárního díla patří čtyři vrstvy, tvořící jeho vnitřní výstavbu: (1) vrstva zvukové podoby slov a na ní budovaných zvukových útvarů vyššího stupně; (2) vrstva významových celků; (3) vrstva rozmanitých schematických aspektů a jejich kontinuí a řad; (4) vrstva znázorněných předmětností a jejich osudů.

Literární dílo v Ingardenově pojetí nepředstavuje ani reálný, ani ideální objekt, nýbrž objekt intencionální. Intencionální předměty mají při konkretizaci literárního díla (viz níže) ten význam, že

„se jevící znázorněné předměty přibližují typu reálných předmětů tak daleko, že jejich sugestivní síla ve značné míře narůstá. Jsme téměř nakloněni tomu, abychom věřili v jejich reálnost, a přece tomu v důsledku estetického postoje nevěříme. [...] ‚Skutečné‘ a přece ne zcela skutečné, strhující a přece nás nikdy nestísňující tak, jak to činí realita, ‚pravdivé‘ a přece pouze ‚fantazie‘. Tento postoj dovoluje, abychom estetické hodnoty díla skutečně vychutnali a měli z nich osobitý požitek, který nám není s to poskytnout žádná reálná skutečnost, ani ta ‚nejkrásnější‘. Náběh, abychom představované předměty považovali za reality, k němuž dochází při živém styku s uměleckými díly literárními při jejich realizaci, je nezbytný, máme-li spatřit estetické hodnoty [...]“ (INGARDEN 1989: 339 – 340).

V souvislosti s uvedeným úryvkem se nabízí srovnání s Mukařovského pojetím estetické hodnoty, k němuž (postupně) dospěl v průběhu 30. let, tedy v témže období, kdy vyšla první Ingardenova stěžejní kniha *Umělecké dílo literární* (1931). K této knize Mukařovský často odkazoval, podobně jako k další Ingardenově práci *O poznávání literárního díla* (1937).¹

Nedourčenost, která charakterizuje intencionální objekty, tvoří v Ingardenově koncepci recepčního procesu jeden z hlavních bodů, založený na faktu, že skutečnost zobrazovaná v literárním díle nastiňuje (pouze) schematické aspekty představovaných objektů, a nechává tedy před čtenářem jistá „místa nedourčenosti“,² jež si má čtenář sám doplnit při četbě daného díla, při jeho konkretizaci. Teprve tehdy, když je dílo čteno, a tedy konkretizováno, splňuje dílo svůj smysl, své „poslání“, teprve tehdy dílo „ožívá“. Co se však u Ingardenova pojetí konkretizace jeví jako poněkud problematické, je teze o tom, že není jisté, zda konkretizace provedená tím kterým čtenářem bude ideální (adekvátní), a tak zde vzniká určitý paradox: Ingarden sice uvádí metaforu, že literární dílo se „živou bytostí“ stává teprve v momentě, kdy je konkretizováno, kdy vstupuje do dialogu se čtenářem, ale zároveň čtenáři ubírá jeho potenciál, protože při žádné konkretizaci není (nikdy) zaručena jistota „ideálnosti“ dané konkretizace. Zdeněk Pešat k těmto problematickým aspektům Ingardenovy koncepce píše: „Nelze [...] konkretizaci chápat tak, že každá doba nezávazně a nezávisle na intenci díla si z něho vybírá, co se jí hodí. V takovém případě máme plné oprávnění hovořit s Ingardenem o falešné konkretizaci nebo lépe o konkretizaci neadekvátní. Nevyžaduje si však existence falešné konkretizace svůj protilehlý pól, konkretizaci ideální? Nikoliv,

¹ Petr V. Zima ke dvěma stěžejním Ingardenovým knihám poznamenává, že „je nutno číst [je] v rámci opozice *ontologie/fenomenologie*“ (ZIMA 1998: 244).

² Wolfgang Iser ve své knize *Akt čtení* (1976) kriticky hodnotí Ingardenovu koncepci míst nedourčenosti a v rámci svého vlastního pojetí procesů, které probíhají mezi textem a čtenářem (částečně vycházejí z Ingardena), zavádí pojem „prázdná místa“, která (mimo jiné) fungují také jako jakési „konektory“, usnadňující čtenáři orientaci v (textových) procesech a zapojující je do aktivního spolupodílení se na vytváření významu: „They [=blanks] indicate that the different segments of the text *are* to be connected, even though the text itself does not say so. They are the unseen joints of the text, and as they mark off schemata and textual perspectives from one another, they simultaneously trigger acts of ideation on the reader's part. Consequently, when the schemata and perspectives have been linked together, the blanks ‚disappear““ (ISER 1980: 182 – 183).

neboť falešné konkretizace mohou existovat v čase a vlastně i ony potvrzují proměnlivost díla jako estetického objektu, kdežto ideální konkretizace by učinila z díla předmět poznáný, uzavřený, neschopný proměny. Znamenala by jeho smrt. Neexistuje totiž důvod, proč by se vnímatel měl vracet k dílu, jehož jediné možné významy už nemůže nově vnímat, jsou mu již předem dány a uzavřeny“ (PEŠAT 1998b: 26). Téměř naprostá ignorace vnějšího kontextu, v němž dílo a v němž dochází k jeho konkretizacím, je tedy dalším problémovým místem Ingardenovy představy konkretizace. V tomto aspektu se Ingarden zásadně liší od Vodičkova pojetí³ i od Mukařovského, který tím, že ve 30. letech zavedl dvojici pojmů *artefakt* – *estetický objekt*, bral v potaz proměnlivost konkretizací daného díla v čase a prostoru, prostřednictvím estetického objektu, a tedy také proměnlivost estetického hodnocení díla (založeného na dobovém konsenzu, na dobových uměleckých normách) – při zachování materiální podoby díla (artefaktu).

Rovněž Wolfgangu Iserovi se jako hlavní dva problematické jevy Ingardenovy teorie jeví okolnosti podobné těm, jež jsme výše zmiňovali: „There would appear [...] to be two major drawbacks to Ingarden's theory. First, he is unable to accept the possibility that a work may be concretized in different, equally valid, ways; and second, because of this blind spot he overlooks the fact that the reception of many works of art would be simply blocked if they could only be concretized according to the norms of classical aesthetics“ (ISER 1980: 178).

Jan Mukařovský do svého uvažování o umění od 30. let stále více zapojoval také aspekty z oblasti literární fenomenologie, mnohdy s odvoláním na Ingardenova základní díla. Na rozdíl od něj však při sledování uměleckého díla (zcela) nevyloučil vnější okolnosti, které jsou významné zejména v souvislosti s utvářením estetické hodnoty (resp. hodnotového systému, který platí v tom kterém období) a jejími proměnami v průběhu vývoje dané umělecké struktury.

³ Felix Vodička převzal pojem *konkretizace* pro využití při výzkumu ohlasů literárních děl v rámci literárněhistorického vývoje – používal jej však poněkud odlišným způsobem než Ingarden: „Budeme tímto termínem [tj. konkretizace] označovat obecně odraz díla v povědomí těch, pro něž je dílo estetickým objektem. Termín ‚estetický objekt‘ zůstane takto vyhrazen obecné teorii umění, zatímco termín konkretizace naznačuje, že jde o konkrétní podobu určitého díla, jež se stalo předmětem estetického vnímání. Je přirozené, že dílo může být několikerým způsobem konkretizováno. Konkretizována nejsou však jen místa schematická, ale struktura celého díla tím, že je promítnuta na pozadí struktury aktuální tradice literární, nabývá za změněných okolností časových, místních, společenských a do jisté míry i individuálních vždy nového charakteru. Problém ohlasu literárního díla zahrnuje v sobě především studium jeho konkretizací“ (VODIČKA 1998a: 292).

2. Přehled hlavních tezí Kostnické školy recepční estetiky

Čtenář jakožto jeden ze základních členů v triádě literární komunikace (autor – text – čtenář) dosáhl pozornosti literární vědy teprve koncem 60. let. V té době (v roce 1966) se na nově založené univerzitě v Kostnici, v rámci interdisciplinárně pojatého studijního programu literární věda, sešlo několik literárních vědců, kteří si téma(ta) recepce literárních děl vytyčili jako hlavní součást svého programu.

Přesun literárněvědného zájmu ke čtenáři spadá do širšího kontextu proměn v rámci humanitních věd v 60. letech, zejména pak s tzv. „jazykovým obratem“, který se odehrál na poli lingvistiky v souvislosti s „teorií mluvních aktů“,⁴ již ve svých pracích rozvinuli **J. L. Austen** (1911 – 1960) a **John R. Searle** (1932), a s celkovým přesunem k pragmatice, ke komunikačním aspektům. A v literární vědě zájem směřuje od textového zkoumání (i když ve francouzském strukturalismu 60. let byla analýza literárního díla stále založená na zkoumání textové struktury)⁵ směrem ke čtenáři.

První výraznou osobností Kostnické školy byl romanista **Hans Robert Jauß** (1921 – 1997), který ve svých pracích rozvíjel především diachronní perspektivu recepce literárních děl. Prvním významným příspěvkem, nastiňujícím základní otázky dějin literatury z recepčního hlediska, byla Jaußova inaugurační přednáška na kostnické univerzitě *Dějiny literatury jako výzva literární vědě* (1967). Klíčovým pojmem, který zde Jauß formuloval, je od Karla Mannheima převzatý (hermeneutický) pojem *horizont očekávání*. V souvislosti s tímto pojmem Jauß píše: „Dějinnost literatury se vyjevuje právě v průsečících diachronie a synchronie. Musí tedy být také možné zpřístupnit literární horizont určitého historického okamžiku jako takový synchronní systém, který umožňuje přijímat současně vycházející a k němu vztahovanou literaturu diachronně v relacích nesoučasnosti a dílo brát jako aktuální či neaktuální, módní, včerejší nebo přežívající, předčasné nebo zpozdilé“ (JAUß 2001: 30). Horizont očekávání tedy vychází z předpokladů, že příjemci literárních děl jsou určitým způsobem „(před)vybavení“ jistou historickou (dějinnou) zkušeností a také perspektivou stávajícího (předchozího) literárního horizontu, jistými čtenářskými zkušenostmi a představami. Dílo, vstupující do stávajícího literárního dění, může tedy horizont očekávání čtenářů naplnit, nebo naopak nesplnit (původní) čtenářské očekávání (představu), přičemž podstatou literárního vývoje je zachovávání neustálého dynamického dění.

⁴ Wolfgang Iser se v *Aktu čtení* přímo věnuje teorii mluvních aktů a jejich vztahu s literárními (fikčními) texty, kritizuje Searla s Austinem za to, že literární texty ve svých úvahách v podstatě vůbec nevzal v potaz (viz ISER 1980: 54 – 62).

⁵ Jisté náznaky posunu směrem ke čtenáři se však začínají objevovat třeba i v rámci francouzského strukturalismu. Např. původně „ortodoxní“ strukturalista Roland Barthes (1915 – 1980) v závěru své známé stati „Smrt autora“ z roku 1968 uvádí, že je třeba „zabít autora“, aby bylo možné se dostat ke čtenáři. A také v jeho dalších pracích ze 70. let získávají aspekty čtenáře a čtení („rozkoše ze čtení“) zřetelně více prostoru, zvláště v jeho esejistické knize *Rozkoš z textu* (1973).

Horizont očekávání se velmi podobá pojetí estetické normy v umění, tak jak ji ve druhé polovině 30. let vymezil Jan Mukařovský, především ve svém klíčovém spise *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936). Norma v Mukařovského pojetí není chápána jako regulativní princip, ale jako energie, stále se proměňující a oživující vývojovou literární strukturu. A stejně jako Mukařovský, i Jauß počítá s tím, že vývoj literatury je ovlivňován také mimoliterárními okolnostmi (obecně historickými, náboženskými, sociálními atd.). Další aspekt, který se objevuje u obou literárních badatelů, se týká estetické hodnoty díla a jejího posuzování při jeho jednotlivých konkretizacích v průběhu (dalšího) literárního vývoje. Mukařovský ve studii „Polákova Vznešenost přírody“ (1934) mluví o potřebě rozlišovat *estetickou hodnotu a vývojovou hodnotu*, protože estetické hodnocení díla v jiném (pozdějším) historickém a sociálním kontextu, než v byl kontext, v němž dílo vzniklo a bylo hodnoceno z hlediska soudobých estetických norem. Toto sledování proměňujících se konkretizací literárních děl v různých obdobích, zachycování rozdílných čtenářských zážitků v rozdílných obdobích považuje Hans Robert Jauß za vhodné východisko pro stanovení nově koncipovaného literárněhistorického výzkumu (oproti marxistickému, až příliš sociologicky zaměřenému pojetí anebo zase naopak proti formalistické představě literární evoluce, založené téměř výhradně na sledování imanentního vývoje literatury).

V průběhu 70. a zejména 80. let se Jauß ve svých dílech zabývá např. problematikou estetické zkušenosti, zvláště ve své rozsáhlé knize *Estetická zkušenost a literární hermeneutika* (1982), a dalšími otázkami literární hermeneutiky, které sleduje (také) v mnoha konkrétních interpretacích. V případě Jana Mukařovského se o přítomnosti hermeneutiky ještě příliš mluvit nedá, v jeho posledních pracích před rokem 1948 (ve druhé polovině 40. let), především ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), je však možné sledovat určité úvahy, týkající se estetické zkušenosti jakožto specifického modu, který přetváří a ovlivňuje celkovou zkušenost člověka a jeho pohled na svět.

Druhým významným představitelem Kostnické školy byl anglista a komparatista **Wolfgang Iser** (1926 – 2007). Jestliže Jaußovou oblastí, z níž čerpal podněty, byla hermeneutika, Iserovým východiskem byla spíše fenomenologie a v rámci svých prací, týkajících se vlastních otázek z okruhu recepční estetiky, se zabýval zejména procesy, které při aktu čtení probíhají mezi textem a čtenářem. Nás budou u Isera, v souvislosti se vztahem ke čtenářským úvahám Jana Mukařovského, zajímat především pojmy *implicitní čtenář* a *repertoár*.

Koncept implicitního čtenáře Iser podrobněji vymezil ve své druhé zásadní knize *Akt čtení* (1976), v níž tento koncept představil jako návrh nově pojaté entity čtenáře při výzkumu dění, které se odehrává mezi textovou strukturou a recipientem – vedle dosavadních čtenářských konceptů, např. Riffaterrova „archičtenáře“, Fishova „informovaného čtenáře“ či Wolfova „zamýšleného

čtenáře“ (ale také proti dobovým, sociologickým a empirickým výzkumům čtenáře). Kategorii implicitního čtenáře Iser vytvořil analogicky ke kategorii *implicitního autora*, již ve své knize *Rétorika fikce* (1961) zavedl americký literární teoretik **Wayne C. Booth** (1921 – 2005) ve spojitosti s typem nespolehlivého vypravěče. Implicitní čtenář představuje strukturu, která je uložena v textu jakožto čtenáři předepsaná role: „implicitní čtenář [se] nezakládá na žádné reálné existenci, neboť ztělesňuje souhrn předem vytvořených orientací, které fikční text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepce. [...] Koncept implicitního čtenáře tudíž označuje textovou strukturu, která vždy už předpokládá příjemce“ (ISER 2004: 139). Vztaženo k Mukařovskému, nabízí se jisté srovnání konceptu implicitního čtenáře s jeho konceptem sémantického gesta, na které upozorňuje Jiří Holý: „Obdobně jako Iserův implicitní čtenář je také Mukařovského sémantické gesto virtuální realitou, která má oporu jak v intenci textu díla, tak v konkrétním procesu čtenářské recepce, která se sice může konkretizovat různými způsoby, má však určitý základní půdorys či horizont“ (HAMAN – HOLÝ – PAPOUŠEK 2006: 128). Zvláště ve druhé polovině 40. let Mukařovský zvýrazňuje pozici čtenáře při vytváření sémantického gesta – čtenář (nejen) že spoluvytváří jednotící významový princip (energii) díla, ale je mu dán výraznější prostor k tomu, aby do struktury díla vkládal svou intenci, své představy o tom, co považuje za záměrné a nezáměrné.

Repertoár je pro nás druhým zásadním pojmem Wolfganga Isera, u nějž se pozastavíme. Představuje jednak soubor jevů z literárního pole (struktury) a jednak jevů mimotextových (mimoliterárních), které čtenáře vybavují jistými znalostmi, jichž využíváme (můžeme využít) v průběhu čtení, při konstituování našich představ o daném fikčním světě. S repertoárem spojený pojem *strategie* ztvárňuje určité principy, které organizují materiál poskytovaný repertoárem. „The repertoire of the text is made up of material selected from social system and literary traditions. This selection of social norms and literary allusions sets the work in a referential context within which its system of equivalences must be actualized. The function of the strategies is to organize this actualization, and they do so in a variety of ways“ (ISER 1980: 86). Pojem repertoár tedy poskytuje soubor jistých prostředků jak ze samé literární tradice, tak ze sociálního, historického aj. kontextu, tj., reprezentuje určité systémy (uměleckých i mimouměleckých) norem, které (dopředu) vytvářejí jisté čtenářské očekávání, s nímž vstupujeme do procesu recepce daného díla, a které mohou být prostřednictvím setkání s tímto dílem změněny. V souvislosti s pojmem repertoár může být vzpomenut Mukařovského zásadní spis *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), na nějž odkazuje sám Iser (srov. HAMAN – HOLÝ – PAPOUŠEK 2006: 127).

Od 80. let se Iserův zájem přesunul ke zkoumání v oblasti literární antropologie, které rozpracoval především v knihách *Hledání. Od recepční estetiky k literární antropologii* (1989) a

Fiktivní a imaginární (1991). Také Jan Mukařovský začal (od konce 30. let) do svého uvažování více zapojovat určité antropologické aspekty, i když jeho pojetí přirozeně nemůže být srovnáváno s Iserovou literární antropologií. Ale např. v „Záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ je možné spatřovat Mukařovského snahu pojmout umění jako specifickou, jedinečnou oblast, obracející se k obecně lidským potřebám, které umožňují zažívat umělecké dílo jako svébytný a jedinečný akt, udržující si současně nadindividuální platnost.

Teze Kostnické školy – jakožto první literárněvědné metodologie, která se (primárně) zaměřila na problematiku čtenáře (a recepce literárních děl vůbec) – budou pro nás dále v této práci určitým „pozadím“ (či spíše východiskem) při sledování čtenářských aspektů u Jana Mukařovského. Jak bylo již výše řečeno, Mukařovský se, podobně jako dva hlavní představitelé Kostnické školy H. R. Jaub a W. Iser, „dotkl“ aspektu čtenáře z diachronní perspektivy (např. v rámci otázek týkajících se estetické normy a jejích proměn v dějinách umění apod.) a také z hlediska struktury textu a jejího (možného) působení na čtenáře. Výchozím bodem pro zkoumání vztahu (dění) mezi textem a recipientem je tedy Mukařovskému (většinou) textová struktura (textová perspektiva). Tyto jevy budeme podrobněji sledovat v následujících kapitolách.

II. První fáze strukturalismu: od roku 1923 do první poloviny 30. let („Všechno v uměleckém díle je forma, všechno v uměleckém díle je obsah.“)

A. Přehledová část

1. První práce ze 20. let

Herta Schmidová vidí období 20. let v myšlení Jana Mukařovského jako hledání pozice, jíž by se měl vymezit vůči dvěma (tehdy) výrazným estetickým koncepcím: estetice obsahu a estetice výrazu (SCHMIDOVÁ 1991: 195 – 196). Svěbytné řešení tu podle ní nabízí pojem „motorického dění“, s nímž Mukařovský poprvé pracuje ve stati *O motorickém dění v poezii* (1926). Peter Burg uvádí jako charakteristické rysy pro období let 1923 – 1928 vliv lingvistických myšlenek PLK (fonologie) a Mukařovského zaměření na praktické analýzy v oblasti poetiky a stylistiky (BURG 1985: 4).

První Mukařovského knižně vydanou prací byla studie (resp. disertace) *Příspěvek k estetice českého verše* (1923), předmětem jejíhož zkoumání je zvuková stránka⁶ českého verše (v obecném smyslu) – kterou je dobře možné sledovat při recitaci. Podobně jako v souvislosti s motorickým děním bude Mukařovský hledat onu podstatu, která „dělá poezii poezií“, i ve spojitosti s estetickým zkoumáním verše se Mukařovský snaží najít „to specifické“ ve zvukové stránce básně, protože podle něj „zvuková forma, kterou básni [čtenáři/recitátoři] dávají, je ona, kterou měl básník na mysli“ (MUKAŘOVSKÝ 1923: 6). Jako by tedy zvuková forma básně v sobě zahrnovala určitý jednotící princip, v němž se spojuje intence autora a čtenáře.

V pojmu zvukové formy je vcelku patrná inspirace Zichovým pojmem „významové představy“.⁷ Zvukovou formu básně Mukařovský chápe jako individuální výtvar, který je u každého básníka jiný, což se snaží ukázat na poezii Jana Nerudy, Jaroslava Vrchlického a Svatopluka Čecha. Nerudovy básně pak mají (ze zvukového hlediska) tento charakter: „Každé slovo, jež nese plný význam, upoutá naši pozornost tím, že v nás vyvolá živou a plnou představu [...] každé z nich [si] plně uvědomujeme jako samostatnou individualitu“ (IBID.: 25).

V centru pozornosti první knižně vydané Mukařovského práce stojí tedy básnické dílo (resp. jeho zvuková stránka, jeho verš), nicméně určitý psychologický základ je patrný; ale ani aspekt recepce zde není zcela potlačen – pohybuje se v rámci určitého intuitivního rozměru, kdy čtenář (recitátor) „vycitíuje“ rozpoložení, jež do zvukové složky básně vnesl autor. Rovněž způsob, jakým je vůbec tato studie napsána, má spíše intuitivní ráz, což se projevuje i ve formě vyjadřování;

⁶ Východiskem Mukařovskému byla práce *Rhythmisch-melodische Studien* (1912) německého filologa Eduarda Sieverse (1850 – 1932). Sievers zkoumal (na základě experimentů s vybranými jedinci) melodii mluvené řeči a došel k závěru, že do literárního textu je autorem (vědomě či nevědomě) „vložená“ určitá melodie, jež je pak většinou čtenářů při recitaci (četbě) textu znovu reprodukována.

⁷ Inspiraci Zichovou prací *O typech básnických* zmiňuje také Květoslav Chvatík a o *Příspěvku k estetice českého verše* podává následující shrnutí: „Dies belegt zweierlei: das Interesse Mukařovskys für die lautliche Gestalt des Verses noch vor der Entwicklung der phonologischen Konzeption der Prager Schule und sein Studium der dichterischen Form, bevor er die Arbeiten der russischen formalen Schule kennenlernt“ (CHVATÍK 1981: 27).

můžeme na to poukázat např. u popisu verše J. Vrchlického: „Neboť všechno splývá v jediné melodické vlnění zvukové, jež téměř nepřetržitě plyne celou básní“ (IBID.: 55). Je zřejmé, že v tomto příspěvku se ještě zdaleka nejedná o onen popis (zvukové stránky) básnictví, který se objevoval v pozdějších versologických rozborech. V nich byl zkoumán rytmus, veršové systémy, vývoj novočeského verše atd.

Následující stat' „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“ (1925) byla prvním výzkumem v oblasti narativních literárních děl a první komplexní analýzou literárního díla vůbec (KUBÍNOVÁ 1991: 53). Mukařovský na začátku uvádí názory některých literárních historiků (J. Vlček, A. Novák) o „plastičnosti a barevnosti“ próz B. Němcové, které podle něj nejsou nepravdivé, avšak způsob, jakým Němcová působí na čtenáře, je třeba formulovat ještě přesněji: „při četbě *Babičky* nevidíme scény před sebou jen jako obrazy nebo skulptury, nýbrž *jsme v nich*. Obklopují a zalévají nás ze všech stran a útočí současně na všechny naše smysly. Vnímáme nejen to, co nám spisovatelka naznačuje slovem, nýbrž děj úplný, v celé jeho šíři. Nejlépe dal by se naznačit tento dojem slovem: *dějové ovzduší*. [...] Bude nutno zkoumat, jakými prostředky tento sloh nebarevný, nenápadný, bez metafor, bez evokujících slov dosahuje působení tak naléhavého a konkrétního“ (MUKAŘOVSKÝ 2001a: 240). Mukařovský poukazuje na to, jak Němcová rozkládá (i velmi malé) dějové úseky na ještě menší celky, což však nikterak neporušuje celkovou dynamičnost, a už v tomto momentě je implikován klíčový pojem struktury (ještě přesněji zformulovaný a rozpracovaný v následujících pracích), která funguje jako celek, jehož každá část se podílí na vytváření jeho (dynamické) podstaty. Struktura děje zůstává zachována, ba co víc: „Současnost, rozložená v posloupnost, toť vrchol dějové mikrotomie! Není jediného zákmitu děje, který by touto metodou nemohl býti zachycen. Výsledek pak je ten, že nakupené detaily vytvářejí drobnými nárazy zcela nenápadně v představivosti čtenářově děj v celé jeho mnohorozměrnosti a mnohotvárné měnivosti“ (IBID.: 241).

Již v této počáteční fázi Mukařovského uvažování o literatuře (umění) se objevují určité náznaky toho, co bude později označeno jako „sémantické gesto“.⁸ I v souvislosti s Mukařovského úvahami o slohu B. Němcové jsou příhodná následující slova Milana Jankoviče: „Jedině ve zaktivované podobě věcí, a tedy ve výstavbě díla, může být dán vnímateli bezprostředně pokyn, aby zaujal ke skutečnosti vztah obdobný jako sám tvůrce“ (JANKOVIČ 2005: 54). Právě přítomnost prvků, které udržují texty B. Němcové v nepřetržitém „proudění“, které zajišťují ono dění, Mukařovský zdůrazňuje a považuje za podstatu jejího díla (i její osobnosti): „ukázalo se, že hlavní tajemství slohového umění B. Němcové spočívá v prostém a plynulém seřazování drobných detailů,

⁸ Srov. k tomu názor Mojžíry Grygara: „Přestože Mukařovský se zpočátku věnoval především rozboru jednotlivých (zejména jazykových) složek básnického díla a jejich vzájemných vztahů, nespouštěl ze zřetele možnost vystihnout jednotu díla“ (GRYGAR 1999: 226).

kteře dovedla bystrostí svého tvůrčího vnímání vytěžit z proudu skutečnosti tak úplně i seřadit tak harmonicky, že jimi vzbuzuje iluzi samé podstaty všeho dění: nekonečného proudění, stálého příchodu i odchodu, vznikání a zanikání, objevování se a mizení“ (MUKAŘOVSKÝ 2001a: 248 – 249).

Podobně jako v *Příspěvku k estetice českého verše* je také ve slohovém rozboru *Babičky* jednota uměleckého výtvoru zaštiťována individualitou autorské osobnosti, již výrazněji se však začíná objevovat (alespoň v náznacích) myšlenka, že rovněž čtenář se spolupodílí na vytváření sjednocující významové aktivity.

Studie *O motorickém dění* v poezii vyšla knižně teprve v roce 1985 a k vydání ji edičně připravil (a doslovem opatřil) Milan Jankovič.⁹ Mukařovský v této studii vycházel z úvah o „čisté poezii“ francouzského modernistického teologa (jezuity) a literárního učence, abbého **Henri Bremonda** (1865 – 1933), který, snaže se dobrat podstaty poezie, píše toto: „V každé básni je obsažena jakási tajemná realita, a její přítomnosti, jejímu vyzařování a její přetvářecí a jednotící schopnosti vděčí báseň za vlastní svůj poetický charakter. Tuto tajemnou realitu nazýváme čistou poesí“ (BREMOND 1935: 28). Tento metafyzický aspekt a s tím související „vyloučení“ obsahové (i formální) stránky poezie vidí Mukařovský jako problematické body Bremondova pojetí a uvádí svou formulaci: „Vlastní podstatou poezie je jednosměrný pohyb nesený všemi složkami básně. Jinými slovy: básnické dílo je projevem jistého jednosměrného pohybu v mysli básníkově a má za úkol vzbuditi obdobný pohyb v mysli čtenářově“ (MUKAŘOVSKÝ 1985: 19). Mukařovský zde překračuje Bremonda v tom, že onen jednosměrný pohyb, který je jednotícím prostředkem básně, se nevztahuje buď (pouze) k obsahu, formě (či „čemusi třetímu“), nýbrž sjednocuje všechny složky básně. Tento dynamický akt je označen jako „motorické dění“,¹⁰ které probíhá uvnitř básníka (a posléze také čtenáře); jeho případné vnější projevy jsou zřetelně zachytitelné ve zvukové složce básně (tedy např. motorika mluvidel při recitaci). Motorické dění je hlavním principem a ostatní složky básně (formální i obsahové) slouží jako „vodiče“ tohoto dění, motorického gesta, které je do (básnického) díla vetknuto individualitou autora.

Ve druhé části studie Mukařovský provádí analýzu zvukové stránky verše několika českých básníků – protože právě zvuková stránka je nejzřetelnějším projevem (autorského) motorického

⁹ Milan Jankovič datuje vznik této studie do roku 1926. Jedním z důvodů pro tuto dataci je také zpráva o přednášce na téma „O motorickém dění v poezii“, která se konala v rámci PLK 7. 3. 1927 a jejímž základem byl (tehdy nepublikovaný) text, vydaný poprvé až v roce 1985 (v poznámkách pod čarou původně nevydaného textu Mukařovský odkazuje na knižní vydání přednášky Henri Bremonda *Čistá poezie* z roku 1926). Tato studie tedy předcházela Mukařovského seznámení se s myšlenkami ruského formalismu (JANKOVIČ 2005: 103).

¹⁰ Mukařovský se inspiroval Bremondovým pojmem „básnický proud“, který (podle něj) přeformulováním v „motorické dění“ získává ještě větší přesnost: „Formule [...] podstata poezie spočívá v motorickém dění jednotného rázu, které je nesené všemi složkami básnického díla – není nic jiného než rozvinutí a přesná formulace Bremondova označení ‚le courant poétique‘“ (MUKAŘOVSKÝ 1985: 24).

gesta¹¹ navenek a srovnáním jeho různých podob si nejlépe uvědomíme odlišnosti, dané individualitou každého básníka. Rovněž výběr slov, která básníci používají (a práce s gramatickými jevy), „podléhá“ konkrétnímu motorickému gestu: „*Volí tedy básníci svá slova nikoli hlavně se zřetelem k funkci sdělovací, nýbrž vybírají je tak, aby byla ve shodě s rázem jejich motorického gesta. [...] Převládá-li u básníka nadměrně některý gramatický zjev, nejde o pouhou zálibu, nýbrž vlastním důvodem této deformace gramatického systému je posílení jistého rázu motorického dění*“ (IBID.: 90 – 91). Vše v básnickém díle směřuje k jednotícímu momentu a všechny složky díla se podílejí na vytváření celkové struktury a na produkování významu; tímto konstatováním Mukařovský celou studii uzavírá: „Je tedy zřejmo, že ani nejpyšnější květ intelektu, myšlenka, není v poezii samoúčelná, nýbrž slouží, stejně jako pokorné, zdánlivě málo významné záchvěvy zvukové [...] za vodiče celkového motorického proudu, motorického gesta básníka“ (IBID.: 116).

V případě studie *O motorickém dění v poezii* je zřejmá snaha vymanit analýzu literárního díla z psychologického a intuitivního rámce a stejně tak je viditelný přechod k pojetí díla jakožto celku, jehož složky prostřednictvím motorického gesta participují na celkové významové výstavbě. Myšlenkový a názorový vývoj v prvních Mukařovských pracích charakterizuje Milan Jankovič: „Nezastupitelný smysl uměleckého díla [Mukařovský] hledal v projevech individuálního stylu. Neviděl v něm činitele pouze zabarvujícího sdělení, nýbrž zvrstevujícího výpověď o jednotlivých skutečnostech něčím dalším, specificky významným. Přitom se postupně proměňovala výchozí představa, upjatá ještě k jedinečnému založení básnickovy osobnosti, v osobitou koncepci významového sjednocení díla“ (JANKOVIČ 2005: 104).

2. Máchův Máj

Roku 1928 se Jan Mukařovský habilitoval prací *Máchův Máj. Estetická studie*. Touto prací se Mukařovský definitivně odpoutal od (posledních zbytků) psychologických aspektů při analýze uměleckého díla. Poprvé zde také Mukařovský pracuje již obeznámený s myšlenkami ruského formalismu, které mu poskytují vhodná východiska při rozboru *Máje* (viz níže). Dvěma základními pojmy pro celé uvažování v této práci jsou *forma* a *obsah*, jež „nově“ vymezili právě ruští formalisté. Již v předmluvě Mukařovský vysvětluje, že v centru pozornosti jeho zkoumání zde stojí „dílo samo jakožto jev sui generis“ (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 9) – jež je prostředkem estetického působení. Takové faktory jako osobnost tvůrce či vztah díla k vnější skutečnosti mohou zůstat

¹¹ Motorické gesto, tak jak se projevuje ve zvukové složce verše, zde připomíná Zichův pojem „významová představa“ (na jehož základě Zich stanovil básnické typy). I u Mukařovského má charakteristika zvukové stránky motorického gesta jednotlivých básníků podobu navození určitého dojmu a zůstává zde patrný psychologický základ a spíše intuitivní interpretace. Tak např. při poslechu Dykových veršů „máme intenzivní dojem, že vybíhají ve dva hroty“ (MUKAŘOVSKÝ 1985: 62); a v případě Nerudy: „Zvukový pohyb [...] verše působí dojmem, který nedovedeme jinak shrnout než jako jisté probleskování, jiskření“ (IBID.: 64).

stranou. Výše uvedené pojmy *formy* a *obsahu*¹² podle Mukařovského nemají být pojímány jako složky, z nichž jedna je nadřazena druhé, ale jako dvě rovnocenné entity (tvořící dialektický vztah). Materiál (jímž Mukařovský nahrazuje pojem obsah) zahrnuje prvky tematické a jazykové, forma představuje způsob organizace materiálu a v případě uměleckých děl nese dvojí významnou funkci, protože „je zároveň deformací i organizací“ (IBID.: 11). Organizace (jazykového) materiálu uměleckého díla se musí neustále nacházet v deformované, nezautomatizované podobě k tomu, aby dílo vyvolávalo estetický účinek. A protože organizace materiálu se postupně stává konvenční a zautomatizovanou, musí během uměleckého vývoje (nástupem nových uměleckých generací) docházet k jejím proměnám.

Analýza *Máje* je rozdělena do tří obsáhlých částí, které zahrnují zkoumání jednotlivých rovin díla: zvukové, významové a tematické; a již od rozboru zvukové roviny je zdůrazňováno, že všechny vrstvy jsou si rovnocenné a že všemi prochází určitý jednotící princip, který spojuje jednotlivé významotvorné složky, směřující ke smyslu díla (jako celku). To jinými slovy znamená, že nachází-li se ve zvukové rovině nějaký „ozvlášťující“ prvek, projevuje se toto „ozvláštnění“ také ve vyšších složkách díla. Všechny složky (roviny) díla tvoří jednotný významový celek.¹³

Rozbor zvukové stránky *Máje* obsahuje zevrubný výzkum typů zvukových schémat a eufonie, který jde až na úroveň jednotlivých hlásek. Detailnější pojednání o Mukařovského interpretaci zvukové stránky zde není nutné, u souvislosti zvukové složky s ostatními složkami básně je už však třeba se pozastavit i z toho důvodu, že „zvuková barvitost má v *Máji* často vedle funkce strukturní i funkci expresivní, t. j. bývá jí užito jakožto nositele jistého významu“ (IBID.: 87). Této funkce může být dosaženo onomatopoickým užitím určité hlásky a s tím je úzce spjata i snaha navodit emocionální atmosféru, „jisté citové ovzduší“. Hláskový výskyt v okolí určitého slova může také sloužit k jeho zvýraznění a může nastat i situace, že „se barvitosti hlásek dostává úkolu vyzvednutí nikoli význam jednoho slova, nýbrž jistý významový poměr mezi dvěma významovými celky“ (IBID.: 88 – 89). Mukařovský uvádí, že se ve významové výstavbě *Máje* projevuje tendence k (souběžnému) členění, která přirozeně zasahuje i do strukturace kompozičních schémat. Před přechodem ke zkoumání významové stránky tak z předchozích zjištění vyplývá

¹² Mojmir Grygar v souvislosti se vztahem pojmů *obsah – forma* a *struktura* konstatuje: „Pojem struktury umožnil badatelům Pražského lingvistického kroužku, zabývajícím se otázkami básnického textu, literárního a uměleckého díla i jiných obdobných kulturních jevů, překlenout tradiční dualismus *obsahu* a *formy*. Struktura se nekryje ani s jedním ze zmíněných pojmů: strukturní výzkum se zabývá studiem vzájemných vztahů a funkcí všech složek předmětu, nejen těch, které bývaly tradičně zahrnovány do oblasti formy (například zvuková stránka jazyka, rytmus, intonace, metrum nebo kompoziční uspořádání), ale i těch, které dříve náležely do oblasti obsahových kvalit celku (tematika díla, jeho významové kvality, celkový smysl, vztah ke skutečnosti, ‚poselství‘, idea)“ (GRYGAR 1999: 32).

¹³ Srov. k tomu komentář Marie Kubínové: „Pojem významu [...] umožňuje, aby celkové funkční napětí mezi dílem a jeho vnímatelem bylo sledováno jako členitý proces, který má své četné fáze: každá z právě vnímaných složek (či lépe prvků) má svůj vlastní dílčí význam, význam mají i jejich posloupnosti a vzájemné střety“ (KUBÍNOVÁ 1991: 57).

následující závěr: „Umělecké dílo, jsouc pozorováno jakožto samostatný jev, k jehož úplnému vysvětlení postačí jeho vlastní vnitřní zákonitost, objevilo se nám jakožto soubor rovnoprávných složek navzájem rovnoběžných“ (IBID.: 109).

Výchozím bodem pro rozbor významové stránky *Máje* je pro Mukařovského otázka, jakými prostředky bylo dosaženo „zastřenosti věcného významu slov“. Dalším nezbytným prostředkem v souvislosti s uvažováním o významu slova se zde stává pojem kontextu, který se výrazně podílí na významových posunech slova. Pro další výklad o „zastřenosti věcného významu slov“, která je v *Máji* dobře patrná především u epitet, zavádí Mukařovský termín *akcesorní významy*,¹⁴ které spočívají v potlačení významového jádra určitého slova (substantiva), tvořícího významovou osu daného spojení.¹⁵ Toto potlačení významového jádra je způsobeno kontextem, v němž se daná slovní jednotka (substantivum) nachází, resp. adjektivem, které svým konotačním potenciálem rozšiřuje (a pozměňuje) význam (významové jádro), založený substantivem. Potlačení významové osy je tak podstatou estetického účinku epitet v *Máji*. Významového vyzdvižení slovesa (oproti běžnému sdělovacímu jazyku) se dociluje použitím tradičních básnických (rétorických) prostředků: tropů (a figur): sémantickou a motivickou personifikací, dále (sémantickou) hyperbolou a také kontrastem mezi slovesem a podmětem. Velice typickým způsobem zdůraznění slovesa je rovněž jeho účast při tvorbě rýmů.

Významová „rozkloubenost“ syntagmatických celků a rozložení do množství akcesorních významů jsou tedy typickými rysy významové stránky *Máje* a pro čtenáře (a interprety) z toho vyplývá následující: „Máme-li tedy Máchovu větu vnímati tak, jak ji sám básník cítil, je třeba upnouti pozornost nikoli k ‚logické‘, t. j. významové souvislosti jejích slov, nýbrž k míhání, střídavému vynořování se a zapadání, souznění a vzájemnému pronikání významů akcesorních“ (IBID.: 149).

K názornému výkladu tematické stránky *Máje* Mukařovský používá komparaci s tematickou stránkou Hálova *Alfreda* a Vrchlického *Satanely*. Za základní jednotku pro tematický rozbor je stanoven motiv. „Teprve způsob, jakým jsou motivy spojeny v uměleckém díle v jednotnou stavbu, určuje estetický ráz díla“ (IBID.: 152). Jednotným východiskem pro komparaci tematické stránky se pak stává problematika subjektivizace epiky (kterou uvedl do evropských literatur G. G. Byron) a dvě otázky s touto problematikou související: (1) způsob upoutání čtenářovi pozornosti k subjektu (Mukařovský užívá pojmu *osoba*) vypravěče a (2) způsob oslabování dějové stránky.

Máchův Máj je první prací, v níž se objevují kategorie (textových) subjektů. A ačkoli se

¹⁴ U termínu *akcesorní významy* Mukařovský odkazuje na Jurije Tyňanova a Borise Tomaševského.

¹⁵ Mukařovský uvádí např. spojení „daleká noc“ a „pustopustá noc“, v nichž „je slovo *noc*, ryze časové svým významem, určeno adjektivy *daleký*, *pustý* (*pustopustý*), která mají za hlavní význam prostorovost. Proto tato adjektiva se substantivem *noc* významově nesplynou, nepodřídí se mu“ (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 114 – 115).

jedná o analýzu epických (lyrickoepických) děl (ne tedy „čistě“ narativních), pracuje zde Mukařovský s pojmoslovím typickým pro zkoumání v oblasti narativních děl. Jak již bylo výše uvedeno, jedná se také o komunikaci mezi vypravěčem (vypravěčským subjektem) a čtenářem – v souvislosti působení vypravěče na čtenáře; v Hálkově *Alfredu* se do komunikačního procesu výrazně zapojují také ostatní postavy. Pozornost, již na sebe upoutává vypravěč, má takové podoby jako vystupování vypravěče v první osobě, oslovování čtenáře, oslovování vypravěče některou z postav, řečnické otázky, „zvolání, která se v mysli čtenářově pojí s vědomím o subjektu, jenž je pronáší“ (IBID.: 171), apod.¹⁶

Závěry týkající se subjektu vypravěče a oslabování dějové stránky ve srovnávaných dílech jsou následující: v *Máji* se jedná o „lyrickou subjektivaci epiky“, v *Alfredu* o „morální subjektivaci“ a v případě *Satanely* „báseň [...] nabývá epického rázu a mizí subjektivace epiky, kterou jsme shledali (ovšem v dvojí různé podobě) u Máchy i u Hála“ (IBID.: 201). Výrazným odlišným prvkem je v *Satanele* navíc přítomnost parodického rozměru. Postupná proměna tématu, společného zmiňovaným dílům, je dána imanentními vývojovými zákonitostmi a založením struktury jakožto celku, svou podstatou dynamického a vyžadujícího setrvání ve stavu neustálého dění, a platí tedy, že „postupné proměny povahy díla při přechodu od básně k básni byly do značné míry podmíněny technicky, t. j. potřebou strukturní obnovy. Toto zjištění je na odpor názoru, že o rázu básnického díla rozhoduje toliko duševní dispozice tvůrce“ (IBID.: 202).

„Hlavním cílem Mukařovského tedy nebylo pouze ukázat, jaký je, zaprvé, ráz zvukové organizace Máchových veršů, jaký je, zadruhé, charakter významových spojení slov v *Máji*, a konečně, jak vypadá jeho tematická stránka. Podrobný rozbor všech těchto složek byl vykonán především proto, aby se ukázala jejich analogičnost, jednota „základního strukturního principu“ (KUBÍNOVÁ 1991: 49).

Lubomír Doležel mluví příznačně o Máchovi – ve spojitosti s Pražskou školou – jako o „hrdinovi strukturální poetiky“ a v této souvislosti uvádí: „Oblasti jazyka, prozódie, eufonie, básnické sémantiky a tematiky dohromady tvoří strukturní dimenzi Máchova portrétu, složky, vztahy a obecné principy jeho básnického stylu. Tato dimenze je jádrem básnickova portrétu“ (DOLEŽEL 2008b: 169 – 170).

¹⁶ Zvláště v případě, kdy vypravěč působí na čtenáře formou „zvolání, která se v mysli čtenářově pojí s vědomím o subjektu, jenž je pronáší“, se nachází určitá podobnost s konceptem *implicitního autora*, zavedeným americkým literárním teoretikem Wayne C. Boothem (1921 – 2005), který je definován takto: „The ‚implied author‘ chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices“ (BOOTH 1983: 74 – 75). A přestože byl tento koncept stanoven v souvislosti s narativními díly (s románem), zdá se, že svou platnost neztrácí ani v případě básnických (epických) děl. K problematice subjektu v textu (v rané fázi pražského strukturalismu) Tomáš Kubíček poznamenává: „Zpočátku se u Mukařovského subjekt částečně překrýval s vypravěčem literárního díla, později však jeho vymezení zcela přechází do oblasti, kde se utváří strategie celkové významové výstavby.“ (KUBÍČEK 2006b: 39 – 40).

Nejen v souvislosti s *Máchoým Májem*, ale i v případě ostatních máchovských rozborů, které následovaly ve 2. polovině 30. let, se (přesto) můžeme setkat s názorem, že „[poetologové Pražské školy] nikdy nevyjádřili, co Máchova díla znamenají. Setkání strukturalistické poetiky s básnickými texty neposkytuje interpretace, nýbrž systematické analýzy“ (IBID.: 172).

3. Studie z přelomu 20. a 30. let (inspirace ruským formalismem a počátky pojetí literatury jakožto znakového systému)

Příspěvky, které následovaly bezprostředně po máchovské studii, byly plynulým navázáním a rozpracováním myšlenek, jež zde byly uvedeny, ale i některých ještě starších úvah. Přednáška „O současné poetice“ (1929) navazuje na požadavky, určující, jak by měl vypadat strukturní rozbor uměleckého literárního díla (v praxi aplikované již při rozboru *Máje*), teoretickým zobecněním a shrnutím hlavních tezí. Východiskem pro zkoumání literárního díla tedy je, že „rozbor nikde nesmí překročit meze díla samého [...] nesmí žádnou vlastnost díla pokládat za vysvětlení dříve, dokud se nepodaří najít její zdůvodnění v díle samém“ (MUKAŘOVSKÝ 1971a: 100). Mukařovský dále upozorňuje na potřebu transformovat dualismus *obsah – forma* spíše na (vnitřní strukturou) úzce spjaté kategorie *formy* jakožto vlastností díla, které „působí jeho estetickou účinností“ (IBID.: 104), a *materiálu* jakožto podkladu pro uskutečňování formy. Přetváření jazykových prostředků (které představují onen materiál pro estetické zpracování) k estetickému účelu však není zcela samovolné, nýbrž také podléhá určité systematizaci. Jedná se o *tvárné prostředky* a ten z prostředků, který v rámci struktury vzájemného působení ovládá ostatní, je pak označen jako *dominanta*.

Mukařovský se rovněž zabývá otázkami, které se týkají postavení díla v procesu literárního vývoje. Dílo se jeví „jakožto člen vývojové řady, podmíněný tím, co předcházelo, a podmiňující to, co bude následovat“ (IBID.: 111). Touto přednáškou Mukařovský potvrdil přejetí některých myšlenek ruských formalistů jakožto výchozí body pro koncepci strukturální poetiky (a jejího dalšího rozvíjení).¹⁷

V průběhu 30. let Mukařovský rovněž přednášel na Filozofické fakultě UK v Praze a na Filozofické fakultě Komenského univerzity v Bratislavě kurzy týkající se obecných otázek umění a estetiky, kompozice uměleckého (literárního) díla, problematiky básnického jazyka atd.¹⁸ V letním semestru akademického roku 1929 – 1930 probíhala přednáška „Básnická sémantika“. I v rámci

¹⁷ Týká se to především pojetí literárních dějin jakožto vývojové řady (zde Mukařovský vycházel ze statě Jurije Tyňanova *O literární evoluci*) a pojmu *dominanta* – srov. vymezení dominanty u Romana Jakobsona: „Dominantu můžeme definovat jako směrodatnou složku uměleckého díla, která ovládá, určuje a transformuje ostatní složky. Právě dominantu zajišťuje jednotu a soudržnost struktury“ (JAKOBSON 1995c: 37).

¹⁸ Většina Mukařovského univerzitních přednášek byla vydána až poměrně pozdě – časopisecky a knižně v průběhu 80. a 90. let. Přehled univerzitních přednášek podává Miroslav Procházka ve „Zprávě o literární pozůstalosti Jana Mukařovského“, zařazené do knihy *Básnická sémantika* (1995).

tohoto kurzu se zabýval otázkami, jichž se dotkl už ve svých předchozích pracích, a tedy také otázky, co tvoří podstatu a specifickou básnickou (básnického jazyka). Zřetelně se zde do Mukařovského uvažování dostává Saussurovo pojmosloví, jednak aspekty *langue – parole*, jednak znakové pojetí literárního díla vůbec.

Mukařovský začíná otázkou, jak vymezit stylistiku (ve vztahu ke zkoumání básnického jazyka)¹⁹ – zda je předmětem jejího zkoumání *langue* nebo *parole*. S tím je velmi úzce spojena také problematika, zabývá-li se stylistika básnického jazyka dílem jakožto individuálním výtvorem (*parole*), anebo dílem jakožto estetickým útvarem chápaným na základě určitých konvencí a norem, ustavených předchozí literární tradicí (*langue*)? Mukařovský odpovídá: „Básnická stylistika je nauka o onom zvláštním druhu *langue* (tj. souboru norem existujícího v povědomí daného jazykového společenstva), který je určen k vzbouzení estetického prožívání“ (MUKAŘOVSKÝ 1995a: 21). Tedy „zvláštní druh *langue*“ (fungující na základě svého znakového charakteru).

Rovněž je třeba si uvědomit, že básnický jazyk byl Pražskou školou vymezován v širším kontextu funkčního pojetí jazyka (funkční stylistiky).²⁰ To znamená, že je pojímán jako protiklad běžně sdělovacího jazyka, daný estetickou funkcí (tedy zaměřením „na sebe sama“) a schopností aktualizovat běžný (zautomatizovaný) jazyk, ale také jako aktualizací moment v rámci svého imanentního vývoje, přetvářejícího básnický jazyk předchozích básnických generací. Jazykové prvky „jsou aktualizovány, aby nabyly samostatné hodnoty, aby se staly předmětem samoučelného prožívání. To znamená, že prožíváme sám akt vyjadřování; celá naše pozornost je obrácena k tomu, jak vyjadřujeme, nikoli k tomu, co vyjadřujeme, nýbrž k tomu, jak se vyjadřuje“ (IBID.: 26). Akt prožívání (básnického) díla se zároveň stává momentem významového sjednocení: dílo na nás působí jako struktura vzájemně dynamicky propojených složek, jež vyvolávají estetický účinek teprve ve chvíli, kdy jsou vnímány jako jednotný významový celek (struktura). Určitý prvek v díle může fungovat jako (významová) dominanta, která však není „hodnotnější“ než ostatní prvky, její funkce odpovídá spíše složce organizující ostatní složky, tak aby struktura díla tvořila ucelenou jednotu.

¹⁹ Mukařovský vycházel (kromě pojetí stylistiky v rámci PLK) z koncepcí francouzské (expresivní) stylistiky (resp. z konceptů Ženevské školy), především z myšlenek Charlese Ballyho (1865 – 1947) a Maurice Grammonta (1866 – 1946). Lubomír Doležel ke koncepci stylistiky Ch. Ballyho poznamenává: „Ballyho stylistika je spojena s poetikou na základě zjištění, že ‚slova mohou být vyložena a pochopena pouze s pomocí kontextu‘“ (DOLEŽEL 2000: 117). Z Grammontových (i Ballyho) úvah čerpal Mukařovský už v dřívějších pracích. Vedle francouzské stylistiky představovala další východiska rovněž (idealistická) stylistika německé jazykové oblasti – tj. práce romanistů Karla Vosslera (1872 – 1949) a Leo Spitzera (1887 – 1960).

²⁰ Badatelé Pražské školy vycházeli z jazykového modelu německého jazykovědce Karla Bühlera (1879 – 1963), který vymezil tři funkce jazyka: expresivní (odesílatel), apelativní (příjemce) a zobrazovací (referent). Do stávajícího modelu byla lingvisty a literárními vědci PLK (Havránek, Mukařovský) doplněna ještě funkce estetická, zaměřená na sebe sama (na jazykový znak samotný). Bohuslav Havránek vytvořil model čtyř funkčních jazyků a jim odpovídajících čtyř jazykových funkcí: (1) hovorový (konverzační) jazyk = komunikativní funkce; (2) pracovní (věcný) jazyk = prakticky odborná funkce; (3) vědecký jazyk = teoreticky odborná funkce; (4) básnický jazyk = estetická funkce (viz DOLEŽEL 2000: 166 – 172).

Už jen samotná zvuková složka básnictví je nositelkou významu. Zde se Mukařovský odvolává na Saussurovo pojetí znaku, kde zvuk odpovídá *signifiant* a význam *signifié*. Označující neodkazuje k vnější skutečnosti (k jevu v rámci vnější skutečnosti), nýbrž se jedná o zvukovou představu spojenou s daným označovaným. Zvukově podobná slova vytvářejí významové asociace a tím se podílejí na neustálém udržování recipientovi pozornosti, akt významového sjednocování si podržuje svou dynamickou podobu. V oblasti tropů, protože se zde jedná o významovou transpozici, musí být jazykový znak stabilní i pohyblivý zároveň.

Užívání tropů je podmíněno dvěma základními faktory: jejich funkcí v (celkové) struktuře díla a kontextem, v němž se daný tropus vyskytuje. Neplnil-li by určitý tropus funkci, která mu byla stanovena s ohledem na celkové fungování struktury díla, narušoval by ji svou bezúčelností. Význam kontextu je dán jeho určením – aby byl pochopen význam, který daný tropus nese. „Nějakého kontextu (ovšem nejčastěji jazykového) potřebuje tropus k svému aktualizování vždy, bytostně. A to proto, že *vlastní* význam, o který se tropus opírá, od něhož se odráží, s nímž tvoří významový dvojzvuk, který je podstatou transpozice, tento vlastní význam nemůže být dán jinak, než že se vyrovnává z kontextu“ (IBID.: 69).

Touto přednáškou Mukařovský navazoval na myšlenky, které rozvíjel při rozboru *Máje*, a pokračoval v zevrubné analýze básnického jazyka a struktury básnického díla vůbec. Věnuje se zde podrobnému zkoumání zvukové stránky básnictví ve vztahu k významu a dále rozebírá sémantické fungování slova a tropů – v souvislosti s jejich zapojením do širšího významového kontextu. Do jeho rozborů již více začínají pronikat úvahy o znakovém pojetí uměleckého díla a implicitně jsou přítomny také myšlenky, které později vyústí ve vymezení estetické funkce, normy a hodnoty (viz zde výše v úvahách, má-li být stylistika básnického jazyka pojímána jakožto zkoumání parole nebo langue).

Kritická stať „Umělcova osobnost v zrcadle díla“ (1931) je polemikou s psychologickým výkladem literárního díla jakožto zážitků autora (tvůrce), vyjádřených v díle. Mukařovský zde kriticky hodnotí knihu J. V. Sedláka o Petru Bezručovi. Tento typ rozboru podle Mukařovského postrádá zjištění, že dílo je třeba chápat jakožto nadindividuální výtvar určený širokému publiku, a je pojímáno pouze jako odraz individuálních prožitků. Avšak „umělecké dílo, jednou dotvořené, přestává být pouhým výrazem duševního stavu svého tvůrce a stává se *znakem*, tj. sui generis faktem sociálním, sloužícím dorozumění nadindividuálnímu a odtrženým od subjektivní psychologie svého tvůrce“ (MUKAŘOVSKÝ 1971b: 145). I v této kritice se tedy potvrdil (postupný) zřetelný Mukařovského přesun k pojetí umění jakožto znakovému systému.

4. Univerzitní přednášky z počátku 30. let

V zimním semestru akademického roku 1931 – 1932 probíhala na pražské Filozofické fakultě přednáška „Kompozice básnického díla“. Mukařovský se nejprve vymezuje vůči omezenému pojmání kompozice pouze jakožto „uspořádání látky“, kterému se podrobuje i uspořádání jazykových prvků. Kompozice uměleckého (básnického) díla však není takto jednostranná a je vytvářena všemi prvky díla – včetně jazykových prvků, které např. v lyrice tvoří samu podstatu tohoto literárního druhu. Jedná se (naopak) o systém vytvořený na základě vzájemného působení všech složek (prvků) díla. Vymezení pojmu kompozice má pak tedy tuto podobu: „Kompozice je soubor prostředků, kterými je básnické dílo charakterizováno jako významový celek“ (MUKAŘOVSKÝ 1991a: 91).

V letním semestru téhož akademického roku na přednášku o kompozici básnického díla navazoval kurz uváděný v seznamech přednášek Univerzity Karlovy s titulem „Básnické druhy I: Poezie lyrická“, vydaný časopisecky v roce 1991 pod názvem „K sémantice lyriky“. Mukařovský v rámci této přednášky navazoval na svoje předchozí práce (přednášky) o básnickém jazyce a na rozboru konkrétních literárních děl (o Theerově eufonii a o poezii Karla Hlaváčka aj). Lyrika je vymezena jako „kategorie druhová, kde dominantní funkce připadá rytmicky organizovaným složkám jazykovým“ (MUKAŘOVSKÝ 1991b: 440).

V souvislosti s lyrikou se opět zdůrazňuje jednotící (významový) organizační princip, již dříve pojatý jako „motorické dění“, se snahou vymezit jej jako princip založený na fungování („čistě“) vnitřních vztahů v díle (ve struktuře díla): „organizace lyrického tématu je dána vztahem motivů k subjektu“ (IBID.: 452).

Aspektem, který odlišuje lyriku od ostatních literárních druhů (žánrů), je organizace lyrického tématu, stojící mimo řadu časových vztahů. Lyrika má charakter „Präsensdichtung“: bezpříznakovým „vyprávěcím“ časem lyriky je prézens, préteritum se pociťuje jako příznakové.

Na bratislavské univerzitě Mukařovský v akademickém roce 1931 – 1932 přednášel dvousemestrální kurz „Úvod do estetiky“. Kurz byl koncipován (v celku logicky) tak, že v prvním semestru byly probírány otázky obecného charakteru, tedy jak se dá vůbec definovat estetika, v jakém „poměru“ stojí vůči sobě oblast estetiky a oblast umění, klíčová otázka, jsou-li nutné nějaké objektivní podmínky estetického prožívání, otázky týkající se proměn estetického hodnocení (estetické hodnoty) a s tím komplementárně spojená problematika estetické normy (a jejích proměn) atd. Ve druhém semestru pak byly probírány problémy básnického jazyka, kompozice atd. na konkrétních příkladech. I zde šlo tedy o témata, která Mukařovský probíral v rámci všech svých přednášek a v paralelně vznikajících pracích – v analýzách konkrétních literárních děl.

S dvojím hlediskem vnímání se setkáváme také u dvojice pojmů *umělecké dílo (artefakt)* –

estetický objekt.²¹ „Je-li umělecké dílo dané v materiálu, realitou empirickou, přístupnou smyslovému vnímání, je estetický objekt také realitou, ale fenomenologickou, která je dána svou funkcí: být předmětem estetického prožívání“ (IBID.: 39). K tomu, aby bylo možné umělecký výtvar hodnotit z estetického hlediska, musí být dosaženo syntézy obou složek: empirická materiální složka je tvarována skrze fenomenologickou realitu, danou estetickým objektem, která teprve dává umělecký výtvar pocítit jako dění, upoutávající vnímatelovu pozornost a zároveň vyžadující jeho aktivní účast na této syntéze, kterou je dílo dáno jako jedinečná entita, avšak proměnná v rámci estetického hodnotového systému: „vše, co spoluurčuje estetickou hodnotu, musí mít podstatný význam pro syntézu estetického objektu; to, co naproti tomu zůstává bez vlivu na hodnotu, nepřichází v úvahu pro estetický objekt“ (IBID.: 40).

Podobně jako v přednáškách o sémantice lyriky i v rámci tohoto kurzu zastává Mukařovský myšlenku, že struktura díla je udržována určitým jednotícím principem – a umělcova osobnost se projevuje (jedině) jako „reflex jednoty dané v díle samém“ (IBID.: 130). Při charakteristice struktury je pak i přímo použito pojmu *gesto*: „struktura při vší své složitosti jeví se ze stanoviska tvůrcova jako jediný čin, jediné gesto, jímž se umělec zmocňuje svého materiálu“ (IBID.: 131). Milan Jankovič zde upozorňuje, že se již jedná o odlišnou koncepci, než tomu bylo v případě „motorického gesta“, a že je třeba sledovat především posun k dynamickému pojetí významového sjednocení, které je pojímáno jako dění: „jediný čin, jediné gesto“ [...] představuje především *jednotu díla pojatou jako akci*. Tak se jevila tvůrci. A tak, viděna ovšem v opačném směru, od materiálu jistým způsobem přetvořeného k předpokládanému původci se jeví vnímateli: jako úkol porozumět výzvám tvůrčího činu. Dílo je akt: vytvořený a pokračující významový pohyb“ (JANKOVIČ 2006: 111 – 112).

V zimním semestru akademického roku 1932 – 1933 přednášel Mukařovský na pražské univerzitě kurz „Podstata epiky“ s podtitulem „Úvaha fenomenologická“. Tyto úvahy o kompozici epiky (tj. narativního literárního díla) směřují (podobně jako při zkoumání lyriky) k vytvoření určitých obecných „vzorců“, které představují typické formy kompoziční výstavby epických děl. To jinými slovy znamená, že Mukařovský se mimo jiné zabývá různými variacemi v díle vystupujících postav a jejich jednáním²² atd.

²¹ Zdeněk Mathauser uvažuje o estetickém objektu ve srovnání s Bachtinovou koncepcí dialogičnosti románu („vztah recipientovo Já – textové Ty“) a Lévinasovým „náčrtem vztahu Téhož a Jiného“ (MATHAUSER 1991: 428). Zároveň poukazuje na jisté „omezení individuální (recipientské) aktivity“ v koncepci estetického objektu, tak jak jej Mukařovský vymezoval na samém počátku 30. let: „Mukařovského rozšíření znakovosti na sám EO [=estetický objekt] jako by zákonitě souviselo se ‚zespolečenštěním‘ recipientského subjektu (z jedné strany být znakem = být majetkem kolektivu, z druhé strany je-li subjekt v moci struktury, pak je odkázán jen na repertoár možností, které mu tato struktura nabízí“ (IBID.: 425).

²² Tyto „vzorce“ vystupujících postav a jejich jednání částečně připomínají funkce jednajících osob (postav), tak jak je vymezil Vladimír Propp pro žánr kouzelné pohádky ve své práci *Morfologie pohádky* (1928).

5. Studie vznikající na počátku 30. let (paralelně s univerzitními přednáškami)

Paralelně s přednáškami vznikaly také další studie, v nichž Mukařovský probíral vesměs témata totožná s oněmi přednáškovými. Ve studii „Básnické dílo jako soubor hodnot“ (1932) byla hlavním tématem otázka, jakou úlohu plní v uměleckém (básnickém) díle mimoestetické hodnoty? Primární hodnotou uměleckého díla je pochopitelně hodnota estetická, dílo může nicméně být i nositelem některé mimoestetické hodnoty – ovšem tento případ musí být zkoumán z takového hlediska, kdy jsou mimoestetické hodnoty sledovány jako „vnitřní“ součást díla, která tvoří jeho strukturu. Prvky, podílející se ve struktuře básnického díla na vytváření mimoestetické hodnoty, mají tedy mimoestetickou funkci, která je podřízena funkci estetické, ale rovněž působí jako součást výstavby díla.

Podle Mukařovského má svoje opodstatnění vedle analýzy (vnitřní) struktury básnických děl, které připadají poetice, také sociologie básnictví, protože obě tyto oblasti jsou navzájem propojené: „I sociologické zkoumání musí počítat s možností deformace mimoestetických hodnot hodnotou estetickou a také s tím, že zdánlivě zcela zevní způsob využití básnického díla společností může být pod vlivem jeho vnitřního uzpůsobení“ (MUKAŘOVSKÝ 2001b: 13 – 14).

Na svoji stať „Poezie Karla Hlaváčka“ (1932) se Mukařovský odvolával i v rámci přednášek o sémantice lyriky. Hlaváčková poezie je rozebírána ze dvou hledisek: nejprve je nazírána z literárněhistorického hlediska jako součást konkrétní vývojové řady, konkrétního básnického období, což znamená, že Mukařovský nejdříve uvádí typické rysy poezie lumírovců (Vrchlického) teprve poté přechází k samotnému Hlaváčkovvi jakožto zástupci symbolistické poezie. Jako nejvýraznější rys jeho lyriky vidí Mukařovský určité „zkonzentrování“ slovní zásoby na minimální užívání lexikálních prostředků, na opakování jistých synonymních (totožných) výrazů, takže „lze říci [...] o kontextu básně Hlaváčkovy, že je stále opakovaným jediným slovem. Je to kontext popírající svou přirozenou dynamičnost a směřující k jednorázovosti, státnosti, vlastní významu slovnímu jako základní významové jednotce“ (MUKAŘOVSKÝ 2001c: 259).

Studie „Masaryk jako stylist“ (1932) je jednou z mála, která se zabývá neuměleckými texty. Jak napovídá už samotný název studie, jedná se o „běžný stylistický rozbor“ (JANKOVIČ 2006: 113). Masaryk se podle Mukařovského zaměřuje na věci (před slovy), jeho slovo má z významového hlediska věcný charakter: „Ukazuje se nahodilost slova, kdežto k věci se poukazuje jako ke konstantě, která má být pevným opěrným bodem myšlení“ (MUKAŘOVSKÝ 1948b: 432). Zároveň do Masarykova typicky vědeckého stylu pronikají i prvky z hovorové řeči – s čímž souvisí také vypouštění spojek v souvětích a asyndetické spojování vět. Častým rysem Masarykova stylu je také zhušťování sdělení na maximální stručnost, kdy se očekává, že čtenář (posluchač) si domýšlí, „čte mezi řádky“. Alespoň v jistém náznaku se tu v této podobě objevuje téma čtenáře. Nicméně

„základní, jednotící princip Masarykova slohu bylo by lze objevit jen rozbořením noetickým“ (IBID.: 446).

V roce 1933 Mukařovský (francouzsky) přednesl na fonologické konferenci v Nizozemsku svůj versologický příspěvek „Intonace jako činitel básnického rytmu“. Podobně jako ve svých předchozích pracích z oblasti versologie i zde Mukařovský vycházel z formalistické koncepce Borise Tomaševského a Jurije Tyňanova – především z Tyňanovovy práce *Problém básnického jazyka* (1924) a také z myšlenek ženevského lingvisty a spolupracovníka PLK Sergeje Karcevského. První z významných momentů, jež přejal, bylo nové stanovení základní rytmické jednotky básnického rytmu: na místo stopy byl základní rytmickou jednotkou ustanoven verš a se stanovením této nové jednotky bylo potřeba se obrátit ke zkoumání intonace. To je také podstata druhého důležitého momentu, jehož základ představuje právě Karcevského zjištění, že věta (z fonologického hlediska) je tvořena dvěma částmi. Mukařovský vycházel z přesvědčení, že také verš z intonačního hlediska tvoří dvě části, resp. přesněji řečeno, „ve verši probíhají současně, nekryjící se však vždy, dvě virtuální intonační schémata, z nichž jedno je spjato se sémantickou výstavbou věty, druhé s rytmickou výstavbou verše. První z nich může být pojmenováno intonací jazykovou, druhé rytmickou. [...] Intonační linie, kterou slyšíme při recitaci verše, je výslednice těchto dvou schémat-energií současně existujících i působících“ (MUKAŘOVSKÝ 2001d: 204).

Dynamickou koncepci literárního díla, tak jak na ni ve svých pracích průběžně upozorňuje Milan Jankovič (viz JANKOVIČ 2005), Mukařovský razil skutečně jako komplexní pojetí, v němž jsou veškeré složky pojaty jako v neustálém dění, v pohybu se nacházející prvky, které zároveň vytvářejí společný kód produkujícího a recipujícího subjektu. Miroslav Červenka v souvislosti se studií o intonaci jako činiteli básnického rytmu poukazuje na pragmatický aspekt, do něž je intonační linie (intonace) zasazována, a poznamenává: „Tyto zvukové jevy [pohyb melodie hlasu, suprasegmentální proměny hlasové síly, příp. i pauzy a okamžité změny tempa spjaté s výpovědním členěním], alespoň jejich abstraktnější schémata, pokládáme za aktuálně přítomné ve čtenářově povědomí i v případě tichého čtení“ (ČERVENKA 2001: 20).

B. Analytická část

V první fázi strukturalismu, ve svých rozborech, které jsou zaměřeny zejména zvukovou stránku literárního díla (resp. na jazykovou stránku v širokém slova smyslu), Mukařovský nepočítá s tím, že by jazyková struktura díla u čtenáře (přímo) vyvolávala estetický účinek. Určité aspekty, týkající se čtenářských aspektů (náznaky) i vlastní Mukařovského čtenářské zkušenosti a zážitky se nicméně (byť velmi implicitně) je možné vysledovat i v jeho pracích z tohoto období. Např. již ve studii „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“ z roku 1925, vzniklé tedy ještě před založením PLK: „Působí tedy ve slohu B. Němcové týmž směrem jako myšlenkový a představový postup i konstrukce větná a vnější, zvuková stránka vět; spolupráce těchto tří složek vytváří jednotné ovzduší, v němž není nápadných jednotlivostí, ovzduší velmi sugestivní, jehož vlivem vnímáme a vycitujeme i věci, které přímo řečeny nebyly. Je přirozené, že tato metoda splývavých detailů osvědčuje se nejskvěleji tam, kde jde o to naznačit plynutí, uplývání, rozvíjení, uvádání, zkrátka děje nikoli etapové, nýbrž nepřetržité“ (MUKAŘOVSKÝ 2001a: 247).

Zaměříme-li se podrobněji na uvedenou pasáž, na způsob, jak (i co) Mukařovský sděluje, zjišťujeme, že již v souvislosti se zvukovou stránkou není aspekt estetického působení na čtenáře zcela vyloučen. Zdá se naopak, že se očekává určitá čtenářská zkušenost a s ní spojený předpoklad, že čtenář si bude na základě (autorem) „nedourčených míst“ ochoten domýšlet (a (spolu)vytvářet) to, co nebylo přímo vysloveno – tedy, že čtenář již zná určité „strategie“, jichž autoři využívají, aby vyvolali jistý pocit či dojem. Samotný výběr lexika odhaluje, že čtenářské aspekty Mukařovský reflektuje jednak explicitně, když se zmiňuje např. o tom, že větná konstrukce a zvuková stránka vět „působí“ (na čtenáře), anebo o celkovém „ovzduší“, jež je „velmi sugestivní“ a jehož vlivem „vnímáme“ a „vycitujeme“ věci, které nebyly přímo řečeny; a jednak je možné poukázat také na implicitní čtenářské motivy, které jsou často úzce spojeny s momentem hodnocení, např. v souvislosti s metodou „splývavých detailů“, které se „nejskvěleji“ uplatňují při vytváření „nepřetržitých dějů“. I v případě těchto nepřetržitých dějů, majících naznačit „plynutí, uplývání, rozvíjení“ atd., byť se jedná o charakteristiku (pojmenování) daných dějů, jako by, v jejich „pozadí“, byl implicitně přítomen aspekt hodnocení či přesněji „podnět k navození“ jistého postoje, s nímž se má (je možné) k těmto dějům (a k zobrazované skutečnosti vůbec) přistupovat. Zdá se tedy, že Mukařovský zde mohl vycházet (i) ze svého vlastního čtenářského zážitku (a ze svých čtenářských zkušeností v širším smyslu) a že – i přesto, že usiloval o pokud možno co nejobjektivnější analýzu, vycházející ze strukturního fungování textových elementů (jednotlivých textových rovin díla) – zde zůstává přítomen i jeho vlastní dojem (zážitek) z daného díla, což můžeme pozorovat právě v souvislosti se zmínkou o „metodě splývavých detailů“, která se „nejskvěleji“ osvědčuje u nepřetržitých dějů.

Závěr uvedené úvahy naznačuje i to, že již v této rané fázi bral Mukařovský ve své koncepci (byť ne zcela explicitně) v potaz jisté antropologické předpoklady, tedy, jinými slovy, určité obecně lidské předpoklady, které umožňují obdobné vnímání jistých skutečností různými recipienty.

V práci *O motorickém dění v poezii* (1926), která přinesla první „náčrt“ (budoucího) konceptu sémantického gesta, Mukařovský poměrně sugestivně specifikuje onen princip („motorické gesto“), který tvoří podstatu poezie vybraných českých básníků (Dyka, Nerudy a dalších). A rovněž u těchto charakteristik se zdá, že Mukařovský vychází (primárně) ze svých bezprostředních čtenářských dojmů: „A právě [...] klouzavé stoupání melodických vrcholů působí na nás u Nerudy dojmem probleskování, náhlého, ale přitom plynulého vyhoupenutí, bez tvrdých skoků, které postřehujeme u Dyka. [...] Slyšíme-li u Dyka dvojí vyhrocení v každém verši, lze říci, že verš Nerudův se našemu vědomí vtiskne čtverým problesknutím [...] Jinými slovy: zdá-li se nám, že vlna Dykova přes přechodný pokles uprostřed stoupá (například ‚byl jasný obzor‘), máme z vlny Nerudovy dojem setrvávání v téže rovině“ (MUKAŘOVSKÝ 1985: 65 – 66).

Uvedený úryvek je tedy analýzou zvukové stránky Dykova a Nerudova verše, tj. (primárně) analýzou jazykové struktury. Motivy týkající se toho, že na nás tyto verše nějak esteticky působí, jsou nicméně rovněž vcelku dobře patrné a mají zde opět co dělat s hodnotícím prvkem: dojmy „probleskování“, „plynulého vyhoupenutí bez tvrdých skoků“ a „setrvávání v téže rovině“ jako by u čtenáře, kromě vyvolání jistého estetického účinku, zároveň „předpřipravovaly“ také prostor pro zaujetí celkového (hodnotícího) stanoviska. Jak je vidět i z tohoto úryvku, Mukařovský se o estetickém působení daných veršových struktur zmiňuje nepřímo – skrze vybrané lexikum: „klouzavé stoupání“, „plynulé vyhoupenutí“, „vyhrocení“, „problesknutí“ atd., to jsou ony pojmy, které označují způsob, jímž Dyk a Neruda ve svých básních vytvářejí jistý vliv na čtenáře, na jeho postoj k dané básni, ke skutečnosti, na jeho hodnotový systém atd.

Jestliže motorické gesto (dění) má podle Mukařovského představ(y) ve čtenářově mysli vyvolávat obdobný (myšlenkový) „pohyb“, jako byl při tvoření díla onen duševní (myšlenkový) „pohyb“ básníka, odpovídá této představě rovněž zmiňovaný výběr lexikálních prostředků: „stoupání“, „vyhoupenutí“, „problesknutí“ jsou slovesná substantiva, jež ve svém významu zahrnují moment pohybu. Ve srovnání s později koncipovaným sémantickým gestem se dá i v případě motorického gesta sledovat jistá energičnost jeho založení, na rozdíl od sémantického gesta ale nefunguje ještě jako princip významového sjednocení a rovněž není ponechán prostor čtenáři, k tomu, aby do tohoto gesta vkládal svou vlastní intenci (jak k tomu Mukařovský dospěl ve své vrcholné studii *„Záměrnost a nezáměrnost v umění“* z roku 1943). Motorické gesto (dění) má spíše jakýsi intuitivní charakter, jehož podstatou je (jak Mukařovský předpokládá) esteticky působit.

V první rozsáhlé máchovské práci *Máchův Máj* (1928), přesto, že zde Mukařovský věnoval

výrazný prostor zvukovému rozboru a že lingvistická analýza vůbec tvoří jádro celé práce, lze najít (více či méně explicitně) přítomné („přiznané“) čtenářské reflexe: „Je [...] důležité, abychom si uvědomili [...] že subjektivace v *Máji* (negativně daná oslabením dějové stránky díla a pozitivně vyzdvížením přítomnosti vypravovatelovy) má zvláštní ráz lyrický. Vypravovatel vstupuje totiž v podobě motivu první osoby na místo uprázdněné odchodem hlavního reka; kromě toho strhuje k sobě ať přímo nebo nepřímo některé ze základních úvahových a citových motivů básně. Tím vzniká dojem, že všechno, co se v básni přihodilo, se ho nějak týká a že myšlenky a city v básni vyjádřené jsou projevem osobního poměru vypravovatelova (básníkovy) k světu, jak tomu bývá v básních lyrických“ (MUKAŘOVSKÝ 1948a: 165 – 166).

Srovnáme-li to, co je zde, z hlediska čtenářských aspektů, řečeno, např. s úryvkem ze studie „Pokus o slohový rozbor *Babičky* Boženy Němcové“ z roku 1925 (uvedeném výše v analytické části), vidíme, že v práci *Máchův Máj* jsou tyto aspekty uváděny poměrně (velmi) implicitně. Hlavním „bodem“, jehož prostřednictvím Mukařovský (nepřímo) uvádí čtenářské motivy, je subjekt vypravěče – vše tak zůstává v rovině vnitrotextových vztahů.

Zmínkami o „lyrickém rázu“ a „subjektivaci“ jako by Mukařovský implicitně sděloval, že zde (jinými slovy) jde také o jisté jazykové prostředky, které (např. svou expresivností, jež patří do „tradičního repertoáru“ lyriky) v sobě mají zahrnutý rovněž potenciál, vyvolávající určitý dojem a estetický účinek. Nicméně čtenářova pozornost je – podle Mukařovského – v *Máji* směřována dovnitř díla, k vnitrotextovým vztahům (k dění probíhajícímu v textové struktuře díla).

Máj jakožto básnické dílo, které do českého lyrickoepického básnictví přineslo zvýraznění subjektivity, tak rovněž mohlo nabýt status jedinečného estetického zážitku (také pro Jana Mukařovského – i když vyslovení jeho vlastní čtenářské zkušenosti zůstává poněkud „skryto“).

První (výraznější) náznaky toho, že Mukařovský do svého myšlení o umění začíná začleňovat také jisté antropologické aspekty, které hrají v umělecké komunikaci důležitou roli, a také sémiotické aspekty, se v první strukturalistické fázi objevují v rámci univerzitních přednášek „Úvod do estetiky“ z počátku 30. let. Jedním z pojmů, který souvisí s oněmi antropologickými předpoklady, je pojem *apercepce* (*apercepční rámeček*)²³: „Nevnímáme např. věci jako celky – to už není záležitost vnímání smyslového, nýbrž apercepce. A apercepce – to jsou jisté rámce, kterými

²³ V souvislosti s pojmem *apercepční rámeček* se nabízí určitá podobnost s pojmem *repertoár* (a *strategie*) Wolfganga Isera. Repertoár představuje soubor literárních norem a konvencí – je založen na sociálních systémech a literárních tradicích. Strategie jsou definovány následovně: „the strategies organize both the material of the text and the conditions under which that material is to be communicated“ (ISER 1980: 86). Repertoár má podle Isera dvě hlavní funkce: „The literary repertoire can thus be seen to have a two-fold function: it reshapes familiar schemata to form a background for the process of communication, and it provides a general framework within which the message or meaning of the text can be organized“ (IBID.: 81). Iser v souvislosti s pojmy *repertoár* a *strategie* zmiňuje také pojem *realizace*, který odpovídá účasti (subjektu) čtenáře při aktu čtení (ISER 1980: 69). Na blízkou podobnost pojmů *estetická norma* (úzce spojeného s pojmem *apercepčních rámečků*) a *repertoár* upozorňuje Jiří Holý (HOLÝ 2006: 96; srov. též SCHMIDOVÁ 1991: 201 – 202).

(bezděky a nevědomky obyčejně; vědomě jen tehdy, jsme-li v pochybnostech o interpretaci vjemu) vjem organizujeme: vybíráme podstatné – odmítáme nepodstatné. Podstatné – to, co se nám jeví jako znaky věci. A to jako znaky aktuálně charakterizující“ (MUKAŘOVSKÝ 1986: 38).

Apercepční rámce tedy představují moment určité „předpřipravenosti“, určitých „zkušeností se světem“, jímž je (každý) lidský jedinec vybaven při vstupu do procesu umělecké komunikace, resp. do procesu vnímání – což přirozeně platí i pro recepci literárního díla. Také při čtení literárního textu platí, že jej nevnímáme, resp. nejsme s to pojmout v celku (během jednoho momentu), ale že v průběhu četby postupně spojujeme do souvislostí textové segmenty, s nimiž jsme se setkali v předchozích momentech procesu recepce a které zůstávají (či nezůstávají) v naší paměti. Všechny tyto segmenty vcházejí – s přibývajícím rozsahem přečtených částí (z celkového rozsahu textu) – do vzájemné konfrontace a je na nás, do jakých souvislostí je uvedeme (srov. ISER 2002). K propojování jednotlivých textových segmentů, tak abychom (pro sebe) vytvořili přijatelný (resp. smysluplný) významový celek, nám napomáhají předcházející literární (čtenářské) zkušenosti a také samotné znakové založení literatury: literární díla fungují jako znakové promluvy, které jsou charakteristické („typické“) pro naši představu o literárním díle.

Čtenářské aspekty se v Mukařovského pracích z počátku 30. let objevují spíše jen v implicitní podobě. Jak jsme mohli vidět, v rámci přednášek z tohoto období a také v paralelně vznikajících studiích jsou v centru pozornosti spíše otázky obecnějšího charakteru, týkající se kompozice literárního díla, versologie a obecně estetických témat. V tomto období jsme už rovněž mohli sledovat postupné přesouvání perspektivy od formalistického pojetí literatury k pojetí znakovému, které bude naplno rozvinuto ve druhé polovině 30. let, a také využití určitých fenomenologických jevů. Dalším aspektem, který bude šířeji promyšlen a definován ve druhé fázi Mukařovského myšlení o literatuře a umění (v „klasickém období českého strukturalismu“), je sociologický rozměr umění. Určité prvky sociologického pojetí jsme však mohli zaznamenat např. již v přednáškách „Úvod do estetiky“ (např. v souvislosti úvahami o vývoji umění a o proměnách noremních systémů v různých uměleckých epochách apod.).

Peter Burg označuje Mukařovského myšlení v letech 1928 – 1934 jako „dobu přípravy“: „können wir die Zeit von 1928 – 1934 wohl mit Recht als die Zeit der Vorbereitung der strukturalen Ästhetik bestimmen, als die Zeit, in der sich die späteren Konzepte schon fragmentarisch herausbilden“ (BURG 1985: 6). Herta Schmidová shrnuje první fázi (Mukařovského) strukturalismu takto: „První fáze strukturalismu tedy navazuje, pokud jde o objektový pól estetických procesů, o umělecké dílo, na ‚látkovou estetikou‘ ruské formální školy, a pokud jde o subjektivý pól, recipienta, na apercepční estetikou tvarové psychologie“ (SCHMIDOVÁ 1991: 203).

III. Druhá fáze strukturalismu: od poloviny 30. let do poloviny 40. let („Všechno formální v uměleckém díle je hodnotově relevantní, všechno hodnotové je relevantní formálně.“)

A. Přehledová část

1. Práce z přelomu let 1933 – 1934: od formalismu k sémiotice a fenomenologii

V akademickém roce 1933 – 1934 probíhaly Mukařovského přednášky, které se opět týkaly (obecnějších) otázek básnictví, ty již ale byly nahlíženy z poněkud odlišné perspektivy, za užití nových metodologických východisek a pojmů. V zimním semestru Mukařovský přednášel kurz „Filozofie jazyka básnického“, v jehož rámci byl již básnický jazyk (kromě jiného) plně pojímán jako sémiotický systém, tedy jako součást jazykového systému, který existuje v kolektivním (po)vědomí – jako znakový systém. Komunikace v rámci tohoto systému je založena na jistých konvencích – tzn., že předpokladem úspěšné komunikace je, aby byl příjemcem znaku pochopen záměr jeho odesílatele (a není nutné, aby byl daný záměr vyjádřen zcela explicitně).

Inspirace fenomenologií je zřejmá např. již při vymezování významu slova: „slovo je schopno věcného vztahu k mnoha konkrétním a individuálním skutečnostem. Předpokládali jsme ovšem, že v daném kontextu bude realizován toliko jeden z těchto vztahů, k jediné individuální skutečnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1995b: 89). U problematiky významu jmen Mukařovský přejímá výklad Romana Ingardena, který ve významu jmen vymezuje následující prvky: (1) věcný vztah = vztahení výrazu k danému předmětu, *zaměření* na něj; (2) materiální vztah označuje kvalitativní ráz předmětu; (3) formální obsah (předmětnost) = pojednání toho, co bylo určeno materiálním obsahem, jako formálně určitým způsobem strukturovaný celek (tj. např. věc, proces, stav apod.); (4) moment existenciální charakteristiky míní také „reálný modus bytí“ daného označovaného předmětu; mnohdy také (5) moment existenciální pozice míní předmět, který sice reálně neexistuje, ale kdyby (reálně) existoval, patřil by k předmětům s existenciálním modem „reality“ (viz INGARDEN 1989: 73 – 81).

Nastává zde problém s rozlišením pojmů *věc* a *předmět*: *věc* je totiž mimo dosah řeči, je vzhledem k ní transcendentní, zatímco *předmět* může být prostřednictvím řeči „přímo vytvořen“. Mukařovský uvádí následující „řešení“ tohoto problému: „Na cestě mezi slovem a ‚věcí‘ leží to, co jsme nazvali intencionálním předmětem. Věc vidíme médiiem tohoto předmětu, za ním věc tušíme. A tak i tehdy, je-li skutečně přeřat vztah mezi slovem a věcí, trvá ještě vztah mezi slovem a intencionálním předmětem, který pak plně věc zastupuje“ (MUKAŘOVSKÝ 1995b: 92). Zavedení pojmu *intencionálního předmětu* má v souvislosti s básnickým jazykem důležitý význam už jen z toho důvodu, že (zjednodušeně řečeno) funguje jako jistá deformace (či ozvláštnění) běžného sdělovacího jazyka a je tedy z velké části založen na porušování (referenčního) vztahu mezi slovem a věcí. Emil Volek k této mnohvrstevnaté problematice souvislostí mezi věcí, předmětem,

intencionálním předmětem – v kontextu slova a věty – říká: „U Mukařovského slovo jako součást věty/výpovědi (tady se fenomenologie napojuje na Havránka) vchází ihned do vztahu se svým příslušným intencionálním předmětem, ale do referenčního vztahu k transcendentní skutečnosti (věci) vchází pouze až přes celý uzavřený kontext výpovědi“ (VOLEK 2004: 41).

Celkový kontext věty (výpovědi) je rovněž určován časoprostorovým zasazením dané komunikační situace – je zde tedy vzat v potaz také pragmatický aspekt: jaký je věcný vztah výpovědi jakožto jazykové reality a jí označované entity – např. z hlediska pravdivosti/nepravdivosti či možnosti/nemožnosti atd. Od zkoumání jazykové situace obecně je blízko k aspektům času (a prostoru) literárního díla, který je zde zahrnut v několika aspektech zároveň: jeden z časových rozměrů díla představuje čas, v němž se odehrává děj, dalším rozměrem je doba, v níž autor dílo vytvářel, a pak také čas čtení díla, který bývá zpravidla přerušován, a proces čtení tak probíhá vždy v odlišném „objektivním“ čase.²⁴ Mukařovský nezapomíná zdůraznit komunikativní charakter díla ani v souvislosti s časem (a prostorem) aktu čtení, ovšem zdůrazňuje zde, že se nejedná o komunikaci psychofyzických individualit. Ke všem výše zmíněným tématům podává následující komentář: „předpokládejme, že čteme literární dílo staré třeba několik set let. Jde o jazykový projev, kde mluvící osobou je autor, poslouchající (čtoucí, tedy prostě: vnímající) ten, kdo právě spis čte. [...] Jakmile si však uvědomíme, že jde o dva subjekty charakterizované toliko tím, že mají účastenství na stejném jazykovém projevu, obtíže mizejí: subjekt jako bod noetický je mimo časové plynutí, jeho čas neplyne, je bez příznaku tranzitornosti. Čas může plynouti mimo něj [...]“ (MUKAŘOVSKÝ 1995b: 99).

Dalším významným bodem v programu této přednášky byla otázka hodnot(y), zejména jejího (jejich) vztahu ke skutečnosti. Zde je dobře viditelné postupné pronikání antropologických aspektů do Mukařovského myšlení, naplno rozvinuté v průběhu 30. let a ve 40. letech.²⁵ Mukařovský rozlišuje dvojí postoj člověka ke skutečnosti: pasivní, tj. skutečnost vnímaná smysly, zatímco na vytváření určitých (jiných) skutečností se svou aktivitou, svým tvořením podílí lidský subjekt – čímž tato skutečnost nabývá hodnotového rozměru: „Úhrnem: pravíme-li, že skutečnost, ke které se vztahuje jazykový projev, je souborem hodnot, nemíníme tím tvrdit, že by v ní nebylo ničeho kromě hodnot; je složena z materiálu dodaného smyslovým vnímáním, cítěním a myšlením, ale hodnoty dodávají vazivo, kterým je tento materiál stmelěn v celek. Prostřednictvím hodnot zasahuje do skutečnosti naše jednání“ (IBID.: 108). Hodnoty jsou (v celku logicky) spojeny s

²⁴ Roman Ingarden k problematice času v literárním díle ve své knize *Umělecké dílo literární* z roku 1931 píše: „Bylo by zásadně nesprávné, kdybychom se domnívali, že momenty a fáze znázorněného času jsou identické s těmi časovými momenty, ve kterých autor své dílo psal, nebo s těmi, ve kterých aktuální čtenář dílo čte, a to také tehdy, jestliže se znázorněné události odehrávají „přítomně““ (INGARDEN 1989: 236).

²⁵ Na postupné pronikání antropologických aspektů do myšlenkového systému Jana Mukařovského ve svých pracích poukazuje např. Oleg Sus či Květoslav Chvatík aj. (SUS 1968; CHVATÍK 1996).

určitým významem, což Mukařovský ukazuje už na rovině jazyka: aby byl vytvářen význam, musí vedle sebe stát takové (jazykové) jednotky, které jsou spolu slučitelné a dohromady tvoří jistý významový celek (významovou strukturu). To platí pro běžně sdělovací jazyk, jehož účelem je vzájemně se dorozumět v komunikační situaci – primární funkcí básnického jazyka je však funkce estetická, jež nese odlišný (primární) účel, a proto je i její vztah k hodnotám poněkud jiný: „Ve sdělovací řeči odráží se ve větě věrně struktura hodnot řídicích skutečnost (totiž skutečnost onoho kolektiva, které jazykem právě v té době mluví). V básnické řeči [...] může nastat, ba pravidlem nastává, napětí mezi hodnotami spojenými se skutečností a oněmi, které jsou sugerovány jazykovým projevem“ (IBID.: 109).

Znovu se nám zde vrací to, o čem jsme se zmiňovali již výše: básnický jazyk se nevztahuje k věcem, k transcendentní skutečnosti, nýbrž k intencionální skutečnosti (k intencionálním předmětům – „za skutečnost“). Emil Volek uvádí následující závěr: „V duchu fenomenologie [Mukařovský] definuje význam jako ‚intencionální předmět‘, který slovo/promluva vytváří jako most mezi znakem a transcendentní skutečností (referent, denotatum)“ (VOLEK 2004: 40).

U intencionálního předmětu je dobře vidět propojení vlivů fenomenologie a sémiotice: intencionální předmět nabývá platnosti teprve na základě „kolektivního konsenzu“, nevztahuje se pouze k jedinému bodu, jako je tomu v případě transcendentní skutečnosti, nýbrž je konfrontován s celým kontextem intencionální skutečnosti, která, jak už bylo výše řečeno, je skutečností-hodnotou. Shrnutí podstaty intencionální skutečnosti, intencionálního předmětu a jejich vzájemné propojenosti tedy zní takto: „[...] onen ‚svět‘, který je neviditelnými hodnotami prolnut, je skutečnost intencionální: lze dokonce říci, že intencionální předmět každý se skládá: a) z poukazu k nějakému bodu skutečnosti transcendentní ([...] tento poukaz mnohdy není realizován, jinými slovy, že mohou žít, a mnohdy dlouho, intencionální předměty, jimž v transcendentní skutečnosti nic neodpovídá, které vztah k ní předstírají); b) z jisté hodnoty (popř. z jistých hodnot)“ (MUKAŘOVSKÝ 1995b: 120). Rozdíl mezi sdělovacím a básnickým jazykem, viděný z fenomenologického hlediska, je pak takový, že „jestliže v projevu sdělovacím je středem pozornosti skutečnost transcendentní a jejím vlivem v projevu samém obsah, je v básnickém projevu hlavním středem pozornosti skutečnost intencionální a jejím vlivem jazykové složky projevu, které jsou ze všech složek díla skutečnosti intencionální nejbližší“ (IBID.: 118).

Přednáška o filozofii básnického jazyka byla zřetelným dokladem jistého posunu v Mukařovského nahlížení na literaturu a do té doby nejvýraznějším zapojením fenomenologického pojmosloví do jeho literárních analýz. I v rámci tohoto kurzu Mukařovský přirozeně věnoval mnoho pozornosti tématu jazyka obecně, srovnáme-li však tyto (sémantické) analýzy s těmi, které byly věnovány obdobnému tématu v rámci přednášek na počátku 30. let (např. u sémantiky lyriky)

a měly spíše podobu poetologických rozborů, zde už zdaleka tolik nestojí v centru zájmu např. zvuková stránka poezie – byť chápána jako složka rovněž se podílející na vytváření významu díla. A právě pojem významu se nyní dostává do úzké spojitosti s pojmem hodnot(y), který je (může být) také výsledkem aktivního podílení se lidského subjektu na skutečnosti. Dalšími, již výše zmiňovanými aspekty, které se zapojují do „nového“ pojetí literatury a umění, jsou tedy antropologická konstanta a sémiotické pojetí umění založené na předpokladu, že určité konvence (konsenzus) jsou uloženy v „povědomí kolektiva“, které je tak s to vnímat umění jako znakový systém.

V letním semestru akademického roku 1933 – 1934 na přednášku o filozofii básnického jazyka navazoval kurz „Filozofie básnické struktury“. V jeho rámci Mukařovský řešil otázky týkající se nejvyšší roviny, s čímž rovněž souvisí spíše obecný charakter jeho úvah. Dá se říci, že tento přednáškový cyklus byl jakousi (filozofickou) prolegomenou strukturálního myšlení.

První otázkou, již Mukařovský řeší, je vztah mezi recipientem (vnímajícím subjektem) a strukturou díla. V této souvislosti je připomenut pojem *estetického objektu*: „Estetický objekt není [...] ani totožný s duševním stavem vnímajícího individua, ani jednoznačně dán objektivním dílem. Je mezi oběma, dialekticky určován jejich vzájemným napětím“ (MUKAŘOVSKÝ 1995c: 124). V obecnější rovině se tímto navazuje na úvahy o intencionálním předmětu (a intencionální skutečnosti) z předchozího semestru. Dále se však už řeší především klíčový pojem strukturalismu: *struktura*. Ta je chápána jako celek, založený na dynamice vzájemného působení všech jeho složek, které jsou vůči sobě buď v dynamických, anebo vzájemných (dvojsměrných či mnohosměrných) vztazích.²⁶ Nejvyšším stupněm, „strukturou struktur“ je potom oblast kultury (v širším slova smyslu).

Pro pojem struktury je dále klíčové, že „[je] neoddělitelný od pojmu hodnoty: uvnitř je struktura spjata hodnotami, je souborem hodnot, zvenčí je hodnotami ověšena. I pro teorii hodnoty

²⁶ U „klasického“ strukturalistického pojetí struktury jakožto dynamického systému, založeného na vzájemném působení všech jeho složek, se můžeme setkat také s protínázorem, který relativizuje onu jistotu (meziválečného) strukturalismu, že takové pojetí pojmu struktury, které jím bylo prosazováno, je (jediné) „správné“ (zvláště v souvislosti s (post)moderním uměním). Oleg Sus např. k této problematice píše: „teoreticky je docela dobře možné vybudovat i takové pojetí struktury uměleckého díla, které bude širší, než je koncepce zpolarizovaného modelu, a které uvede ve vztah jak poměry tzv. dialektických napětí mezi složkami (nebo vrstvami), tak i poměry jiného rázu, neomezené jen na střetání dvou protikladných „sil““ (SUS 1968: 665). Nicméně je pravda, že Susova stať byla napsána na konci 60. let, kdy měl Sus k dispozici některé nové myšlenky a koncepty (a kontexty), které meziváleční strukturalisté přirozeně neznali. Mojmír Grygar (naopak) vyzdvihuje vztahovou kvalitu Mukařovského pojetí struktury: „Podstatné na Mukařovského definicích struktury je jejich *vztahová* kvalita: struktura nepatří k jevové, empirické úrovni pozorování, ale vzniká a působí jako konstruktivní a normotvorná síla uplatňující se v praxi. Může být analytickou činností poznána, a pak se stává noetickou kategorií, která umožňuje vhléd do souvstažnosti a sil uvnitř pozorovaného jevu nebo skupiny jevů“ (GRYGAR 1999: 36 – 37). Dynamické založení struktury v rámci strukturálního systému Jana Mukařovského srovnává Miroslav Petříček s Derridovou koncepcí „différance“, která rovněž představuje určitý koncept dynamického vymezení struktury: „Différance je struktura, která se děje, je to struktura i pohyb strukturace, to jest pohyb ustavování diferencí (oné saussurovské formy), avšak takový pohyb, že současně s ustavováním diferencí odkládá, totiž setkání s věcí samou“ (PETŘÍČEK 1991: 388).

[...] má strukturální pojetí hodnot velký význam: na jedné straně odtrhuje hodnotu od subjektivního stavu hodnocení, na druhé straně osvobozuje hodnoty od splývání s věcmi i od zakořenění v apriorním principu“ (IBID.: 129). V rámci hodnot je pak ještě rozlišována autonomní hodnota a hodnoty heteronomní, které „fungují“ i jako určité zesílení a zvýraznění autonomní hodnoty (v umění je autonomní estetická hodnota a všechny ostatní jsou heteronomní). Už tím, že určitý prvek (struktura) působí na jiný prvek (strukturu), vytváří jistou hodnotu a stává se jejím nositelem. Rovněž vývojový pohyb struktury je založen na předpokladu, že dochází k nahrazování „starých“ složek struktury složkami „novými“, tak aby byl zachován její dynamický charakter a hodnotová podstata vzájemného působení těchto složek v rámci strukturálního celku. Každá struktura je tedy určována jednak jistým (vnitřním) imanentním principem a jednak vnějšími zásahy. Problematice vývojových proměn struktury Mukařovský v témže roce věnoval studii týkající se „pokusu o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury“ *Vznešenosti přírody* M. Z. Poláka, již se budeme věnovat níže.

Jevy, které strukturalismus zkoumá, jsou nahlíženy z teleologického (nikoli kauzálního) hlediska, jež sleduje ne cíl sám, nýbrž směřování k němu – čímž zůstává zachována dynamičnost pohledu na dané jevy.

Posun v Mukařovského myšlení směrem k fenomenologii (a sémiotice), který se pro následující období stává klíčovým, je patrný i v závěru přednáškového cyklu o filozofii básnické struktury: „Každý společenský útvar existuje netoliko jako empirická realita, svými vnějšími projevy, ale také jako realita fenomenologická, v povědomí kolektiva“ (IBID.: 142).

Mnohé z toho, o čem Mukařovský hovořil během přednášek o filozofii básnického jazyka a o filozofii básnické struktury, se objevilo také v jeho příspěvku „Umění jako sémiologický fakt“, předneseném francouzsky na 8. mezinárodním filozofickém kongresu v Praze roku 1934, který do češtiny přeložil Jan Patočka pro vydání ve *Studiích z estetiky* v roce 1966.

Sémiotické pojetí umění zde (ale už i v dřívějších studiích) vychází ze saussurovského modelu, který vychází z předpokladu, že určitý znakový systém je založen na jistých konvencích, na nichž spočívá komunikace v rámci určitého společenství (kolektivu). Umělecké dílo je v tomto sémiologickém pojetí vymezeno pojmy *dílo-věc* a *estetický objekt*. „Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam [...] daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity“ (MUKAŘOVSKÝ 2000a: 209). Místem estetického objektu je pak „vědomí celé kolektivity“ (IBID.: 213), vztahuje se k celkovému kontextu tzv. „sociálních zjevů“ (tj. náboženství, politika, hospodářství atd.).

Vedle *díla-věci* a *estetického objektu*²⁷ jsou dalšími dvěma komplementárními pojmy *autonomní* a *komunikativní* (sdělovací) funkce uměleckého díla, „jež existují společně v syžetových uměních, vytvářejí dohromady jednu z podstatných dialektických antinomií vývoje těchto umění; jejich dualita uplatňuje se ve vývoji stálými výkyvy vztahu k realitě“ (IBID.: 214). Mukařovský vyčleňuje tři základní součásti, z nichž se skládá umělecké dílo jakožto autonomní znak: (1) „dílo-věc“, tj. smyslový symbol; (2) „estetický objekt“, tj. význam (v kolektivním vědomí);²⁸ (3) vztah k označované věci, který míří na celkový kontext sociálních fenoménů (tj. náboženství, hospodářství atd.) daného prostředí.

Tímto příspěvkem se Mukařovský explicitně („programově“) přihlásil ke znakovému pojetí umění a (kriticky) přehodnotil formalistickou koncepci.

2. Studie zaměřující se na vývoj struktury

V roce 1934 Mukařovský publikuje (mezi jinými) také studie, které de facto uzavírají jednu z oblastí bádání, již se podrobně věnoval již ve 20. letech (počínaje *Příspěvkem k estetice českého verše*), a které jsou jakýmsi „vyvrcholením“ v této oblasti – tedy v oblasti versologie. Jednou z nich je (rozsahem nevelká) stať „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“, která podává přehled o vývoji českého volného verše od Březiny po soudobé básníky (Wolker, Nezval). Mukařovský zde vesměs navazuje na myšlenky, probírané již v předchozím roce ve studii o intonaci, i do tohoto spíše statistického rozboru se však, podobně jako v přednáškách o filozofii básnického jazyka, dostávají určité antropologické aspekty – resp. rytmus je zde chápán v širokém významovém kontextu, a tedy rovněž jako složka básnického díla, která spoluvytváří systém hodnot, zakládajících skutečnost: „Přesuny v oblasti významové znamenají však vždy i posunutí všech hodnot, kterými je jazykový projev nasycen; [...] Básnický rytmus je proto stálým

²⁷ Petr A. Bílek upozorňuje na jistou podobnost mezi Mukařovského konceptem *estetického objektu* a *intersubjektivní identitou* díla u Romana Ingardena – srovnáváje oba koncepty: „Zatímco pro Mukařovského má tento objekt znakovou povahu (a je tedy interpretovatelný), pro Ingardena je intersubjektivní identita ‚schematickým útvarem‘, založeným na existenci ‚ideálních pojmů‘ [...]“ (BÍLEK 2003: 43). Zmiňované „ideální pojmy“ Ingarden (v rámci intersubjektivní identity díla) zavádí z toho důvodu, aby bylo zabráněno „psychologickému pojetí literárního díla“, a také proto, že „[nám] předpoklad existence ideálních pojmů umožňuje nejenom heteronomní existenci vět [...], nýbrž zároveň umožňuje, abychom akceptovali intersubjektivní identitu vět pro různé subjekty. [...] Kdyby neexistovaly ideální pojmy a v dalším ani ideální kvality (podstaty) a ideje, nemohly by nejenom existovat věty, případně reálné a intencionální předměty, nýbrž nemohli bychom ani dosáhnout toho, že se dva subjekty *autenticky* jazykově dorozumí a oba pochopí *identický* obsah věty“ (INGARDEN 1989: 360).

²⁸ Emil Volek vidí studii „Umění jako sémiologický fakt“ jako posun od fenomenologického modelu, který Mukařovský představil ve „Filozofii jazyka básnického“, k „jednoduššímu sémiologickému modelu“, avšak (i když s jistými výhradami) upozorňuje na fakt, že pojem intencionálního předmětu (byť není ani jednou přímo zmíněn) úplně nezmizel, pouze se transformoval „jinam“: „Intencionální předmět se vynořuje pouze ve své proměně do ‚estetického objektu‘, do významu uměleckého díla umístěného Mukařovským mylně do kolektivního vědomí“ (VOLEK 2004: 49). Peter Burg upozorňuje na souvislost Mukařovského pojmu *kolektivního vědomí* s Durkheimovým pojmem *fait social*, který je (podle něj) výsledkem (působení) jisté mystické energie a vztah kolektivu a jedince je takový, že individuální je pouhým odleskem kolektivního (BURG 1985: 149).

obnovovatelem způsobu, jakým člověk na skutečnost nazírá a ji hodnotí. Rytmičtý neklid moderní poesie odpovídá rázu doby, která bojuje o obnovu světa hodnot; je projevem a prostředkem tohoto boje“ (MUKAŘOVSKÝ 1948c: 201).

Rozsáhlou prací, která v podstatě uzavírá versologické výzkumy Jana Mukařovského, je studie „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ (1934). Jedná se rovněž o analýzy založené na množství zkoumaného materiálu, doprovázené grafy apod., mapující problematiku eufonie, rytmu, intonace, rýmu atd. a také vývoj verše v novočeské poezii od Thámových *Básní v řeči vázané* po soudobé moderní básnictví (Nezval). Pro nás má v této spíše statisticky zaměřené studii svůj význam také fakt, že ani v tomto typu rozboru není čtenářský aspekt zcela opominut, ba naopak se v souvislosti s problematikou rýmu dostává do popředí (více viz analytická část).

Rým má tři základní funkce: (1) rytmickou, (2) zvukovou a (3) významovou a již v jeho podstatě (především ve spojitosti s rytmickou funkcí) je zahrnut princip anticipace (a retrospekce): „S rytmickou funkcí rýmu [...] je spojena jeho progresivní působnost; je tak silná, že scházející rýmové slovo automaticky doplňujeme“ (IBID.: 144).

Další z prací, jejichž jádrem je sledování díla jakožto struktury, proměňující se v rámci vyvíjející se autorské (tvůrčí) intence, je první ze studií věnovaných dílu Karla Čapka: „Vývoj Čapkovy prózy“ (1934), která původně tvořila úvod ve výboru z Čapkových próz. Mukařovský sleduje Čapkovy prozaické knihy od společné tvorby s bratrem Josefem Čapkem v 10. letech po román *Povětroň* a do svého zkoumání zahrnuje rovněž Čapkovu nebeletristickou tvorbu: úvahy, cestopisy, fejetony atd. Mukařovský se zabývá zejména dvěma aspekty: jaké je (a jak se proměňuje) Čapkovo nazírání skutečnosti a významovou stránkou vyprávění. A právě tendence zvýraznit významovou stránku vyprávění, upoutávat čtenářovu pozornost na sám akt vyprávění, patří mezi typické postupy Čapkových textů: „Samostatné epické knihy K. Čapka [...] pokoušejí se bez ustání o to, aby byla odlišena od reálních faktů a odhalena v své abstraktní čistotě významová stránka vypravování“ (MUKAŘOVSKÝ 2001f: 404). S tímto postupem souvisí také fakt, že dalším typickým rysem Čapkových próz je nahlížení na skutečnost z několika perspektiv, což se rovněž projevuje v samotném způsobu (významové výstavbě) vyprávění. Čtenář je tak stále zapojován do spoluvytváření významové jednoty textu (díla). Tomáš Kubíček k těmto aspektům teorie vyprávění (v širším kontextu pražské školy) poznamenává: „V duchu svého pojetí centrální pozice literárního textu v procesu komunikace jsou pak intence, stejně jako všechny subjekty komunikace, textem realizované kategorie“ (KUBÍČEK 2006b: 37).

Upoutávání pozornosti k samotnému aktu vyprávění je podle Mukařovského dobře viditelné v *Povídkách z druhé kapsy* už tím, že jsou vystavěny na základě vyprávění příběhů v určitém společenství, které se schází proto, aby se vyprávělo (a poslouchalo). Tyto povídky mají tedy určitý

„cyklický základ“. A již výše zmiňovaný několikerý pohled na skutečnost se zde projevuje využíváním nejrůznějších vrstev jazyka, které charakterizují jednotlivé vypravěče.

Mukařovský na Čapkových prozaických textech, ale i na jeho úvahách o literatuře a umění, vyzdvihuje jistý jednotící (tvůrčí) princip (resp. „gesto“): „Úzké sepětí a souběžnost básnické praxe s literární teorií dosvědčují v Čapkovi spisovatele vědomě vyhledávajícího prostředky své tvorby i odvažujícího efekty, kterých jimi dosahuje, konstruktéra svrchovaně jistého svým gestem“ (MUKAŘOVSKÝ 2001f: 432).

Rozsáhlou studií, představující aplikaci strukturálního modelu na literárněhistorické bádání, je „Polákova Vznešenost přírody“ (1934) s podtitulem „Pokus o rozbor a vývojové zařadění básnické struktury“. Studie je rozdělena do čtyř částí: v první části Mukařovský uvádí přehled (vývoje) názorů na *Vznešenost přírody* od Polákových současníků po generaci literárních historiků Jaroslava Vlčka – tedy přehled konkretizací; ve druhé části je podán vývoj novočeského verše od Thámových *Básní v řeči vázané* po Polákovu současnost a ve třetí části rozbor zvukové stránky (rytmus, eufonie atd.) a veršového systému ve *Vznešenosti přírody*; čtvrtá část je zaměřena na analýzu významové stránky *Vznešenosti přírody* a na její celkový přínos do vývoje novočeského básnictví (do vývoje básnické struktury). Druhá část je více méně převzetím toho, co Mukařovský zpracoval v podrobné versologické práci „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ z téhož roku, jíž jsme se věnovali výše.

V souvislosti s jednotlivými konkretizacemi pracuje Mukařovský s pojmy, které teoreticky vymezil v přednášce „Umění jako sémiologický fakt“ (ale používal je už od počátku 30. let) – zde se jedná zejména o *estetický objekt*. Ten je tedy na základě jistých společenských konvencí uložen v povědomí kolektiva jakožto pojem o daném díle (struktuře) a je proměnlivý z hlediska estetické hodnoty (viz KUBÍNOVÁ 1991: 55) – protože každá etapa (fáze) ve vývoji společnosti má poněkud jiný systém norem, a tedy i hodnot, než tomu bylo v předcházejících (a bude i v následujících) etapách. Nelze proto ztotožňovat *vývojovou hodnotu* a *estetickou hodnotu* díla: „Jediná hodnota, která bude pro historika literatury rozhodující, bude dána poměrem díla k dynamice vývojové: jako kladná hodnota se bude jevit dílo, které nějakým způsobem přeskupilo předchozí etapy, jako hodnota záporná dílo, které strukturu beze změn přejalo. [...] Proto se nebudeme v první řadě ptát, je-li nám dnes dílo Polákovo esteticky přijatelné či nikoli, nebude pro nás rozhodující ani estetická hodnota, kterou mu přikládala soudobá kritika, nýbrž položíme si otázku, znamená-li vývojový obrat v dějinách novočeského básnictví“ (MUKAŘOVSKÝ 1948d: 100 – 101).

Vzhledem k primárně literárněhistorickému zaměření studie jsou zde aspekty recepce pojímány spíše v dějinně recepční perspektivě (srov. JAUß 2001) jakožto problematika dějin ohlasu

literárního díla, kterou ve 40. letech podrobně rozpracoval Felix Vodička (viz VODIČKA 1998a; 1998b). Jak Mukařovský znovu připomíná, literárněhistorické zkoumání musí být nahlíženo ze dvou hlavních perspektiv: (1) z perspektivy imanentního vývoje struktury dané (národní) literatury a (2) z perspektivy vnějších zásahů, které nějak ovlivnily vývoj (proměny) dané struktury.

Mukařovský samozřejmě reagoval i na nejaktuálnější literární dění a vyjadřoval se k právě vyšlým dílům, např. k románu Vladislava Vančury *Konec starých časů* (1934), tedy knihy jednoho z těch tvůrců, jehož dílům se, spolu s Máchovými a Čapkovými, Jan Mukařovský věnoval nejvíce.

3. Rozšiřování perspektivy: zapojení sociologických aspektů do zkoumání umění (*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*)

Od poloviny 30. let je v koncepci Jana Mukařovského zřejmé zapojení sociologických (či sociologizujících) aspektů – nikoli ovšem ve (jakkoli) zjednodušeném modelu, v němž by vedle sebe byly postaveny pojmy *společnosti* a *umění*, mezi nimiž by panoval buď stav „souladu“ („soulasu“), nebo „nesouladu“ („nesoulasu“).

Jak Mukařovský prohlašuje ve studii „Poznámky k sociologii básnického jazyka“ (1935), vedle imanentního zkoumání literatury je potřeba také sociologie literatury. Základním východiskem pro toto pojetí je pojem kolektivního povědomí, v němž existují jednotlivé vývojové řady kulturních jevů.

Nelze vyloženě říci, že by Mukařovského interpretace v rámci sociologického výzkumu básnictví byly „zjednodušováním“ toho, k čemu docházel ve svých dřívějších pracích, nicméně se trochu zdá, jako by, konkrétně v této studii, bylo pole interpretačních možností přece jen zúženo. Také studie „Vítězslav Hálek“ (1935), napsaná u příležitosti stoletého výročí básníkovy narození, obsahuje jak literárněhistorické aspekty, které Mukařovský využil také v práci o M. Z. Polákovi, tedy ujasnění jeho vývojového zařazení a přehled určitých (výrazně vyhraněných) konkretizací v rámci následujících básnických generací, tak s těmito otázkami související oblast, totiž případný vliv společenského kontextu, v němž byl Hálek posuzován. Mukařovský sleduje („v duchu“ strukturálního uvažování) konkretizace Hálkova díla proti konkretizacím díla Nerudova. Tvorbu těchto básníků v rámci jedné básnické generace Mukařovský chápe jako dvojici dialektických protikladů.

Stále více sílící otázka individua/osobnosti/tvůrčího subjektu v umění představuje také jeden z ústředních bodů studie „Dialektické rozpory v moderním umění“ (1935). Individualita autora je podle Mukařovského jedním z výrazných znaků moderního umění, tj. především avantgardního umění, nikoli ovšem jako psychofyzická osoba,²⁹ ale jako určitý jednotící princip uložený ve

²⁹ Mukařovský poukazuje ale i na oblibu surrealistů sledovat člověka z hlediska jeho biologické stránky – především

strukturu uměleckého díla. V této studii se velmi zřetelně projevuje jeden z typických jevů v rámci Mukařovského sociologizujících studií (a jeho strukturálního uvažování vůbec), dialektika vztahů v rámci kontextu, v němž dílo vzniká nebo je aktuálně přijímáno (konkretizováno).

Koncepce literární sociologie (či alespoň jejích určitých náznaků) našla své rozpracování na základě třech klíčových a komplementárně spjatých pojmů: *estetická funkce*, *estetická norma* a *estetická hodnota*, jimž Mukařovský věnoval univerzitní přednášky „Problémy estetické hodnoty“ a „Problémy estetické normy“,³⁰ podrobně je však zmapoval především v knize *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z roku 1936, vydané o rok dříve v podobě (kratší) časopisecké stati „Estetická funkce a estetická norma jako sociální fakty“.

První z trojice členů, estetická funkce, má své primární pole působnosti v oblasti umění, vyskytuje se ovšem i v oblastech mimo umění, kde tedy (obvykle) neplní roli dominantní funkce, nicméně funguje jako prvek, zvýrazňující přítomnost ostatních funkcí a v momentech, kdy daný předmět (či instituce) ztrácí svou primární funkci, může estetická funkce na určité období převzít úlohu této primární funkce – a „zachránit“ tak status tohoto předmětu. V rámci vztahu umělecké a mimoumělecké oblasti vymezuje Mukařovský tyto body: (1) některá umění tvoří součást nepřetržité řady, v níž se nacházejí také mimoumělecké (mimoestetické) jevy, jedná se tedy např. o architekturu či literaturu; (2) jevy zakořeněné svou podstatou mimo umění, k umění směřující (aniž by se jím natrvalo staly), např. fotografie nebo umělecké řemeslo; (3) náboženský kult a přírodní (krajinné) krásno (v poměru k umění), kde dochází ke kontaminaci funkcí, protože např. příroda sama o sobě nemá (nepotřebuje) žádný účel pro svou existenci a její úprava pro estetický účel se vytváří až dodatečně (můžeme zde připomenout, že u Kanta příroda naplňovala představu „vrcholné“ krásy, něčeho neúčelného, nespoutaného pojmem – pravzor umělecké dokonalosti).

V oblasti umění, zastávajíc pozici hlavní funkce, se estetická funkce projevuje upoutáváním pozornosti k sobě samé (např. literární dílo obrací pozornost na způsob, jakým se vyjadřuje určité sdělení) a stejně jako v případě mimouměleckých jevů je i v rámci umělecké struktury v neustálém dialektickém napětí s ostatními funkcemi. Prostřednictvím estetické funkce zaujímá člověk jistý postoj ke světu (viz CHVATÍK 2001: 73), je tedy vztažena k subjektivnímu pólu, zároveň se jí však dostává určité objektivizace jejím obrácením na cíle (předměty) reálného světa, vztahujícího se k jistému kolektivu: „Stabilisace estetické funkce je záležitost kolektiva a estetická funkce je složkou

takové jevy jako např. sen (spojený s psychickým automatismem). Toto „biologické hledisko“ souvisí se snahou zaujmout („nové“) stanovisko k materiální skutečnosti, které je umožněno právě prostřednictvím této „biologické perspektivy“ (odtržené od sociálních vazeb jedince).

³⁰ V knize *Cestami poetiky a estetiky*, kde tyto texty vyšly v roce 1971 poprvé (textologicky je připravil Bohumil Svozil), jsou datovány do druhé poloviny 30. let, resp. do (akademického) roku 1935 – 1936, v soupisu přednášek, zařazeného do knihy *Básnická sémantika* (1995), je přednáška „Problémy estetické normy a hodnoty“ uvedena v programu letního semestru akademického roku 1934 – 1935.

vztahu mezi lidským kolektivem a světem. [...] Proto jisté rozložení estetické funkce v světě věcí je vázáno k určitému společenskému celku. Způsob, jakým se tento společenský celek k estetické funkci staví, předurčuje konec konců i objektivní utváření věcí za účelem estetického působení i subjektivní estetický poměr k věcem“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 20).

Společnost (resp. kolektivní vědomí) je tedy článkem, který vytváří a udává jistý hodnotový systém, z čehož vyplývá, že také určuje jistá stabilizační pravidla (normy). Ta mají stávající systém udržovat. Ani toto výchozí založení estetické normy, činící si nárok na neproměnnou platnost, ovšem nevyčerpává komplexnost její problematiky, která má, stejně jako v případě estetické funkce, dynamický charakter, vytvářený dialektickým napětím.³¹ „Norma tudíž, ač směřuje k platnosti neomezené, omezuje se zároveň sama tímto směřováním. [...] Norma je tedy osnována na základní dialektické antinomii mezi bezvýjimečnou platností a pouhou regulativní, ba dokonce jen orientační pomocí, jež implikuje myslitelnost jejího porušení“ (IBID.: 26). Toto napětí, které tedy tvoří ontologii estetické normy, je také zakládajícím principem jejího vývoje, založeným na neustálém přetváření noremních systémů (srov. CHVATÍK 2001: 78 – 80).³² Vždy existuje několik systémů (kánonů) současně: normy, které jsou oním regulativem v daném období, a nově ustavující se normy, které s sebou přináší jistý (nový) jev (umělecké dílo): „Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 33). Lze mluvit o hierarchii kánonů, přítomných v daném období,³³ které souvisejí také s aspektem společenské hierarchie: nejnovější umělecký kánon bývá (obvykle) „nejbližší“ nejmladší generaci v daném společenství a na zaujímání stanoviska k množství existujících kánonů mají vliv i aspekty jako vzdělání, profese, pohlaví atd. Určitou „vedoucí“ úlohu v obnovování a stabilizování norem má „vysoké umění“ (často spojované s nejvyšší společenskou vrstvou).

³¹ Na dvojí aspekt (dvojznačnost) v rámci estetické normy (v pojetí Jana Mukařovského) poukazuje Oleg Sus a uvádí, že vedle sebe stojí „norma-pravidlo“, jíž konkrétní umělecké dílo podléhá, a norma, již v podstatě produkovaná dílem – jako složka jeho struktury: „Jednou výtvar *porušuje* i *oddržuje* estetickou normu; stojí tak vedle sebe a proti ní, zaujímá k ní specifický vztah; podruhé ji fakticky *produkuje*, zvláště v případě průbojného, velkého uměleckého činu“ (SUS 1966: 305).

³² Nabízí se jistá souvislost mezi systémy estetických norem, které se v průběhu vývoje umění (vývoje dané umělecké struktury) přetvářejí a v jejichž rámci dochází k odlišnému hodnocení téhož uměleckého díla (k jeho odlišným konkretizacím), s Jaušovým (Gadamerovým) pojmem *horizont očekávání* (čtenářů). Jauš (ze stanoviska recepční estetiky) uvádí: „Způsob, jakým literární dílo v historickém okamžiku vydání splní, překoná, zklame či vyvrátí očekávání svého prvního publika, zřejmě poskytuje kritérium pro určení jeho estetické hodnoty. Distance mezi horizontem očekávání a dílem, mezi už důvěrně známými rysy dosavadní estetické zkušenosti a ‚proměnou horizontu‘ [...] požadovanou přijetím nového díla, recepčně esteticky určuje umělecký charakter literárního díla“ (JAUŠ 2001: 15). Proměny estetických norem (resp. horizontu očekávání) tedy u Jauše souvisejí také s kritériem pro stanovení estetické hodnoty. Ke srovnání se nabízí rovněž Iserův pojem *repertoár*, o němž jsme se zmiňovali již v souvislosti s pojmem *apercepční rámce* v rámci přednášky „Úvod do estetiky“ (srov. ISER 1980: 62 – 85).

³³ Mukařovský uvádí, že např. vedle kánonu soudobé (meziválečné) poezie by bylo možné vysledovat také ještě kánon symbolistický, lumírovský, ale i májovský.

Potřeba člověka (obecně) stanovovat normy jakožto jistý stabilizující prvek, udávající řád, vychází podle Mukařovského z určitých antropologických předpokladů, antropologických konstant³⁴ (např. rytmus dýchání, symetrie těla apod.), nicméně, jak již bylo řečeno, porušování estetické normy v umění je její přirozenou součástí. Neshoda s nově vznikající normou, která princip porušování stávající normy doprovází, se ovšem zcela odlišuje od dojmu nevkusu, vyvolaného intenzivním pocitem původcovi bezmoci (neschopnosti vytvořit dílo, které by nezbuzovalo dojem nevkusu).

Estetická norma je rovněž v dialektickém vztahu s jinými normami, liší se ovšem již svým zdaleka ne tak striktním normativním (regulativním) požadavkem. Podobně jako v případě funkcí v uměleckém díle (z nichž primární je estetická), může být také primární postavení estetické normy vystřídáno některou z ostatních, v díle přítomných norem (tak může estetickou normu převážit např. norma mravní apod.). Neustálé proměňování estetické normy, dané jejím průběžným porušováním je dokladem toho, že „estetická norma nesmí být chápána jako apriorní pravidlo, které by s přesností měřicího stroje ukazovalo optimální podmínky estetické libosti, nýbrž je živou energií, která při vši různotvárnosti svých projevů – ba právě pomocí této různotvárnosti – organizuje oblast estetických jevů a udává směr jejího vývoje“ (IBID.: 47).

Pojetí estetické hodnoty³⁵ zůstává i zde stejné, jako tomu bylo již na počátku 30. let (např. v přednáškách o filozofii básnického jazyka) a v podstatě i v prvních Mukařovského pracích: hodnota představuje aktivní postoj (účasť) člověka ke skutečnosti. Estetická hodnota (vytvářená působením estetické funkce) svou přítomností upozaduje ostatní hodnoty a – připoutávajíc je k sobě – se stává dominantní, čímž zároveň zvýrazňuje jejich postavení.

Proměny hodnotových systémů jsou úzce spjaty s proměnami norem. Každá společnost má specifický hodnotový systém a umělecké dílo z jiných historických období proto musí být posuzováno podle určitých „objektivních“ kritérií a nelze jej (s časovým odstupem) hodnotit tak jako v době jeho vzniku. Onen „objektivní princip“ představuje estetický objekt³⁶ jakožto jistá představa o díle, uložená v povědomí vnímajícího subjektu (i kolektiva): „přímým předmětem

³⁴ Jurij Striedter upozorňuje na fakt, že by mohlo dojít k „mylným“ interpretacím pojmu *antropologická konstanta*, a to především „v tom, že konstanta se pleť se stáčíností; za druhé v pojímání antropologického jako něčeho, co se dá oddělit od sociálního“ (STRIEDTER 2001: 155).

³⁵ Přemysl Blažíček ve své studii „Pokus o kritérium estetické hodnoty“ (1970) za ono základní kritérium estetické hodnoty ustanovuje požadavek „organičnosti“ uměleckého díla, a to „organičnost[i] ‚světa‘ námi teprve vytvořeného, tam, kde text díla nevyžaduje tuto spolupráci [...]“ (BLAŽÍČEK 2002: 100).

³⁶ Podrobně se problematikou *estetického objektu a artefaktu* (především artefaktu) zabývá Miroslav Červenka, zejména ve studiích „O artefaktu v literatuře“ a „Literární artefakt“ (viz ČERVENKA 1989; 1996c) a určitý návrh „řešení“ či spíše určité možnosti (vzájemného) vymezení těchto dvou pojmů podává také Zdeněk Pešat: „dvojjednost artefaktu a estetického objektu zajišťuje proměnlivost díla v jeho identitě, přičemž artefakt jako objektivně existující soubor vlastností díla představuje jeho identitu, neproměnné trvání, a estetický objekt je zdrojem proměn. Artefakt tedy existuje i mimo akt recepce. Je stálým nositelem potenciálních možností díla, jeho připravenosti kdykoli promluvit ke čtenáři. Estetický objekt pak navazuje bezprostřední rozhovor mezi dílem a čtenářem“ (PEŠAT 1998d: 41).

aktuálního estetického hodnocení není ‚materiální‘ umělecký artefakt, nýbrž ‚estetický objekt‘, který je jeho odrazem a korelátem ve vnímatelově povědomí“ (IBID.: 70). Úloha vnímajícího subjektu je nezbytná i při samotném procesu čtení, v jehož průběhu čtenář zaujímá (má zaujmout) aktivní postoj k dílu a svou aktivitou se (spolu)podílet na vytváření významového sjednocení díla: „Jednota [díla] však nesmí být chápána staticky, jako dokonalý soulad, nýbrž dynamicky, jako úkol, který dílo vnímateli ukládá“ (IBID.: 71); protože nejzákladnějším úkolem umění je podle Mukařovského „řídít a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností, jakožto předmětem lidského jednání“ (IBID.: 73).

Tuto Mukařovského koncepci uměleckého díla jakožto zdroje hodnot, jakožto média, které nám zprostředkovává svět (i) „jinak“ a v jeho dynamickém založení, aktivujíc náš postoj ke světu i k sobě samému (i k nám samým), následuje v jejím dalším rozvíjení také Milan Jankovič, pokračuje v intencích Jana Mukařovského. Ontologický status uměleckého díla pro něj představuje „energie otvírající člověku skutečnost jako svět pro něj právě narozený, povstávající pro něj v dopadu určitého světla, bez jakýchkoliv dalších omezení, s mohutnou schopností právě proto člověka ve světě znovu orientovat, nabízet mu jeho nezužitkovanou, teprve hledanou lidskou možnost – to je pravá skutečnost díla“ (JANKOVIČ 2005: 85).

V *Estetické funkci, normě a hodnotě jako sociálních faktech*, klíčové práci druhé fáze ve vývoji uvažování Jana Mukařovského (a českého strukturalismu jako takového) a v jedné z jeho nejzásadnějších prací vůbec, se zřetelně ustaluje okruh problémů a otázek, které Mukařovský (především) řešil ve druhém, „klasickém období strukturalismu“: jedná se tedy zejména o otázky týkající se vývojových aspektů umění (vývoje struktury) a s nimi spojené otázky estetické hodnoty uměleckých děl, její platnosti a proměnlivosti atp.

Vývojovým aspektům umění, jimiž se Mukařovský podrobněji zabýval např. ve studii „Polákova Vznešenost přírody“ (1934), kde sledoval zvláště dějiny ohlasů Polákovy básnické skladby a v níž nastínil i potřebu rozlišovat vývojovou a estetickou hodnotou díla, Mukařovský ve spisu o estetické funkci, normě a hodnotě rozšířil o sémiotický a zvláště sociologický rozměr a právě v souvislosti se sociologickým zakotvením umění se snažil postihnout určité „apriorní“ aspekty, jimiž je člověk vybaven a s nimiž vstupuje do komunikačního procesu recepce uměleckých děl – antropologické konstanty. A jak již bylo poznamenáno výše, Mukařovský zde navázal na přednášky o filozofii básnického jazyka, a to např. pojetím estetické hodnoty jako aktivní recipientovy aktivity, jeho aktivního obrácení se ke světu (k dění okolo) – právě prostřednictvím estetické hodnoty – jako ke zvláštnímu, prvotně zažívanému setkání se světem (se zažíváním světa), které jej vytrhuje z jeho běžného, každodenního vnímání.

Mukařovského koncepcie estetické funkce (a hodnoty), tedy funkce, která na sebe upoutává

pozornost, čímž se (ale) zároveň zvýrazňuje přítomnost ostatních funkcí, se stala častým terčem kritiky právě z toho důvodu, že obě tyto součásti, které tvoří základ Mukařovského koncepcie estetična,³⁷ se jeví jako „prázdné“, „parazitující“ na mimoestetických hodnotách (a funkcích), a že estetično tudíž může existovat pouze na základě mimoestetických funkcí³⁸ a hodnot (viz STRIEDTER 2001: 152 – 153). Jurij Striedter ve stati „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“, která tvoří čtvrtou kapitolu jeho knihy *Literární struktura, evoluce a hodnota: Kritické úvahy o ruském formalismu a českém strukturalismu* (1989), uvádí právě některé z názorů, polemizujících s Mukařovského pojetím. Tak např. Herta Schmidová „kritizuje Mukařovského pro přeceňování odchylky, negativity a prázdnoty. Vytýká mu též jednostranné soustředění na interakci mezi literaturou a společností, mezi literárním vnímáním a historicky proměnlivými kolektivními normami a hodnotami. Nepopírá tyto vztahy, ale pokládá je za méně významné než bezprostřední vnímání celkovosti (*Ganzheit*) a tvaru (*Gestalt*) uměleckého díla“ (STRIEDTER 2001: 151). Striedter zmiňuje také protinázor Mojžíry Grygara a sám k danému tématu říká: „Obecně se dá říci, že český strukturalismus od Mukařovského po Grygara koncipuje hierarchii norem, které řídí estetické vnímání a vývoj. Ve shodě s přirozeností tvora *anthropos* jako biologické, sociální a individuální bytosti se předpokládají tři roviny norem: antropologické konstanty (či lépe antropologické podmínky) sdílené všemi lidmi; společensky a historicky široce proměnné konvencionalizované normy estetické; a individuální preference, očekávání atd.“ (IBID.: 154). Připomenuta je také Jaußova kritika Mukařovského, zaměřená zejména na aspekt, že dominující estetická funkce vylučuje funkci emocionální, čímž podle Jauße estetický zážitek ztrácí svůj katarzní a komunikativní charakter (viz STRIEDTER 2001: 166 – 167). K samotnému pojmu (estetické) funkce u Mukařovského se Jauß vyjadřuje následovně: „Das liegt zunächst einmal daran, daß sein Begriff der ästhetischen Funktion primär darstellungsästhetisch verstanden ist und nach der kommunikativen Seite weiterbestimmt werden muß, wenn die ästhetische Erfahrung spezifisch von anderen Funktionen der Lebenspraxis abgegrenzt werden soll“ (JAUß 2007: 199 – 200).

I v případě, že ponecháme stranou Jaußovy připomínky, je zřejmé, že sociologicko-

³⁷ Robert Kalivoda je toho názoru, že „ontologická realnost“ estetična se projevuje jako „estetické nic“ (estetická bezobsažnost) a že měřítkem „estetických ideálů“ mají být antropologie a sociologie (a nikoli estetická noetika), které zkoumají mimoumělecké a mimoestetické jevy, úzce související s vývojovými aspekty umění a vždy koexistující při vzniku estetična (estetické funkce) (KALIVODA 1966: 36).

³⁸ K souvislosti týkající se kritiky „obsahové průhlednosti“ estetické funkce, spočívající v tom, že estetická funkce – vyskytující se v bezprostředním soužití s ostatními mimoestetickými funkcemi – nabývá svého obsahového naplnění právě (až) prostřednictvím těchto ostatních funkcí, Milan Jankovič uvádí stanovisko, které tento status estetické funkce naopak obhajuje a „dovysvětluje“: „tendence projevit se prostřednictvím obsahově určitějšího protějšku, skrýt se za něj, zmizet zdánlivě za funkcemi ostatními a vydat se tak – možná nejnepříjemněji – ve svém účinku nevlastním. Bytostné ulpění na tvaru a zjevu, které přivozuje dojem obsahové průhlednosti této funkce, přisuzuje jí kompetenci na první pohled jen formální – zvýrazňovat, pořádat nebo zdobit jiné obsahy; právě tento způsob existence jí však zároveň umožňuje transformovat, nastavit pro zcela zvláštní a nenahraditelný lidský postoj kterýkoliv předmět, každý obsahově určitější vztah k němu“ (JANKOVIČ 2005: 142).

sémiotický model, který Mukařovský představil v *Estetické funkci, normě a hodnotě jako sociálních faktech*, nemůže být uvažován bez účasti toho, kdo je adresátem uměleckých děl, protože tento účastník komunikačního řetězce není „pouhým“ příjemcem, ale je zároveň tím, bez jehož účasti nemohou být vytvářeny (estetické) hodnoty, a stejně tak stanovování estetických norem vychází z potřeb (a vkusu) určitého konkrétního publika (kolektivu příjemců určitého období, v určitém prostoru atd.).

4. Rok 1936: rok máchovských studií

K příležitosti stého výročí Máchovy smrti³⁹ přispěl několika přednáškami (a studii) rovněž Jan Mukařovský. Nejrozsáhlejší z množství studií je „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“, v níž se Mukařovský zaměřil na otázky Máchova (sociálního) původu, v jejichž souvislosti upozornil na fakt, že Máchovo dílo nelze vykládat přímo z biografických údajů,⁴⁰ a dále na vztah Máchovy a barokní tvorby a konečně na Máchův význam ve vývoji českého verše – jakožto tvůrce novočeského jambu. V souvislosti s otázkou vztahu Máchy a baroka se dočítáme: „také Mácha hledá za slovy ‚skrytý smysl‘, avšak od barokního člověka se liší tím, že není tento smysl pro něho dán předem, jako fakt obecného konsensu, nýbrž musí být teprve dodatečně do řeči vkládán na osobní odpovědnost toho, kdo řeč vnímá a vykládá“ (MUKAŘOVSKÝ 1948f: 215). Jedinečnost (a tedy i odpovědnost), poezie jakožto neukončený proces „dění smyslu“, jakožto způsob komunikace, který si vyžaduje aktivní účast obou jejích účastníků, to jsou aspekty, které jsou podle (i pro) Mukařovského na Máchově poezii i jeho osobnosti tak „lákavé“, „neklidné a zneklidňující“. Podstata Máchovy poezie jakožto neustálého dění se potvrzuje i tím, že Máchův sloh projevuje „stálou tendenci přeměnit věci v pohyby, odnímt jim nehybnost a hmotnost“ (IBID.: 225).

V příspěvku „Dílo K. H. Máchy jako torzo a tajemství“ (1936) pak Mukařovský vyslovuje závěr o „nadčasovosti“ Máchova díla, která umožňuje, „aby každá doba vybírala z bohaté mnohoznačnosti Máchova díla právě onu stránku, která souzní s jejím základním laděním a která ji samu definuje“ (MUKAŘOVSKÝ 1948g: 237).

Mukařovský rovněž pronesl několik (popularizačních) projevů, které vyšly až v roce 1991 v

³⁹ Kromě různých přednášek, slavností apod. zde můžeme připomenout některá z děl, která vznikla právě u příležitosti stého výročí Máchovy smrti, např. *Máchovské variace* (1936) Josefa Hory anebo sborník *Ani labuť ani Lúna* (1936), uspořádaný surrealisty, do nějž poskytl interview o eufonii u Máchy také Jan Mukařovský.

⁴⁰ Roman Jakobson ve své známé stati „Co je poezie?“ (1933 – 1934) upozornil na skutečnost, že k tomu, aby byl výklad básnického díla (a básnickovy osobnosti) úplný, je třeba do něj zahrnout také neumělecká díla daného tvůrce (např. deníky), což se týká právě také Máchova případu: „Máchův deník je stejně básnickým dílem jako *Máj* a *Marinka*, nemá ani příděchu utilitárního, je to čistý *l'art pour l'art*, je to básnictví pro básníka. Ale kdyby Mácha žil dnes, možná že by zrovna lyriku (Srňko, bílá srňko, uposlechni radu apod.) ponechal pro intimní domácí potřebu a uveřejnil by spíš deník“ (JAKOBSON 1995a: 26).

knize *Příklad poezie*. Jedná se o pěti projevů: „Sto let uplynulo“; „Dílo neklidné a zneklidňující“; „K. H. Mách a jeho Máj“; „Nejvyšší úkol poezie“; „K. H. Mách a barok“. A také v rámci těchto máchovských projevů zaznívá to, s čím jsme se setkali již v *Estetické funkci, normě a hodnotě jako sociálních faktech* i v „Básnickém pojmenování a estetické funkci jazyka“, a totiž, že nejvyšším úkolem poezie „je obnovovat poměr mezi člověkem a skutečností, nejen ve smyslu pouhého individuálního vidění skutečnosti, ale tak, aby byl odhalen nový, adekvátnější její smysl [...] smysl, na jehož základě lze vybudovat nový řád lidského jednání a soužití“ (MUKAŘOVSKÝ 1991d: 35).

Do okruhu máchovských studií spadá také stať „Protichůdci“, publikovaná ve *Slovu a slovesnosti*, v níž je srovnávána Máchova a Erbenova tvorba – jakožto tvorba dvou „tvůrčích básnických typů“ a která je zároveň polemikou s Erbenovým výkladem Antonína Grunda. Porovná-li se jazyková stránka obou básníků – jakožto klíčový prvek básnictví obecně – vyplyne nám následující zjištění: „Slovní výraz Erbenův má s Máchovým po stránce významové společnou tu vlastnost, že oba skutečnost individualizují. Tento společný sklon je však i zde jen pozadím protikladu: slovní výraz Erbenův individualizuje věc nikoli v čase, ale v *prostoru*. Předmětnost se u Erbeny neoslabuje, nýbrž naopak posiluje“ (MUKAŘOVSKÝ 2001j: 295). Roman Jakobson ve své studii „Poznámky k dílu Erbenovu“ (1935), která je rovněž polemikou s Grundovým výkladem, charakterizuje protikladnost obou básníků takto: „Mách a Erben jsou ovšem dva velcí protichůdci, ale není to protiklad romantiky a klasičnosti a není tu ‚moral insanity‘ překonána zdravým a kladným stanoviskem k životu, nýbrž jsou to dvě protilehlá ramena téhož literárního proudu: romantismus činně přetvářející realitu proti trpnému romantickému útěku od reality“ (JAKOBSON 1995b: 515). Mách a Erben představují dvě výrazné linie české poezie, dvě svébytné koncepce zachycení skutečnosti, které poskytují jedinečné a různorodé setkání se světem.

5. Studie rozvíjející problematiku individua v umění, estetické normy a dalších jevů týkajících se moderního umění

V příspěvku „Individuum v umění“, předneseném francouzsky na druhém mezinárodním estetickém a uměnovědném kongresu v Paříži v roce 1937, Mukařovský dále rozvíjel jednak postavení a funkci subjektu autora a recipienta v kontextu vývoje umění, a jednak problematiku pojmu „subjekt“ právě ve vztahu k individualitě tvůrce a příjemce. Individuum se v rámci uměleckého vývoje jeví jako jedinečná náhoda, která zasahuje („narušuje“) do imanentního vývojového procesu, čímž je daná umělecká struktura udržována v neustálém dialektickém napětí, v pohybu.

Subjekt je chápán jako textová struktura, jako „otevřená možnost“ (autora a/nebo recipienta) profilovat se do dané struktury díla: „Subjekt nesplývá nikdy – a ani nemůže plně splýnout – s

žádnou konkrétní osobností, ať autorem, ať vnímatelem daného díla; v své abstraktnosti představuje jen možnost promítnutí těchto osobností do vnitřní struktury díla. [...] Volba mezi těmito různými možnostmi není ponechána vnímáři, ale je určována strukturou díla“ (MUKAŘOVSKÝ 2000b: 258). Nabízí se zde srovnání s konceptem implicitního (či modelového) čtenáře, jehož role je implikovaným (modelovým) autorem vepsána do textové struktury: „Každý literární text má tedy připravenou určitou nabídku rolí pro svého potenciálního příjemce. [...] čtenářská role se projevuje jako struktura textu a struktura aktu“ (ISER 2004: 139). „Mukařovský tedy již v této studii chápe otázku subjektů mimotextových (autorská osobnost, čtenářská konkretizace) jako jednu z klíčových, zároveň ale trvá na tom, že způsob vnímání subjektů, jejich rolí a funkcí je plně dán fixovanou strukturou artefaktu“ (BÍLEK 2003: 45).

Přednáška „Estetická norma“ proslovená francouzsky na devátém mezinárodním filozofickém kongresu v Paříži roku 1937 byla dalším rozvedením okruhu otázek, které tvořily již jádro spisu *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Mukařovský zde tedy navázal na koncepci estetické normy jako „regulujícího energetického principu“, který působí (také) jako jisté „omezení volnosti akce“ pro jednající individuum. Systém estetických norem v rámci uměleckého díla tedy funguje na stejném principu jako jeho celková struktura – jakožto systém vybudovaný na základě vzájemných (dialektických) vztahů – a každá aplikace (jakékoli) normy zároveň znamená její proměnu. „Představuje si tedy strukturální estetika umělecké dílo jako složitý soubor norem protkaný vnitřními shodami i neshodami, v němž se vytváří dynamická rovnováha různých norem aplikovaných zčásti kladně, tj. splňovaných, zčásti záporně, tj. porušovaných, negovaných. Pak i určení estetické normy N^e v díle vychází ovšem z předpokladu, že ji lze plným právem považovat za jednu ze složek umělecké struktury vedle složek jiných. Je tedy přirozené, že v rámci vlastní koncepce nemůže Mukařovský ztotožnit N^e v umění s kodifikovaným pravidlem N^e_{instr.} [=norma-instrukce]“ (SUS 1966: 309 – 310).

Mukařovský potřebuje najít určitý princip, který by udržoval závaznost (estetické) normy, a proto opět uvádí antropologickou konstantu, již „je třeba hledat v antropologické organizaci člověka, společné všem lidem bez rozdílu času, místa i sociálního zařazení“ (MUKAŘOVSKÝ 2000c: 155).

Komunikativní pojetí literatury (a umění vůbec) se ve druhé polovině 30. let stalo zakládajícím východiskem myšlenkového systému Jana Mukařovského a bylo uplatněno, přímo jako koncepce dialogičnosti, i v úvahách z oblasti soudobého avantgardního divadla – ve dvojici studií „K jevištnímu dialogu“ (1937) a „Jevištní řeč v avantgardním divadle“ (1937).

6. Studie s tématem geneze smyslu v literárním díle

V roce 1938 vznikla další ze společných prací PLK, sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*, do kterého přispěli mnozí významní představitelé meziválečné literárněvědného a jazykovědného strukturalismu, ale i další významné osobnosti meziválečného období: Dmytrij Čyževskij studií „K Máchovu světovému názoru“; F. X. Šalda statí „O krásné próze Máchově“; Otokar Fischer příspěvkem „K Máchově dramatičnosti“; Roman Jakobson studií „K popisu Máchova verše“; Bohuslav Havránek rozborem „Jazyk Máchův“; Bedřich Václavek statí „Společenské vlivy v životě a díle Máchově“ a René Wellek komparativní studií „K. H. Mácha a anglická literatura“. Jan Mukařovský do tohoto sborníku přispěl svou (poslední máchovskou) studií „Genetika smyslu v Máchově poezii“,⁴¹ v níž v mnohém navázal na řešení otázek, kterým se věnoval již v práci *Máchův Máj*. Jestliže v máchovské monografii z roku 1928, v (celkové) souvislosti se „zastřeností věcného významu slov“, Mukařovský sledoval problematiku „akcesorních významů“, (i) v „Genetice smyslu“ se pro něj otázka (jednotného a jednotícího) významu díla stává zcela zásadní (a výchozí). Významová „rozkloubenost“, o níž Mukařovský pojednával již v *Máchově Máji*, je tedy opět připomínána a tematizována i zde.

Zdá se tedy, že – jestliže ještě v *Máchově Máji* Mukařovský neuvažoval o tom, že struktura v sobě zahrnuje aspekt (estetického) působení na čtenáře (aspekt přímého estetického účinku) – zde se již podle všeho s aspektem působení, jakožto součásti (textové) struktury, počítá. V souvislosti s otázkou estetického působení (básnické struktury) je rovněž zajímavá Mukařovského interpretace vztahu mezi pojmy *motiv* a *zážitek* – a to už jen z toho důvodu, že takové pojmy, jako je právě např. pojem *zážitek*,⁴² Mukařovský (až doposud) rozhodně nepoužíval. Ze vztahu uvedených pojmů vyplývá zjištění, „že básníkův zážitek je již ve chvíli svého zrodu něco víc než pouhý ekvivalent vnějšího popudu. Proces významové interpretace je zde tak mohutný a do té míry spjat s celým

⁴¹ Polemika týkající se strukturalistického (resp. Mukařovského) výkladů K. H. Máchy probíhala na přelomu 60. a 70. let mezi Oldřichem Králíkem a Milanem Jankovičem, otištěna byla však až v roce 1991 v *České literatuře*. Králík ve své statí „K strukturalistické interpretaci Máchy“ kritizuje především „Genetiku smyslu v Máchově poezii“, ať už v (rodící se) koncepci sémantického gesta, jejíž slabinu spatřuje „v snaze o odkrytí jednotícího principu, který by byl ‚obsahově nespecifikován‘“ (KRÁLÍK 1991: 276), či v irelevanci faktu, „odkud básník bere materiál pro svou tvorbu“ (IBID.: 270). Celkovou problematičnost „Genetiky smyslu v Máchově poezii“ shrnuje Králík takto: „*Genetika smyslu* podle mého názoru nadužívá mikrokontextů, rozbíjí celistvost Máchovy tvorby na fragmenty a torza. Ale k Máchovi sotva pronikneme bez makrokontextů, bez přihlídnutí k organické soudržnosti jeho textu“ (IBID.: 276). Milan Jankovič na tuto kritiku Mukařovského máchovských analýz reagoval studií „Strukturalismus a interpretace. K polemice O. Králíka s výkladem Máchy“ (viz JANKOVIČ 1991).

⁴² *Zážitek* byl jedním ze základních pojmů duchovědné estetiky (uměnovědy), jejímž hlavním představitelem byl filozof a psycholog Wilhelm Dilthey (1833 – 1911). Milan Jankovič hodnotí Diltheyovu koncepci jako určitý „posun“ – např. ve srovnání s koncepcí italského filozofa a kunsthistorika Benedetto Croceho (1866 – 1952), v jehož pojetí umělecké dílo představovalo jedinečný výraz (tvůrcovy) osobnosti – nicméně duchovědná metoda jako celek (podle Jankoviče) nechala mnohé otázky týkající se umění nedořešené: „Ačkoliv bylo ctizádností duchovědné metody překonat pozitivistické zkoumání předpokladů, okolností a vlivů, které podmiňovaly vznik díla, zůstal pro tuto metodu rozpor mezi zaměřením k dílu a k jeho zdrojům nedořešený“ (JANKOVIČ 2005: 16). Tím, co bylo v této poznámce výše řečeno, však rozhodně nechceme Mukařovského uvažování jakkoli ztotožňovat s duchovědnou koncepcí umění.

uměleckým charakterem básnickým, že není podstatné hranice mezi zážitkem a básnickým motivem“ a z toho tedy plyne následující závěr: „Zážitek má již ve chvíli svého zrodu povahu významovou, dostavuje se mnohdy později než příslušný básnický motiv, a naopak motiv si uchovává živost bezprostředního zážitku“ (MUKAŘOVSKÝ 1948h: 303).

Zážitek je Mukařovským nazírán jako výraz autorské tvůrčí intence (i invence), jako tvůrčí (jednotící) významová energie, která je projevem „autorského gesta“ ve struktuře (resp. významové výstavbě) díla. Tento koncept tak nelze stavět např. vedle koncepcí uměleckého díla jakožto autorových zážitků, které se promítají do díla, vzniklých v rámci duchovně estetické tradice. Dalo by se (téměř) říci, že je zde Mukařovským ustanovena ontologie uměleckého literárního díla – a to v té podobě, kdy k naplnění ontologického statutu díla dochází tehdy, dojde-li ke vzájemnému setkání („protnutí“) trojího intenčního pole: intence autora, intence textu a intence čtenáře.⁴³

Ještě spíše než o zážitku je v souvislosti s výše uváděnými tématy přesnější mluvit o (sémantickém) gestu, které, majíc podobu jednotící významové energie, formuje všechny významotvorné prvky v díle do určitého (konkrétního) tvaru, a o němž mluví Mukařovský v úvodu studie: záměr předkládané studie podle něj spočívá v „rekonstrukci onoho obsahově nespécifikovaného (a v tom smyslu – chceme-li – formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu“ (IBID.: 239). O jevech, které se v „Genetice smyslu v Máchově poezii“ více týkají čtenářských aspektů, se podrobněji zmíníme níže, v analytické části.

Mukařovský (i) ve svých máchovských rozborech upozornil na určité rysy ve významové výstavbě díla, které jsou typické pro Máchu i pro surrealismus, např. splývání jazykových a tematických prvků, které se uskutečňuje prostřednictvím tematizace jazykových prvků, a právě jazyková stránka je také zakládajícím prostředkem Nezvalovy surrealistické sbírky *Absolutní hrobař* (1937), jejíž sémantickou analýzu Mukařovský podal ve studii „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař“ (1938). Jazyk (jsa současně tematizován) se stává základním prostředkem pro surrealistické zachycení skutečnosti, založeném na porušování (přímého) referenčního vztahu mezi označující (jazykovou) a označovanou složkou znaku a na celkovém „zkomplikování“ významových souvislostí v surrealistické básnické struktuře: „Básnická metoda *Absolutního hrobaře* záleží tedy ve hře s věcným vztahem spojujícím znak se skutečností. [...] normální úkol znaku je totiž *zastupovat* skutečnost, přičemž trvá zřetelné povědomí tohoto zástupnictví; Nezval však dává znaku se skutečností *splývat*, tvářit se jako by byl skutečností

⁴³ S modelem tří intenčních pólů (intence autora, intence textu, intence čtenáře) pracuje ve svém pojetí teorie interpretace Umberto Eco, který k souvislosti mezi intencí textu a intencí čtenáře říká, že „je možné mluvit o intenci textu jenom jako o výsledku *dohady* ze strany čtenáře. [...] Jelikož intencí textu v zásadě je produkovat modelového čtenáře, který o něm bude schopen činit dohady, iniciativa modelového čtenáře spočívá v tom, že se snaží přijít na modelového autora, jenž není empirický a který je v posledku totožný s intencí textu“ (ECO 2004: 68). Eco poznamenává, že se v podstatě (opět) jedná o koncepci stále platného hermeneutického kruhu.

samou“ (MUKAŘOVSKÝ 2001k: 397).

Absolutní hrobař, podobně jako všechna moderní umělecká díla, představuje reflexi soudobé skutečnosti, jeho struktura je založena na vyvolávání dojmu neustálého dění, na zachycování podrobností a drobných detailů, které se podílejí na vytváření (obrazu) moderního světa, což je umožněno hojným užíváním takových básnických prostředků, jako jsou synekdocha či personifikace – které umožňují pohled na (moderní) svět v jeho „roztříštěnosti“, dění a celkové „složitosti“. Moderní umění nabízí možnost „nového“ setkání se světem, možnost zažít svět (i umělecká díla samotná) znovu a jinak. „Vše je v pohybu a naše vstupování do díla není nikdy stejné. Nelze si je představit jen jako postupné zkonkréťování a doplňování významů jednou získaných. Jsme vždy znovu vtahováni do dění, ve kterém jako by se mělo všechno odehrát znova“ (JANKOVIČ 2005: 98).

7. Dvojice studií o Karlu Čapkovi

V roce 1939 Mukařovský ve *Slovu a slovesnosti* publikoval dvojici studií „Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog“ a „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“, které byly jakýmsi „rozloučením“ s touto významnou osobností české literatury a kultury první poloviny 20. století (Čapek zemřel 25. 12. 1938) a také znovu-připomenutím významu jeho díla v rámci (moderní) české literatury.

První ze zmiňovaných studií je zaměřena zkoumáním zvukové stránky Čapkových prozaických a dramatických textů, jejichž nejvýraznějším zvukovým znakem je dominující postavení intonace (a celková melodičnost). Dalším výrazným aspektem, který (zvláště v posledních Čapkových dílech, resp. prózách) představuje typický prvek významové výstavby, je dialogičnost: „Za každým slovem cítíme autora, nikoli objektivně vyprávějíciho, ale hovořícího se sebou samým, ať svým vlastním hlasem, ať hlasem osoby románu. Je zde vlastně nepřetržitý dialog, řeč stále někomu adresovaná, rozhovor, jehož partnery jsou stejně básník a čtenář jako osoby i věci, o kterých se vypráví“ (MUKAŘOVSKÝ 2001l: 448). Zdá se, jako by s celkovým zesílením komunikačních aspektů v Mukařovského pojetí literatury ve druhé polovině 30. let (výrazně např. ve studii „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“) začal do jeho uvažování čím dál intenzivněji pronikat bachtinovský koncept dialogičnosti románu, v němž je rovněž, na základě (románového) mnohohlasí, reflektována přítomnost čtenářského subjektu: dílo má ve své struktuře zakomponován aspekt působení na čtenáře – právě ve formě dialogu.

V úvodu druhé čapkovské studie Mukařovský vymezuje základ svého metodologického východiska pro analýzu významové výstavby a kompoziční osnovy, který má tvořit „zpětná rekonstrukce“ principu, jehož prostřednictvím byla vytvořena jednotná významová výstavba díla –

„tedy [...] významotvorný proces, kterým dílo vzniklo a jež čtenář v čtenáři znovu navozuje“ (MUKAŘOVSKÝ 2001m: 451).

Mukařovský dochází ke zjištění, že hlavními kompozičními schémata, podobně jako v případě schémat intonačních, jsou opakování a mnohonásobná motivace jediného motivu. Výrazným jevem, který se rovněž podílí na spoluvytváření kompoziční výstavby, je koncentrace „nejsilnějšího“ (či „nejdramatičtějšího“) dějového momentu na jeho samotný začátek.

Významová výstavba Čapkových textů je založena na sdružování (jednotlivých) „drobných“ významových jednotek, které navozují dojem celkové soudržnosti, a tento významotvorný princip se projevuje i ve způsobu, jímž je vybudován průběh děje.

Tím se dostáváme zpět k tomu, o čem jsme mluvili v souvislosti s úvodem studie o významové výstavbě a kompoziční osnově u K. Čapka – ke způsobu, jakým se Mukařovský snaží danou problematiku analyzovat, tedy ke koncepci (sémantického) gesta, které má v čtenáři znovu navodit onen významotvorný proces, kterým dílo vzniklo. Autor tedy (již dopředu) do textu díla strukturuje určité úkoly, jež má potenciální čtenář vyřešit – aby tak mohlo dojít k sjednocení významové intence díla.

S výše zmiňovanými otázkami je úzce spojeno také téma básnického subjektu, jemuž se Mukařovský věnuje v závěru studie. Subjekt pro něj představuje jistý organizační princip, který drží pohromadě strukturu jako celek. Je to onen bod, „do něhož čtenář instinktivně umísťuje ‚básníka‘ jakožto původce básnického díla, i sebe, jakožto vnímatele; k subjektu směřují v básnickém díle všechny niti, je plošinou, z které lze dílo přehlédnout jako celek“ (IBID.: 475).⁴⁴ I v otázce subjektu díla (srov. BÍLEK 2003: 45 – 46) se tedy opět ozývá a „zrcadlí“ koncepcí (sémantického) gesta jakožto jednotícího principu, jednotící energie, která prochází všemi vrstvami díla – udávajíc jejich jednotné (významové) směřování.

⁴⁴ Podobným způsobem vymezuje subjekt v textové struktuře díla Wolfgang Iser, a to v souvislosti s děním, které probíhá mezi textem a čtenářem (tj., mimo jiné, také s vytvářením struktury téma-horizont, vznikající během procesu čtení); Iser pozici textového subjektu spojuje (také) s estetickými i mimoestetickými zkušenostmi čtenáře: „every text we read relates itself to a different section of our person; each text has a different theme, and so it must link up with a different background of our experience. [...] As the new, foregrounded theme can only be understood through its relation to our old, backgrounded experience (from whichever facet of our disposition this may derive), it follows that our assimilation of the alien experience must have retroactive effects on that store of experience. The division, then, is not between subject and object, but between subject and himself. In thinking alien thoughts, the subject has to make himself present to the text, and so leave behind that which has hitherto made him what he is“ (ISER 1980: 155 – 156).

8. Studie zaměřené na okruhy jazykového estetična, básnického jazyka a konceptu dialogičnosti

Na počátku války, v průběhu roku 1940, Mukařovský napsal několik studií, rozvíjejících zkoumání jevů, kterými se zabýval od druhé poloviny 30. let, ale také jevů, které představovaly hlavní náplň jeho uvažování od samého počátku. Stat' „Estetika jazyka“, která vyšla ve *Slovu a slovesnosti*, byla zaměřena na oblast obecně estetických problémů, zejména však na další promýšlení otázek týkajících se koncipování estetické normy. Mukařovský zde zavedl dva „nové“ pojmy, jež mají pomoci ještě více zpřesnit dialektické založení estetické normy, tj. (jednak) estetické normy jakožto regulujícího principu a (jednak) estetické normy jakožto impulzu, jejíž základ spočívá v neustálém proměňování, a sice pojmy *normovaného* a *nenormovaného estetična*. *Normované estetično* odpovídá estetické normě-regulativu, *nenormované estetično* má povahu čistého zažívání estetické funkce v jejím bezprostředním působení. Tyto dva póly estetické normy tedy představují jednak směřování k obecné platnosti a jednak směřování k jedinečnému a intenzivnímu prožívání, které nám zprostředkovávají předměty, u nichž estetická funkce nabývá neregulovaného rozsahu: „Ježto estetično nenormované působí svou překvapivostí, je jeho účinek na posluchače (po př. čtenáře) bezprostřední a intenzivní: jazykový výraz se jím staví rázem do středu pozornosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1948ch: 49). Základním předpokladem nenormovaného estetična tedy je, že bude na recipienta působit a vyvolávat estetický účinek.

Dialektické rozdělení estetična na ony dva póly ovšem neznamená, jak tomu ostatně bylo již při definování estetické normy v *Estetické funkci, normě a hodnotě jako sociálních faktech* o čtyři roky dříve, že by tyto póly tvořily dvě součásti, které jsou neslučitelné. Naopak, „obě protikladné tendence nebudou nesený jen a jen svými příslušnými póly, nýbrž budou obsaženy ‚in statu nascendi‘ i v pólech opačných: směřování k jedinečnosti v *nE* [=estetično normované], naopak zase zobecňující intence v *-nE* [=estetično nenormované]“ (SUS 1966: 312).

Závěrečná část studie je věnována specifické oblasti jazyka, básnickému jazyku, jehož dominující funkcí je funkce estetická. Také otázka estetické, resp. básnické normy zde má specifický charakter. Nevychází totiž z obecného konsenzu, který je ustanoven určitou skupinou uživatelů (jazyka), ale je vytvářena jednotlivými básníky, a její podstata tudíž odpovídá rázu individualnosti (a jedinečnosti). Svěbytnost a specifičnost básnického jazyka (všech jeho složek) navíc spočívá v účinku, kterým působí na individualitu člověka a jímž přetváří jeho vnímání světa. Tím, že Mukařovský v „Estetice jazyka“ oblast estetična – ve vztahu k estetické normě – specifikoval ještě podrobněji, umožnil mu nově zavedený pojem nenormovaného estetična, aby mohl být do statutu estetické funkce (do rámce umělecké struktury) včleněn (ještě explicitněji) aspekt estetického účinku – jakožto zažívání estetické funkce v jejím bezprostředním působení. Básnický jazyk, jakožto nejsvěbytnější sféra oblasti estetična, navíc (mimo aspekt estetického

působení) zasahuje do noetické zkušenosti člověka, jsa zprostředkovatelem nového postoje ke skutečnosti, jejího znovu-zažívání a zapojuje lidský subjekt do aktivní účasti při vytváření (estetických) hodnot, které se prostřednictvím básnického jazyka vytvářejí – tuto představu Mukařovský ostatně promýšlel např. již v přednáškách o filozofii básnického jazyka.

Tematice básnického jazyka se Mukařovský podrobně věnoval také v navazující studii „O jazyce básnickém“ (1940), která rovněž vyšla ve *Slovu a slovesnosti*. Je rozčleněna do šesti částí: (1) básnický jazyk jako jazyk funkční a jako materiál; (2) vývojová proměnlivost básnického jazyka, jeho druhové rozlišení, jeho zdokonalitelnost; (3) zvuková stránka básnického jazyka; (4) slovo v básnictví; (5) významová dynamika kontextu; (6) monolog a dialog („skrytý“ význam). Podstatná východiska pro zkoumání básnického jazyka v této studii představovaly některé myšlenky tehdejší funkční lingvistiky, např. úvahy o fonologii věty Sergeje Karcevského, otázky týkající se aktuálního větného členění a významové výstavby věty, kterými se zabýval Vilém Mathesius, a také funkční stylistika vůbec.

Obecné vymezení básnického jazyka, v rámci ostatních funkčních jazyků, je dáno jeho určením – prostřednictvím estetické funkce – k jedinému (hlavnímu) cíli: vyvolávání estetického účinku. A stejně jako je proměnlivý jazyk (jazykový systém) vůbec, je také básnický jazyk charakterizován jako „stálá proměna“, která souvisí s imanentními vývojovými proměnami a také s proměnami jeho jednotlivých složek – při proměně jedné složky přirozeně dochází také k přeměně složek ostatních (v průběhu vývoje básnického jazyka se průběžně mění status dominanty, který přebírají různé prvky tohoto funkčního jazyka), cíl estetického působení nicméně musí zůstat zachován.

S problematikou (smyslového) vnímání (vnímatelnosti) a jeho souvislosti s výstavbou jazykového znaku (a významové výstavby díla vůbec) je možné složky jazykového systému rozdělit do dvou základních skupin: (1) složky, které mohou, avšak nutně nemusí dospět realizace vnímatelné smysly (tj. skutečnost, která je nositelem „nehmotného“ významu jazykového znaku) – tedy „složky zvukové“ (anebo též jinými slovy „signifiant“). (2) složky postrádající vnímatelnost, tj. významové složky v širokém slova smyslu („signifié“). Jazykový znak ve vztahu ke skutečnosti je symetrický: „stránka zvuková od skutečnosti vychází, stránka významová k ní směřuje, třebaže jen prostřednictvím jevů psychických (představy, city, volní hnutí řeči vzbuzené)“ (MUKAŘOVSKÝ 1948i: 91). Mukařovský dále podává výklad o zvukových jednotkách, které se uplatňují v básnickém díle, podílejíce se rovněž na konstituování významové výstavby díla (intonace a expirace, timbre, tempo, pauzy atd.).

Již v rámci úvah o ontologii slova v básnictví Mukařovský poměrně podrobně probírá otázky týkající se postavení slova v rámci širšího kontextu, jemuž je, v souvislosti s vyšší, tedy

větnou a výpovědní rovinou, věnován celý pátý oddíl studie. Slova, která se nacházejí v bezprostřední blízkosti (vedle sebe) mohou být využita k básnické aktualizaci, ať už např. na základě rýmů (recipientova pozornost je upoutávána hromaděním určitých hlásek, kterých je využito při vytvoření rýmu) anebo vzájemné významové konfrontace sousedících slov, jejichž významy se v sobě (konfrontující se) „zrcadlí“. Právě tímto zapojením do širšího významového kontextu, vzájemným konfrontováním se s ostatními kontextovými jednotkami se slovo zapojuje do utváření (širší) významové dynamiky kontextu.

Významová dynamika kontextu jakožto celku je tedy utvářena prostřednictvím vzájemných (dialektických) vztahů jednotlivých (statických) jednotek, které, seskupující se v jednotný celek, nabývají dynamické podstaty: „Poměr mezi významovou jednotkou statickou a dynamickou je, jak zřejmo, vzájemný: dynamická jednotka, jsouc sama o sobě pouhou sémantickou intencí, potřebuje jednotek statických k svému ztělesnění; jednotka statická nabývá naopak teprve v kontextu aktuálního vztahu ke skutečnosti“ (IBID.: 114). Významová výstavba kontextu (věty) je rovněž úzce spojena s problematikou fenomenologie vnímání (čtení). Vychází se z předpokladu, že vnímáme určité ohraničené, rozsahově omezené a jednotné celky („jsme uzpůsobeni“ k vnímání takovýchto celků), např. věty, takže „jednotnost větného smyslu, na kterou jsme zaměřeni od chvíle, kdy nějakou počínající významovou řadu pojmáme jako větu, i když tento celkový smysl zůstává pro nás potenciální, dokud věta není ukončena“ (IBID.: 116 – 117). Čteme-li nebo slyšíme-li nějaký větný (či výpovědní) celek, vnímáme průběžně, během jeho postupné (významové) realizace, každou jednotku, která je součástí linie, již při vnímání sledujeme. Každá jednotlivá jednotka pak zůstává uložena v paměti a na jejím pozadí jsou vnímány jednotky následující⁴⁵ a nakonec významový kontext jako celek.

Jakožto jednotící princip, jednotící energii, která udržuje významovou jednotu díla

⁴⁵ Otázky týkající se způsobu, jakým probíhá akt vnímání určitého významového celku, jak funguje vnímání jednotlivých (významových) jednotek ve vztahu k danému celku, řešil z hlediska fenomenologie také Edmund Husserl ve svých *Přednáškách k fenomenologii vnitřního časového vědomí* z počátku 20. století (na což upozorňuje také Miroslav Červenka – viz ČERVENKA 1996d: 106 – 111). Husserl (mimo jiné) píše: „Patří [...] k podstatě časového nazírání, že v každém bodě svého trvání (které můžeme učinit reflektivně předmětem) je vědomím *o tom, co právě bylo*, a ne pouhým vědomím o bodu, který je teď, bodu něčeho předmětného, jež se jeví jako trvajících. A v tomto vědomí je to, co právě bylo, vědomé v náležitě kontinuitě“ (HUSSERL 1996: 37). Husserl ve své koncepci vymezil klíčové pojmy *retence* a *protence*. Vymezení *retence* v podstatě odpovídá (vnímanému) fenoménu, který zůstává ve vědomí uložen jako (retencionální) modifikace onoho vnímaného fenoménu, jehož vnímání (předtím) probíhalo v (aktuálním) čase „Ted“. Během vnímání (v čase plynoucích vnímatelných objektů) tak vzniká řetězec retencí. K pojmu *protence* Husserl uvádí: „Každý původně konstituující proces je oduševněn protencemi, které to, co přichází, jako takové prázdňe konstituují a zachycují, přivádějí k naplnění“ (IBID.: 55). Nad problémy časového vnímání uměleckých děl, u nichž je rytmus složkou významové výstavby, zejména lyriky (tedy problémy, kterými se Husserl nezabýval), se podrobněji zamýšlí Miroslav Červenka (ČERVENKA 1996d: zvl. 109 – 111). Také Wolfgang Iser poukazuje na podstatu časových významů, které se, na základě konfrontace právě vnímaných (textových) segmentů se segmenty, jejichž prostřednictvím čtenář utvářel významy (významové celky) v předcházejících fázích četby, podílejí na vytváření čtenářových představ. Tato konfrontace horizontů minulých a přítomných (právě utvářených) představ a zkušeností konstituuje celkový význam textu (ISER 1980: 148 – 151).

pohromadě, Mukařovský (opět) uvádí sémantické gesto,⁴⁶ které je „něco zcela jiného než forma pojatá jako vnější ‚roucho‘ díla; je faktem sémantickým, významovou intencí, třebaže kvalitativně neurčenou. A právě proto, že je podstaty významové, umožňuje pochopení a určení vnějších souvislostí díla s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi kultury“ (IBID.: 120). Jeho prostřednictvím je tedy udržováno dynamické založení významové výstavby ve všech rovinách a složkách díla.

Mohli bychom říci, že se sémantickým gestem do určité míry koresponduje i koncept dialogičnosti, který Mukařovský probírá v závěrečném oddílu studie a který byl promyšlen již v bezprostředně předcházejících studiích, jakožto jev mající podobu jistého (duševního) „proudění“, energie, která upíná pozornost k sobě samé a zároveň uniká vnějším směrem. Dialektika monologičnosti a dialogičnosti je přítomná již při vzniku každého literárního díla.

Studie „O jazyce básnickém“ mnohými myšlenkami (např. postavení slova v rámci širšího významového kontextu či pojetím básnického jazyka jakožto prostředku, který dokáže přetvářet noetickou zkušenost) navázala na studie a přednášky o básnickém jazyce z počátku 30. let („Básnická sémantika“, „Filozofie jazyka básnického“) a doplnila původní koncepci básnického jazyka o rozměr dialogičnosti a také vymezením sémantického gesta, které jednak představuje jednotící intenci (vnitřní) výstavby díla a jednak je také určitou „komunikační intencí“ (komunikačním kódem), která působí směrem „ven“ z vnitřní struktury díla.

Koncept dialogičnosti, který Mukařovský (výrazněji) nastínil již ve stati „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ (1936), v příspěvcích o jevištním dialogu a avantgardním divadle a také tedy v rozsáhlé studii „O jazyce básnickém“, Mukařovský podrobně zpracoval zejména ve studii „Dialog a monolog“ (1940). Hlavními zdroji pro uvažování zde Mukařovskému byly práce francouzského sociologa a sociálního psychologa Gabriela Tarda a ruského lingvisty L. P. Jakubinského a vůbec celkový kontext soudobé (české) lingvistiky, jejíž zájem se koncem 30. let začal přesouvat (také) směrem ke zkoumání jazyka z hlediska parole.⁴⁷ Dvojici *monolog – dialog* nelze podle Mukařovského pojímat jako dva „funkční jazyky“, nýbrž jako „dva navzájem

⁴⁶ K pojmu *sémantické gesto* existuje, zejména v českém prostředí, množství sekundární literatury. Dlouhodobě se různorodými aspekty sémantického gesta ve svých pracích zabývá Milan Jankovič (zvl. JANKOVIČ 2005); pojednává rovněž o postupném „přeformulování“ (původní) koncepci sémantického gesta v průběhu 50. let ve „významotvorný princip“, resp. „jednotný poznávací (popřípadě typizační) přístup díla ke skutečnosti“ (viz JANKOVIČ 2005: 59 – 69). Miroslav Kačer srovnává koncepci sémantického gesta s Barthesovým pojmem „rukopis“ (écriture) (KAČER 1968); Vladimír Svatoň chápe sémantické gesto „jako moment stále se vracejícího ožívání tradice, revitalizac[i] zděděných prvků. [...] Je vlastním původcem strukturní dynamiky, generativnosti životních hodnot a postojů“ (SVATOŇ 1990: 282). Ze zahraničních (německých) literárních vědců se sémantickému gestu věnuje např. Herta Schmidová, která sleduje zejména aspekty jeho „vnitřní a vnější dimenze“ (SCHMIDOVÁ 1997: 280 – 289); kritické stanovisko k Mukařovské koncepci sémantického gesta zaujímá Wolfgang Friedrich Schwarz (SCHWARZ 1989) a také Peter Burg (BURG 1985: 87 – 96; 398 – 407), podle nějž je termín „sémantické gesto“ prázdný, podobně jako Husserlův pojem „prazáklad intence“ (BURG: 399).

⁴⁷ Z lingvistických prací, které se věnovaly zkoumání jazyka z hlediska parole, můžeme uvést např. článek Vladimíra Skaličky „Parole jako lingvistický problém“, který vyšel roku 1937 ve *Slovu a slovesnosti*.

protikladné elementární postoje, z nichž jedním prochází s osudovou nutností každé uvedení ve vztah jazyka s mimojazykovou skutečností“ (MUKAŘOVSKÝ 1948j: 130). Dialogičnost a monologičnost tvoří určité skryté elementy také (již) v psychologickém založení dané komunikační situace: „monologičnost a dialogičnost jsou současně a nerozlučně přítomny již v psychickém dění, z kterého jazykový projev vychází, a [...] monolog s dialogem nesmějí být pojímány jako dvě navzájem cizí a stupňovitě řaděné formy jazykového projevu, nýbrž jako dvě síly, jež spolu neustále zápasí o převahu dokonce i v samotném průběhu promluvy“ (IBID.: 146).

Základními třemi body, určujícími dialog, jsou podle Mukařovského: (1) „psychologická situace“, tedy vztah mezi „já“ a „ty“ účastníků daného dialogu;⁴⁸ (2) vztah mezi účastníky dialogu a předmětnou situací, která může do komunikace (zvnějšku) zasahovat a je alespoň potenciálně přítomná při každé komunikaci; (3) specifický ráz významové výstavby dialogu, jehož významová jednota je určována několika kontexty, které se vztahují k jednotlivým účastníkům dialogu a mohou komunikaci ovlivňovat na základě okolností, jimiž je determinován jen některý z komunikantů.

Jako doklad svého tvrzení, že (v podstatě vždy) je určitým způsobem „přítomen dialog v monologu a monolog v dialogu“, Mukařovský uvádí divadelní adaptaci Dykova *Krysaře*, kterou ve svém divadle D40 inscenoval E. F. Burian – a původně monologicky vyprávěný text tak převedl do dialogické podoby. Mezi prostředky, které umožňují (a usnadňují) převedení z původní monologické formy do formy dialogické, patří např. časté používání hlavních, souřadně spojovaných vět v textu *Krysaře*, které se tak dají dobře rozčlenit do jednotlivých replik.

Ve stati „Dialog a monolog“ Mukařovský podrobně zpracoval okruh otázek týkajících se aspektu dialogičnosti, který se v jeho pracích ze druhé poloviny 30. let začal objevovat čím dál častěji, a byla dokladem faktu, že Mukařovský literární dílo pojímá nejen jako explicitního účastníka literární (a sociální) komunikace, ale že hledá také ono potenciální „skryté“, čím nás literatura oslovuje a vtahuje do dialogu.

⁴⁸ Hans Robert Jauß v souvislosti se sémantickou interpretací komunikace (dialogu) připomíná zásadní premisu, vztahující se k filozofické hermeneutice (kterou Mukařovský ještě nebral v úvahu), a týkající se nejpůvodnějšího založení dialogické komunikace, a to premisu, jejíž výklad dialogické komunikace je koncipován na základě principu řetězení otázek a odpovědí, které si mezi sebou vyměňují účastníci komunikační situace. (JAUB 1999: 34).

9. Problematika individua v umění a ve vývojovém procesu umělecké struktury

V přednášce „Místo estetické funkce mezi ostatními“ Mukařovský rovněž mluví o mnohofunkčnosti („polyfunkčnosti“) lidského konání a o potenciální přítomnosti estetické funkce ve všech oblastech (kde člověk vykonává nějakou činnost). Zároveň však také upozorňuje, že je třeba (si) znovu definovat samotný pojem funkce, který může být (s ohledem na svou vlastní podstatu) vymezen s pomocí fenomenologie – tedy: „Funkce je způsob sebeuplatnění subjektu vůči vnějšímu světu“ (MUKAŘOVSKÝ 2000g: 177).

Sebeuplatnění subjektu vůči (vnější) skutečnosti jakožto celku umožňuje estetická funkce,⁴⁹ která patří mezi funkce znakové. A estetický znak, jehož zaměření spočívá v něm samém, pojímá skutečnost jako celek: „Skutečnost obrazená jako celek je v estetickém znaku i sjednocena podle obrazu jednoty subjektu“ (IBID.: 179). Na počátku 40. let se tedy v rámci Mukařovského pojetí umění znovu potvrzuje, že centrálním bodem tohoto pojetí je člověk jakožto „nadindividuální konstanta“ a zároveň člověk jakožto jednotlivec, představující jedinečnost setkávání s uměleckými díly, jedinečné reakce při střetávání (se) s uměním.

Jedinečnost autorské i vnímatelské individuality udržuje v umění konstantní dění, které je neustále obnovováno, každé setkání s uměleckým dílem se stává jedinečným okamžikem, který nabízí specifický pohled na svět a možnost uniknout všedního zažívání skutečnosti. A rovněž akt tvoření, již na samém počátku, kdy tvůrce vstupuje do stávajícího stavu umělecké struktury, vydává si ji přetvořit a svým gestem zaujmout své potenciální adresáty.

Během 40. let Mukařovský napsal také několik hesel pro *Ottův slovník naučný nové doby* a pro chystanou, avšak nakonec nerealizovanou *Literární encyklopedii* (např. hesla „Umění“, „Básník“ aj.), o nichž se (více) zmíníme v analytické části.

Přednáška „Básník a dílo“ je dalším z Mukařovského příspěvků, které řeší, jako jedno ze svých hlavních témat, básníkovu osobnost ve vztahu k jeho dílu. Mukařovský se sice rozhodně staví proti jakémukoli vztahování osobnosti k psychofyzické osobě tvůrce, nicméně je patrné, že si potřebuje vyřešit onen (problematický) jev, že za dílem pociťuje(me) přítomnost lidské individuality, resp. výrazné tvůrčí osobnosti. A právě schopnosti a kvality básníkovy individuality rozhodují o jeho zařazení do imanentního vývoje literatury a o jeho zasáhnutí do tohoto vývoje. S odkazem na Jakobsonovu stať „Co je poezie?“ Mukařovský uvádí, že básníkovu osobnost je třeba

⁴⁹ Herta Schmidová mluví v souvislosti se studií „Místo estetické funkce mezi ostatními“ o novém vymezení estetické funkce, kterým podle ní Mukařovský (zcela) opouští původní sociologickou implikaci této funkce a její vymezení je zcela vztaženo k subjektu recipienta, který ji (spolu)vytváří – „aniž si jakkoliv vypomáhá kolektivním normovým systémem“ (SCHMIDOVÁ 1991: 209). Posun ve vymezení estetické funkce, vztažené nyní k subjektu vnímatele a jeho intencí, je zcela zřetelný, estetická funkce nicméně patří do onoho polyfunkčního „konglomerátu“ a zdá se nám, že u ostatních (praktických) funkcí je jistý sociální kontext, resp. kolektivní normový systém stále implicitně přítomen a že tedy ani estetická funkce (byť to již není vyjádřeno explicitně) není zcela úplně vytržena z určitého kolektivního normového systému.

pojímát jakožto komplexní fenomén (strukturu), do níž patří nejen díla umělecká, ale např. i deníky a také všechny vnější jevy, které se (do)týkají formování básnickovy individuality – protože „básnická osobnost je *strukturou*, to jest labilní, stále pohyblivou souhrou sil, založenou na základní [...] antinomii mezi básníkem a vším, co jej obklopuje“ (MUKAŘOVSKÝ 2000ch: 302).

Pozicí individua v procesu literární komunikace, resp. literárního vývoje se Mukařovský dále zaobíral také v rámci přednášky „Individuum a literární vývoj“, pronesené roku 1943 v PLK, a dospěl zde k ještě o něco vyhraněnějšímu vymezení oné entity, kterou pro něj představovala autorova osobnost: „osobnost autorova je pouhý stín, pouhý odraz struktury díla do mysli vnímatelovy“ (MUKAŘOVSKÝ 2000i: 338). Nicméně osobnost tvůrce je za dílem (jakožto vnímatelova duševní projekce) pociťována vždy.

Osobnost je velmi důležitým článkem při vývojových proměnách literární struktury, protože „ztělesňuje“ onen prvek jedinečnosti, náhodu, která – setkávajíc se s „řádem“ imanence – dodává vývojové struktuře impuls, tak aby zůstávala v pohybu, v dění a neproměnila se ve statickou entitu. „Lze proto vlastně antinomii literárního vývoje [...] formulovat konkrétně jako rozpor mezi literaturou a osobností. V této antinomii tvoří teze jednotlivé etapy imanentního literárního vývoje; jako antiteze k nim fungují osobnosti, které v dané etapě do literárního vývoje zasahují; antitezemi jsou proto, že od nich vychází popření totožnosti literatury, tendence k její změně v něco jiného, než čím byla dosud. Antinomie literatura – osobnost je tedy ze všech možných antinomií literárního vývoje nejzákladnější, ale ovšem také nejsložitější, protože implikuje všechny antinomie ostatní“ (IBID.: 343).

Zdá se, že Mukařovský v této přednášce „v základních obrysech“ (jako by) našel určité „ohraničení“ mezi individuem a uměleckou strukturou, již představuje literatura, resp. vývojový proces literatury – jednak tedy vztah mezi individuem a imanentním vývojem a jednak mezi individuem-osobností a (vnějšími) okolnostmi, kterými je básnickova individualita ovlivňována. Zároveň je však patrná jistá „neutříděnost“ v užívání pojmů, které se týkají subjektů⁵⁰ v umění v nejširším smyslu – tj. individuum, osobnost, umělec, básník, subjekt atd.: „Pro Mukařovského je [...] dílo součástí skutečnosti, do které patří i celé spektrum ‚příznaků‘, ty jsou spjaty se subjektivizací [...] Na pozadí cítíme dvojí rovinu zkoumání – zkoumání textové existence (sem

⁵⁰ Peter Burg k problematice subjektu (subjektů) v koncepci Jana Mukařovského konstatuje: „Das Subjekt ist im Kunstwerk demnach immer schon vorausgesetzt, stärker noch: es ist in den Augen M.'s [=Mukařovskýs] das eigentliche Prinzip der künstlerischen Einheit des Werkes. Mit Subjekt versteht M. [=Mukařovský] allerdings nicht den konkreten Autor, sondern eine Resultante von Produzent und Rezipient. Wie ist diese Formulierung zu verstehen? Sie ist so zu verstehen, daß der Autor immer im Hinblick auf den Rezipienten sein eigenes Werk beurteilt und konstruiert. Er vertritt in dem Prozeß der Erzeugung gewissermaßen virtuell den Rezipienten, versetzt sich in dessen Rolle, genauso wie der Rezipient das Werk immer schon als etwas intentiert Gemachtes versteht. In diesem Sinne stellen die Pole Produzent und Rezipient eine Einheit dar, die das eigentliche Subjekt des Kunstwerkes gemeinsam herstellen“ (BURG 1985: 77 – 78).

patří jedinečné vymezení subjektu jako organizujícího principu) – a díla jako jeho existencí ve struktuře vývoje a ve struktuře sociokulturních vazeb (básník, tvůrce, individuum, čtenář, vnímatel, kolektiv). Obě by chtěl Mukařovský vnímat jako rovinu jedinou“ (KUBÍČEK 2006a: 136 – 137).

B. Analytická část

Zapojení určitých myšlenek či přesněji pojmů z oblasti fenomenologie (jako např. *intencionální předmět* či *intencionální skutečnost*) Mukařovskému umožnilo také nově nahlížet na aspekty recepce uměleckých děl, jak tomu bylo v rámci přednáškového cyklu „Filozofie jazyka básnického“: „Volíme-li slovo v jazyce sdělovacím [...] pak to činíme se snahou, aby co nejpřesněji, nejadekvátněji vyjadřovalo skutečnost, to znamená, aby co nejpříměji mířilo ke skutečnosti transcendentní, aby se nezdržovalo a neznejasňovalo oklikou přes skutečnost intencionální. [...] v jazyce básnickém [...] se [jazykové prostředky] volí tím způsobem, aby hodnoty v nich obsažené, k nim přílnulé, byly poněkud jiné než hodnoty žijící v intencionální skutečnosti daného kolektiva [...] básnický jazyk je přímo zaměřen k přehodnocení hodnot a prostředkem k tomu je mu zejména rytmus, zdánlivě tak vnější ‚ozdoba‘ básnictví“ (MUKAŘOVSKÝ 1995b: 120 – 121).

Fenomenologické pojetí literárního díla, resp. básnického jazyka, nabízelo Mukařovskému možnost sledovat literární dílo jako „čekající bytí“, které je aktivováno skrze recipientovo nazírající vědomí, a jakožto jsoucno primárně hodnotové zasahuje především hodnotové nazírání recipienta na vše ostatní – i na umělecká díla a na dosavadní estetickou zkušenost.

Novou perspektivu v pojetí básnického jazyka zde Mukařovskému nabízel především pojem *intencionální předmět*, resp. *intencionální skutečnost*, který u básnického jazyka zvýraznil ono „přesahování“ přímého vztahu k (transcendentní) skutečnosti, reference k mimojazykovým jevům. V rámci tohoto přednáškového cyklu se tak Mukařovský „odpoutává“ od strukturního jazykového rozboru a básnický jazyk se mu, jak je velmi dobře patrné, jeví především jako hodnotová oblast, která (již) tím, že se vymanila z přímé souvislosti s (vnější) okolní skutečností, vyvolává jistý (estetický) účinek, resp. působí na dosavadní recipientovu (nejen čtenářskou) zkušenost, jeho dosavadní hierarchii hodnot – básnický jazyk je k přetváření hodnot „přímo zaměřen“. A rovněž prostředek, který k tomuto přetváření skutečnosti a zkušenosti primárně (před)určen, rytmus, tu též není pojímán jako (zejména) prostředek z oblasti jazyka, nýbrž – de facto – jako antropologická konstanta umožňující člověku návrat k obecné, prapůvodní lidské podstatě, nabízejíc mu ale zároveň i „jiné“, dosud nepoznané zažívání světa.

Vytváření hodnot, tj. zaujímání jistého hodnotícího postoje vůči skutečnosti, znamená aktivní podílení se člověka na formování skutečnosti (oné transcendentní skutečnosti); tím, že básnický jazyk se nevztahuje k transcendentní skutečnosti, nýbrž „nad“ ní, k intencionální skutečnosti, nabízí vnímajícímu subjektu jinou a – na referenčních vztazích s vnějšími entitami nesvázanou – zkušenost a také možnost přehodnotit dosavadní postoj ke skutečnosti, dosavadní kritéria, skrze něž je svět nazírán a hodnocen.

V zásadní versologické studii „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“ (1934) Mukařovský s fenomenologickým aparátem (sice dále) nepracuje, i zde však můžeme najít několik míst, která se poměrně zřetelně dotýkají čtenářských aspektů: „Metrický impuls záleží v tom, že ke kontextu, který vnímáme a hodnotíme jako verš, přistupujeme s očekáváním, že po jednotce jistým způsobem organizované (verš) bude následovat stejně organizovaná jednotka další. Toto očekávání opakující se od verše k verši nese celou báseň. Pravíme-li ‚očekávání‘, naznačujeme tím, že toto očekávání může být splněno nebo zklamáno“ (MUKAŘOVSKÝ 2001e: 119).

Je zřejmé, že Mukařovský zde počítá se čtenářskou zkušeností, s tím, že čtenář přistupuje ke struktuře (útvary), již má zafixovanou jako verš, se zkušenostmi a očekáváním,⁵¹ získanými při předchozích čtenářských příležitostech. Očekávání (horizont očekávání) je jedním ze základních pojmů hermeneutiky. Ta pojímá moment očekávání jako (dějinný) okamžik, kdy je (již) čtenář „předvybaven“ jistou dějinnou (a čtenářskou, resp. estetickou) zkušeností, vstupuje do dialogu s nově se objevujícím dílem – snaže se dosáhnout vzájemného porozumění.

Kromě momentu (vyvolávaného) očekávání Mukařovský v souvislosti s aktem vnímání veršové struktury opět uvádí hodnotící stanovisko – vycházející z předešlých čtenářských zkušeností, jež jsou klíčové pro vytvoření kritérií ohledně představy, jak by měl vypadat („hodnotný“) veršovaný útvar. Zmiňovaný princip vyvolávaného očekávání plní významnou úlohu určitého „stmelujícího“ prvku (textové) koherence, stávajíc se „nositelem“ celé básně: významová intence díla se naplňuje teprve ve chvíli, kdy je „zaktivována“ struktura textu a struktura aktu čtení. I v rámci této versologické studie, vycházející (primárně) z analýzy jazykových prvků nenahlíží Mukařovský dané otázky pouze ze strukturního (lingvisticky zaměřeného) hlediska, ale verš (veršová struktura) pro něj představuje hodnotový celek, který, aby byl naplněn jeho smysl, je závislý na stanovisku vnímajícího subjektu – tedy, je-li čtenář „ochoten“ přistoupit na princip hry, očekáváje předpokládané naplnění textové struktury v dalším průběhu četby, které však nemusí nastat.

Klíčový Mukařovského spis *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936) představil sociologickou perspektivu pohledu na umění a z hlediska recepce uměleckých děl také onen aspekt, jakým způsobem je dílo vnímáno a vůbec přijímáno určitým společností, kolektivem, vedle toho ale také reflexi individuální, jedinečné čtenářské konkretizace: „Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímatelově konfrontováno, jsou vklíněny do

⁵¹ Veršová struktura tedy funguje na principu *retrospekce* a *anticipace*, čímž je jasně deklarována aktivní interakce mezi textem a čtenářem. Také Wolfgang Iser (ve své stati „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“) pracuje s pojmy *retrospekce* a *anticipace* jakožto aspekty, na nichž je proces čtení založen. Iser se zaměřuje na problematiku recepce v souvislosti s románem, některé aspekty nicméně platí i pro veršovou strukturu: „Cokoli, co jsme přečetli, se ve zkratce ukládá do naší paměti [...] aktivita četby může být charakterizována jako svého druhu kaleidoskop perspektiv, preintencí, vzpomínek“ (ISER 2002: 108).

celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jež vnímatel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímání rozvíjí nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově. Neurčitost věcného vztahu uměleckého díla je tedy kompenzována tím, že na ně odpovídá vnímající individuum nikoli jen částečnou reakcí, nýbrž všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 65).

Začneme-li pohledem na lexikum, které Mukařovský pro svou argumentaci volí, je evidentní, že (se) zde nejen počítá s (estetickým) působením uměleckého díla, ale že umělecké dílo zasahuje veškeré (životní) zkušenosti příjemce (nejen zkušenosti čtenářské a zkušenosti s uměním vůbec) – protože setkání vnímajícího subjektu s dílem odpovídá (podle Mukařovského) „nárazu“ který „rozvíjí“ vnímatelovi zkušenosti. Také Hans Robert Jauss podobně uvažuje o estetické zkušenosti, resp. zkušenosti četby, která otevírá možnosti „nových“ zkušeností (zažívaných prostřednictvím estetické hodnoty) – vyžadující aktivní zapojení se vnímajícího subjektu: „Zkušenost četby ho [čtenáře] dokáže vymanit z adaptací, předsudků a tísní jeho životní praxe tak, že ho **nutí** [zvýraznil JF] k novému vnímání věcí. Horizont očekávání literatury se ve srovnání s horizontem očekávání dějinné životní praxe vyznačuje tím, že uchovává nejen učiněné zkušenosti, ale také anticipuje neuskutečněnou možnost, rozšiřuje omezený prostor společenského chování o nová přání, nároky a cíle, a tak otevírá cesty budoucí zkušenosti“ (JAUSS 2001: 34).

Účinek, který dílo vyvolá, dokonce „přenáší (svůj) pohyb“ na „celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově“, jako by působení uměleckého díla fungovalo na principu „řetězové reakce“: prvotní účinek vyvolaný dílem vyvolá další reakce, až k ovlivnění celkového postoje vnímajícího individua. Zdá se tedy, že status „reader-response“ zde platí skutečně naplno, a to právě také z toho důvodu, že „neurčitost věcného vztahu díla“ nachází odezvu vnímatele v jeho celkovém postoji, resp. v proměnách jeho postoje. Postoj ke skutečnosti a jeho proměny mají co dělat také s hodnotami a hodnocením vůbec. Umělecké dílo má potenciál daný hodnotový (hodnotící) postoj proměňovat, a vytvářet tak novou představu o hodnotách, vést k přehodnocování původních postojů vnímající individuality.

Dalším z podstatných momentů, který uvedenými slovy Jana Mukařovského „probleskuje“, je ono „podvědomé“, co je v člověku (v mysli vnímajícího subjektu) přítomno jako určitá potencialita, jež čeká na „oslovení“, zaktivování, tedy jinými slovy, že dílo působí explicitně na konkrétní jevy, ale také, implicitně, na potenciální stránky vnímatelových vědomostí, zkušeností i volních a citových aspektů atd. Jako by se zde objevil první náznak pozdějšího aspektu nezáměrnosti, který zvýrazňuje onu nepřímou vyslovenou stránku uměleckého díla, onu potencialitu, jejíž odhalení záleží na vnímajícím jedinci – zda se zapojí do (společné) hry, kterou je s ním umělecké dílo připraveno rozehrát.

Na spis *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* bezprostředně navázala studie „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ (1936). Aspektem, který se v této studii rovněž dále rozvíjí, je proces literární komunikace pojatý jako aktivní děj (jako dialog).⁵² Čtenářův postoj k danému dílu, vycházející z jeho vlastních (i čtenářských) zkušeností, je zaktivován intencí, již autor „vložit“ do díla: „Životní zkušenosti, kterými bude jednotlivec reagovat na básnické dílo, budou jen příznaky jeho vlastní reakce na básníkův postoj vůči realitě. Čím tato reakce bude silnější, tím větší soubor zkušeností káže uvést v pohyb, a tím také mocnější bude vliv vykonávaný dílem na čtenářovo pojetí světa“ (MUKAŘOVSKÝ 2001i: 80). Mukařovský zde tedy opět potvrzuje, že literární dílo vybízí čtenáře k jeho aktivnímu podílení se na skutečnosti k (spolu)vytváření hodnot. A jestliže jsme výše v přehledové části uváděli Jaušovu kritiku, podle níž Mukařovského pojetí estetické funkce „postrádá“ komunikativní charakter, zdá se, že v „Básnickém pojmenování a estetické funkci jazyka“ je tento aspekt (rozhodně) přítomen jako zakládající předpoklad.

V máchovských rozborech se patrně nejzřetelněji projeví (ať už více či méně explicitně) vlastní Mukařovského čtenářské zážitky a dojmy, což budeme moci dobře sledovat také na úvaze ze závěru studie „Genetika smyslu v Máchově poezii“ (1938): „Oslabení jednoznačné sujetové výstavby, zasypání řečiště, které by usměřňovalo jednosměrný tok tématu, má za následek, že [...] počítá básnické dílo Máchovo s duševním životem čtenářovým, jemuž připadá úkol realizovat spojení mezi motivy v díle toliko naznačená. Následek této techniky pro obecně lidskou platnost Máchova díla je neocenitelný: toto dílo připouští celou spoustu významových interpretací. Mnohoznačnost vztahů mezi jednotlivými významovými jednotkami dovoluje, aby každá generace vložila do Máchova díla smysl, jakého sama potřebuje; každé období přetváří znovu a na vlastní odpovědnost básníkovo podobu k svému obrazu, charakterisujíc tak zároveň básníka i sebe“ (MUKAŘOVSKÝ 1948h: 309 – 310).

Tím, že Máchovo dílo připouští mnohost interpretací, jako by Mukařovský implicitně naznačoval, že interpretace, již v této studii předkládá, mohla – bez jakéhokoli „nevědeckého zjednodušování“ – vyjít přímo z jeho vlastního máchovského čtení, z jeho bezprostředních čtenářských dojmů a zážitků, v kontextu jeho čtenářských zkušeností vůbec. Otevřenost Máchových děl je zdrojem pro jedinečnost konkretizací, avšak každá konkretizace (různých čtenářských generací) zároveň znamená převzetí „odpovědnosti“, jednak za schopnost, s níž se daný čtenář dokáže „vložit“ do aktu rozumění, tak aby (zcela) nezastínil autorovu (původní) intenci, aby se dokázal (zčásti) „vzdát sám sebe“, tak aby mohl být naplněn (hlavní) smysl literární komunikace:

⁵² Emil Volek považuje studii „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ za „návrat (k) formalismu“ a tvrdí, že koncepce, kterou zde Mukařovský představil, „nemohla pro svůj omezený záběr využít nic kupříkladu z bachtinovského dialogismu“ (VOLEK 2004: 53). Nám se však nicméně zdá, že právě v případě této studie je možné uvažovat o jistých aspektech dialogické koncepce.

tj., že „někdo rozumí někomu“; a jednak ono převzetí odpovědnosti směřuje k tomu, že vnímatel je zodpovědný především sám za sebe. Četba (obecně) – mimo jiné – představuje také akt sebepoznání, v němž je implikován i moment sebehodnocení.

Významová výstavba Máchových děl vybízí čtenáře k tomu, aby se aktivně podílel na dotváření „prázdných míst“, tj, aby také zapojil své čtenářské zkušenosti a využil potenciality, již básnické dílo nabízí, aby sám našel onu jednotící energii, která, prostřednictvím (jeho) čtenářské intence a invence, (u)dá dílu určitý ráz jednoty smyslu. Příznačné je v této souvislosti Mukařovského použití metafory „zasypaného řečiště, které by usměřňovalo jednosměrný tok tématu“ jakožto Máchova „básnického díla-řeky“, jež má podobu valícího se proudu potenciálních významů. I v této metafoře jako by (v pozadí) zazníval přece jen určitý subjektivní tón Mukařovského vlastních zážitků z máchovské četby.

Vedle Máchy a Vančury byl autorem, jemuž Mukařovský věnoval rovněž několik soustavnějších studií a který jej rovněž (vcelku patrně) zaujal jako čtenáře, Karel Čapek. Ve stati „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“ (1939) Mukařovský píše: „U Čapka [...] je nejsilnější moment děje již na samém začátku; [...] Ještě charakterističtější než začátek je však průběh děje: děj neřítí se kupředu, nýbrž postupuje zvolna a zatačkami, na kterých čekají, účelně rozestavena při cestě, překvapení“ (MUKAŘOVSKÝ 2001m: 466).

Podíváme-li se blíže na Mukařovského argumenty, které vyslovuje při interpretaci Čapkových děl, shrneme-li si tyto argumenty, zjišťujeme, že s čtenářským účinkem se zde tedy vcelku zřetelně operuje a že na přítomnost tohoto aspektu Mukařovský upozorňuje poměrně subjektivním způsobem (metaforicky) – jako by sem (implicitně) vkládal svoje čtenářské dojmy a zážitky. Ona „překvapení“, která se nacházejí v průběhu pozvolně a „zatačkami“ postupujícího děje, představují přímý doklad toho, že se počítá s účinkem, který (dějová) struktura ve čtenáři vyvolá. Je zde implikován moment „hry se čtenářem“: maximum dějového napětí, koncentrované již v samotném úvodu narativní struktury, vyvolává v čtenáři očekávání toho, co bude dále v ději následovat, a čtenář v průběhu čtení postupně konfrontuje svoje očekávání s tím, na co ve struktuře děje (textu) naráží. Wolfgang Iser k tomu uvádí: „Zatímco očekávání mohou být průběžně pozměňována [...], čtenář bude neustále usilovat, byť podvědomě, podržet si toto vše pohromadě v konzistentním modelu. [...] Tím, že sdružujeme pospolu jednotlivé napsané části textu, umožňujeme jejich vzájemnou interakci, sledujeme směr, kterým nás vedou, a projektujeme do nich konzistenci, kterou jako čtenáři vyžadujeme“ (ISER 2002: 111).

Také v případě interpretace, již Mukařovský předkládá v uvedené studii, slouží výše zmiňovaný výběr lexika (i) k celkovému sestavení argumentace. Prostřednictvím daného lexika může Mukařovský přesvědčit také čtenáře (a interprety) svých textů o tom, že Čapkovy texty (v

jeho interpretaci) jsou typem „otevřených děl“, která nechávají čtenáři prostor k tomu, aby se sám mohl realizovat, nabízejí „nečekané zvraty“, ale zároveň mu i podávají určité „návody“ (modely), kam by se měl ubírat. Z recepčního hlediska tak splňují dva důležité momenty: ponechávají čtenáři dostatečný prostor pro jeho kreativitu, dostatečný počet „nedourčených míst“, který je pro tuto kreativitu zásadní, avšak čtenář není ani zcela ponechán „bez orientace“, tak aby se pro něj četba stala natolik nepřehledná, až by přestala být zábavná a přijatelná.

Celek studií z roku 1940, tematicky zaměřených na oblast estetiky jazyka a básnického jazyka, ukázal, že jazyk jakožto jeden ze základních (a výchozích) pojmů a entit strukturalismu zde již Mukařovský chápe také jako přímý zdroj estetického působení, a tím pádem rovněž jako jev zasahující hodnotovou oblast a též pozměňující náhled člověka na skutečnost v širokém slova smyslu. Ve studii „Estetika jazyka“ Mukařovský k těmto otázkám uvádí: „jazyková složka, která prošla básnickým dílem, po případě v něm vznikla (na př. jistý větný nebo intonační útvar) není už jen pouhý jev jazykový, ale i postulát noetický: vynucuje si totiž proměnu *celkového* vztahu mezi mluvícím subjektem a skutečností, a to proměnu v onom smyslu, v jakém se ke skutečnosti stavěla básnická struktura, z níž složka vzešla. A tak se estetično, spínající svým vnitřním rozporem básnické dílo v jednotu, stává pro čtenáře přetvořitelem hodnot mimoestetických prostřednictvím *jazyka*, nikoli jen obsahu básnického díla“ (MUKAŘOVSKÝ 1948ch: 74).

Jazyková složka, která nabyla statusu participování ve struktuře básnického díla, na recipienta působí a vytváří natolik silný účinek, že si „vynucuje“ proměnu postoje ke skutečnosti jak u tvořící individuality, u „mluvícího subjektu“, tak u individuality vnímající, které mezi sebou vedou dialog. Zdá se, jako by Mukařovský zaplnil určitou „mezeru“, která byla de facto od jeho prvních prací v jeho uvažování přítomna, totiž otázka propojení jazykových složek díla jakožto „čistých“ jazykových struktur a oblasti hodnot – a to nejen hodnoty estetické, ale hodnot vůbec. Zde je již ono „řešení“ vysloveno explicitně: básnické dílo, resp. básnický jazyk, jehož dominující funkcí je estetická funkce, jež upoutává pozornost vnímajícího subjektu k sobě samé a jež zároveň koncentruje potenciál všech ostatních funkcí, vyzdvihujíc (a přetvářejíc) tak jejich status, jejich význam a rozšiřujíc jejich (původní – zdánlivě jednostranný) účel. Estetický účinek zakládá estetický zážitek, jenž se stává modelem, přetvářejícím – prostřednictvím jazyka – veškeré (životní) zkušenosti člověka.

Úvahu podobného rázu, jakou jsme výše uvedli ze studie „Estetika jazyka“, najdeme také v rámci slovníkového hesla „Umění“ (1943), napsaného pro *Ottův slovník naučný nové doby*: „ve chvíli vnímání vytlačí dílo ze zorného pole vnímatelova zájmu vše, co je mimo něj, a objeví se jako všeobecně platná, úplně vyčerpávající interpretace skutečnosti vůbec, pojatá z určitého bodu, jiným nezaměnitelného. To, co takto na vnímatele zapůsobí, není však ‚hmotné‘ dílo, ale nehmotný

estetický objekt, vzniklý ve vědomí vnímatelově promítnutím ‚hmotného‘ díla na pozadí soudobého vývojového stavu struktury umění: shody díla s tímto stavem i odchylky od něho jsou vnímatelem pocíťovány jako charakteristické pro jedinečnost díla“ (MUKAŘOVSKÝ 2000h: 206 – 207).

V tomto případě je velmi dobře patrné fenomenologické pojetí aktu vnímání, tj. akt recepce pojatý jakožto zaměření recipientova vědomí (pouze) na jevy, které se během aktu vnímání objevují jakožto součást tohoto aktu a které upoutávají (pozornost) vědomí na sebe. Umělecké dílo jakožto „fenomenologická realita“ je vědomím vnímajícího subjektu uchopitelné jakožto estetický objekt. Ten je tedy vytvářen jakožto projekce recipientovy (jedinečné) konkretizace daného díla a představuje onu jedinečnost díla. Každé dílo je zdrojem jedinečnosti, která se stává určujícím momentem pro interpretaci (a tedy pro hodnocení) reality jakožto celku, nabývající rázu všeobecné platnosti. Jedinečnost působení uměleckého díla Mukařovský doprovází rovněž užitím lexika: při procesu vnímání dílo „vytlačuje“ z recipientovy pozornosti, z jeho zorného pole vše mimo ve vědomí se promítajícího estetického objektu a stává se „vyčerpávající“ interpretací skutečnosti – perspektivou, jež je „nezaměnitelná“.

Mukařovský rovněž předpokládá jisté estetické (čtenářské) zkušenosti, na jejichž základě se postupně utvářel horizont očekávání konkrétního recipienta, a tedy také to, že daný recipient chápe (právě díky svým předchozím estetickým zkušenostem) každé dílo jako jedinečnou, individuální událost, která vždy znamená jistý zásah do struktury daného umění, její jisté „narušení“ – recipientem nicméně „pocíťovaná“ jako „charakteristický“ moment, jako příznak jedinečnosti konkrétního díla.

Druhá fáze českého strukturalismu vnesla do Mukařovského uvažování mnoho nových a zásadních myšlenek a podnětů. Dvěma klíčovými koncepty se v této fázi staly sémiotika (a také sociologie umění), které umožnily rozšířit zkoumání literatury a umění vůbec na širokou oblast literární (umělecké) komunikace, tedy sledování, jakým způsobem literatura funguje ve svém nejvlastnějším poslání, tj. v kontaktu se svými příjemci. V této souvislosti byly Mukařovským vymezeny pojmy estetická funkce, norma a hodnota, zachycující princip, který je podstatou uměleckých děl, vývojový aspekt umění, založený na střídání noremních systémů (kánonů), jež jsou vytvářeny a stanovovány určitým společenstvím, a konečně samotné poslání umění – vytváření hodnot a možnost neobvyklého zažívání světa – jako by šlo o první setkání s bytím, v jeho prapůvodní podobě. Jinými slovy zavedení těchto tří klíčových principů znamenalo, že od druhé poloviny 30. let začal do Mukařovského myšlení stále více pronikat antropologický rozměr umění.⁵³

⁵³ Herta Schmidová upozorňuje na fakt, že ve druhé strukturalistické fázi Mukařovský začíná operovat (byť možná ne zcela vědomě) s dvěma typy znaků, „saussurovským typem reprezentativního znaku a nesaussurovským signálovým znakem. První typ je spojen se sociologizací estetiky, druhý s návratem ke kantovství a s přijímáním myšlenkových

Se zmíněným antropologickým rozměrem umění je spojen člověk, lidská individualita, bez níž není myslitelná existence umělecké (literární) komunikace, a mezi subjekty, souvisejícími s ontickým postavením (literárního) díla, patří samozřejmě také čtenář. Aspekty čtenáře byly ve druhé fázi promyšleny mnohem intenzivněji a v několikaletých souvislostech: čtenář je pojímán jako subjekt, jehož role jsou autorem vepsány do textové struktury, tj. implicitní čtenář; s tímto souvisí také úloha čtenáře následovat a spolupodílet se na vytváření významového jednotícího principu, jež na konci 30. a počátku 40. let Mukařovský definoval jako „sémantické gesto“. Nahlíženo z obecnější perspektivy, Mukařovský se čtenářem již plně počítá, resp. – ve srovnání s první fází – struktura díla zahrnuje aspekt estetického působení a estetický účinek je základním předpokladem (literárního) díla. Každé setkání s uměleckým dílem, s působením estetické funkce znamená pro recipienta možnost aktivního podílení se na vytváření skutečnosti, na vytváření hodnot. A samotný pojem subjektu v díle, jak jsme výše viděli, možnost přehlédnout dílo (strukturu díla) v jeho celku – a nahlédnout tak intenci, již do díla „vetkl“ autor.

Zásadní dvojice pojmů, související s recepcí děl, jsou artefakt a estetický objekt, které představují dílo v jeho („hmotné“) trvalé platnosti a neproměnnosti (tj. artefakt) a onen druhý pól díla, tj. představa díla, uložená ve vědomí recipientů a podstupující jednotlivé a jedinečné konkretizace – reprezentující vždy tedy svébytnou a neopakovatelnou představu o daném díle (zcela jedinečnou u každého recipienta-individuality).

Další z výrazných momentů, který se v Mukařovské koncepti začal stále více objevovat, byl aspekt dialogičnosti a pragmatických aspektů vůbec. Literatura a umění jako takové – jsouce bytostně komunikačními sférami – oslovují člověka, aby vstoupil do společného dialogu, aby na sebe nechal působit skrytou energii, již produkuje umění, aby nás vytrhovalo z všednosti a umožnilo nám jedinečné zažívání světa a jedinečné setkávání se sebou samými.

podnětů z antropologie. Jestliže se saussurovský typ znaku soustřeďuje silněji na vztah dílo – systém literárních norem – reprezentovaná skutečnost, vede druhý pojem zpět k dílu jako věci a k jeho relaci k individuálnímu subjektu recipienta“ (SCHMIDOVÁ 1991: 211).

IV. Třetí fáze strukturalismu: období druhé poloviny 40. let – do roku 1948 („Ne všechno v uměleckém díle je formou pro význam a hodnotu, ale cosi přebývá.“)

A. Přehledová část

1. Záměrnost a nezáměrnost v umění

Přednáška „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, již Jan Mukařovský přednesl v PLK dne 26. 5. 1943, je (obecně) považována za jeho vrcholnou práci a za jednu z nejzásadnějších studií českého strukturalismu vůbec. Mezi výrazné posuny v Mukařovského (dosavadním) pojmání literatury a umění, k nimž v této studii dochází, patří převedení pozornosti na čtenáře (subjekt čtenáře), resp. vnímatele, který přijímá dané umělecké dílo. Ten nyní stojí v centru uvažování a od něj se odvíjejí oba stěžejní pojmy *záměrnosti* a *nezáměrnosti*.

Záměrnost představuje sémantickou intenci, sémantickou energii, jež sjednocuje významovou výstavbu díla a jež má charakter znaku – dává dílo pocítit jako znak. *Nezáměrnost* je během aktu vnímání pocíťována jako zachycení bezprostřední skutečnosti – jako věc. A oba tyto momenty jsou přítomny během (každého) procesu vnímání uměleckého díla: „v každém aktu vnímání jsou nutně přítomny dva momenty: jeden daný směřováním k tomu, co má v díle platnost znakovou, druhý naopak směřující k bezprostřednímu prožívání díla jako skutečnosti. [...] záměrnost, viděná ze stanoviska vnímatelova, jeví se jako směřování k významovému sjednocení díla – jen dílo jednotného smyslu jeví se znakem. Vše, co se v díle tomuto sjednocení staví na odpor, co významovou jeho jednotu porušuje, je vnímatelem pocíťováno jako nezáměrné. Během vnímání [...] kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy, dílo je mu *znakem* (a to znakem samoučelným, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti) i věcí zároveň“ (MUKAŘOVSKÝ 2000j: 368).

V podstatě poprvé se do Mukařovského systému, jehož podstata je i v případě studie „Záměrnost nezáměrnost v umění“ založena na principu dialektických vztahů základních jednotek (zde tedy záměrnost – nezáměrnost), prostřednictvím nezáměrnosti, dostává (výrazněji) určitý prvek „náhody“, jedinečné a nepředvídatelné (čtenářské) reakce, kterou není – s ohledem na celkový systém, celkovou strukturu – možné dopředu (přesně) určit či stanovit: „Prozrazuje [nezáměrnost] soustředěné úsilí o postižení něčeho unikajícího, k čemu je třeba proniknout co nejbližší, třeba i za cenu zproblematizování vlastního teoretického východiska. [...] Takto pojatá nezáměrnost neustále destruuje a zároveň přetváří obecné povědomí o tom, jak vůbec může umění na člověka působit“ (JANKOVIČ 1999: 572 – 573).

Jistý posun v Mukařovské koncepci můžeme zaznamenat rovněž v samotném vymezení sémantického gesta, které zde již není pojímáno (pouze) jako autorská intence, procházející všemi rovinami díla a působící jakožto energie směřující k vytváření (celkového) jednotného významu

díla, již by měl recipient „najít“ a následovat (jak tomu bylo např. ještě ve studii „O jazyce básnickém“ z roku 1940). „Vnímatel vkládá [...] do uměleckého díla jistou záměrnost, která je sice navozována záměrnou výstavbou díla (jinak by nebylo vnějšího podnětu k tomu, aby vnímatel k předmětu, který vnímá, zaujal stanovisko jako k estetickému znaku), která dále je kvalitou této výstavby i do značné míry ovlivňována, ale jež přesto [...] má i svou samostatnost a vlastní iniciativnost. Pomocí této záměrnosti spíná vnímatel dílo v jednotu významovou“ (MUKAŘOVSKÝ 2000j: 373). Sémantické gesto⁵⁴ tedy připadá také vnímatelově intenci, která je projevem záměrnosti, jím vkládané do struktury díla – aniž by musela (přesně) odpovídat tomu, co bylo do díla, jakožto záměrné, vloženo autorem.⁵⁵

Všechny prvky ve struktuře díla ovšem přirozeně nemají ráz záměrnosti a ty složky struktury, které působí jako nezáměrné, kladoucí odpor, zajišťují ono neustálé napětí a dynamický charakter struktury uměleckého díla, jenž je její podstatou. Výše zmiňovaný dvojí aspekt vnímání díla, dílo jakožto znak (záměrnost) a dílo jakožto věc⁵⁶ (nezáměrnost), pak vedou k tomu, že i nezáměrnost získává nezbytný podíl na vytváření estetického účinku: „účinnost[i] nezáměrnosti jako činitele uměleckého díla: bezprostřednost, kterou působí na vnímatele složky, jež jsou mimo jednotu díla, činí z díla uměleckého, autonomního znaku, zároveň i bezprostřední realitu, věc“ (IBID.: 379 – 380).

Záměrnost a nezáměrnost tedy představují dvojici aspektů, zachycujících akt vnímání, proces recepční semiózy v podobě, kdy dílo oslovuje recipienta svým působením, směřujícím „dovnitř“ („sbíhavostí“), k vnitřní významové jednotě odkazující k autorově intenci (k sémantickému gestu, které do struktury díla vepsal autor). Zároveň však tyto dva aspekty

⁵⁴ Milan Jankovič k posunu koncepce sémantického gesta v kontextu s pojmy *záměrnost* a *nezáměrnost* píše: „Je-li záměrnost, kterou se k nám dílo obrací jakožto znak, něčím proměnným, závislým na přístupu vnímatele (který přistupuje k dílu s předpokladem, že jde o projev jednotného smyslu), potom ovšem je proměnná nejen idea, ale i sémantické gesto, mění se nejen výsledné významy, ale i způsob prožívání tvarové gestace díla, její hodnotové aspekty (vzhledem k vnějším kontextům estetického očekávání, norem apod.). Přitom nové konkretizace mohou odhalovat další skryté potence díla. [...] Posun toho napětí, o něž v díle jde, v němž máme být osloveni aktem tvorby, před hotový, průhledný, evidentní tvar (obdobně jsme v díle stavěni *před* hotový, průhledný evidentní význam!), je [...] rozhodujícím krokem na cestě [...] k pojetí díla jako iniciačního výkonu, samoúčelného rozehrání smyslu v maximálním napětí k tomu, co jej nepředpokládá. Je to posun k plnějšímu pojetí tvorby, ač jménem toho posunu je paradoxně nezáměrnost, síla vzdorující apriorní dohodě, přijatým pravidlům té hry o smysl, síla vracející této hře životní naléhavost a nepředvídatelnou možnost výhry. Tím směrem se posunula i koncepce sémantického gesta“ (JANKOVIČ 2005: 125).

⁵⁵ Marie Kubínová připomíná, že – i přes významnou úlohu, již v uměleckém díle sehrává aspekt nezáměrnosti – je pro vnímatele díla „garantem samotné existence smyslu“ to, co se ve struktuře díla jeví jako záměrné, tedy neustálé vědomí umělčova záměru, které stále (jakoby) zůstává v pozadí díla (KUBÍNOVÁ 1992: 137).

⁵⁶ Herta Schmidová spatřuje v aspektu „neznakovosti“ (či „věcnosti“), která je rovněž „určitým způsobem záměrnosti“, jistý „skrytý smysl“, který má interpret (čtenář) odhalovat – a jistou podobnost s hermeneutickým způsobem četby a výkladu textů: „In der Hermeneutik geht es um die Auslegung eines im Textes verborgenen Sinns, also gerade nicht um die in die Textoberfläche gravierte objektive, bedeutungsintentionale Spurung. Mukařovskýs Hinweis, die Nichtzeichenhaftigkeit sei eine ‚bestimmte Art‘ von Absichtlichkeit, scheint auf diese Verbindung zur Hermeneutik zu zielen“ (SCHMIDOVÁ 1997: 289).

předkládají dílo jako bezprostřední setkání se skutečností,⁵⁷ se světem i setkání člověka se sebou samým, s onou „obecně lidskou“ stránkou: dílo jakožto jedinečný okamžik, jako hra,⁵⁸ která má sice svá pravidla (své hranice), ale ponechává dostatek prostoru pro tvůrčí i čtenářskou kreativitu a invenci (srov. KUBÍNOVÁ 1992: 137; VOLEK 2004: 99 – 100).

Udrží ve stálé platnosti dynamické založení strukturálního myšlení a strukturálního systému jako takového, jako by Mukařovský tušil, že má-li dichotomie aspektů záměrnosti a nezáměrnosti zůstat stále v pohybu, jakožto dialektické napětí, je třeba jejich koexistenci ještě nějak rozvinout, zpřesnit jejich „koloběh“. Mukařovský tedy dospívá k jisté konsekvenci: „Nezáměrnost je tedy průvodním zjevem záměrnosti, ba bylo by lze říci, že je vlastně i ona jistým druhem záměrnosti [...] Záměrnost a nezáměrnost, třebaže jsou v stálém dialektickém napětí, jsou v podstatě jedno“ (MUKAŘOVSKÝ 2000j: 385) a toto konstatování má své východisko také ve faktu, že je „osudem každé nezáměrnosti, že časem přechází dovnitř umělecké výstavby díla, počne být pociťována jako její součást, stane se záměrností“ (IBID.: 376).

Emil Volek k různorodosti ukotvení pojmu *záměrnosti*, ve vztahu k dalším klíčovým pojmům Mukařovského systému, poznamenává: „Mukařovský několikrát obrací fenomenologický termín záměrnosti. Nejdříve analyzuje jeho smysl tak, jak jej definuje běžný jazyk (úmyslnost, vědomost). Pak jej pootočí a definuje jako proces sémantického sjednocení, čímž z něj činí synonymum sémantického gesta. A konečně jej zakotví ve vnímání, čímž dokoná úplný obrat oproti tradičnímu pojetí“ (VOLEK 2004: 99).

V „Záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ získává tedy pozice recipienta centrální postavení a takto koncipované pojetí díla se z recipientova pohledu jeví jako jeho otevřená forma – jakožto „otevřené dílo“, které v sobě obsahuje jistou původcovu intenci, avšak nenabízí (pouze) jedinou možnost interpretace, jedinou možnost, jak se s ním lze setkat a skrze něj zažívat (vnější) skutečnost a obracet se k ní. Záměrnost a nezáměrnost umožňují zachytit jak to, co je při setkání s uměleckým dílem, při jeho recepci jedinečné a odehrává se vždy jakoby znovu, „teď a tady“, tak aspekt nadčasovosti s širším a obecnějším přesahem, který nabývá konkrétnější podoby na základě určitých dobových, uměleckých a sociálních souvislostí. To, co bylo v určitém období považováno za nezáměrné, může být v období následujícím chápáno jako záměrná součást významové výstavby

⁵⁷ V kontextu pojetí uměleckého díla na základě dichotomie *záměrnost – nezáměrnost* přirozeně dochází k posunům v celém systému (Mukařovského) strukturalismu, a tedy také v samotném pojmu *struktury*. K těmto postupným proměnám v pojetí *struktury* Oleg Sus uvádí: „původní struktura založená na imanenci začíná jakožto nositelka hodnot, funkcí, znakovosti a významovosti, vztahu k realitě vůbec a dále například k tvůrčímu individu i vnímání transcendentovat, začíná *přesahovat* svou vlastní existenci“ (SUS 1968: 659).

⁵⁸ Hans Robert Jauß se, v souvislosti s vymezením *estetické zkušenosti*, zmiňuje o momentu hry, který – de facto vždy – byl a je přítomen ve sféře umění a který se podílí na vytváření jeho nadčasového přesahu: „So konnte die Kunst [...] zu allen Zeiten ihre Verfolger überleben, nicht weil ihre Existenz zur Befriedigung materieller Nöte beigetragen hätte, sondern weil sie einem Bedürfnis entsprach, das der Spielcharakter der ästhetischen Erfahrung erfüllt“ (JAUB 2007: 44).

uměleckého díla. Užijeme-li opět slov Emila Volka, pak je v souvislosti se studií „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ možné konstatovat, „že apollinský fenomenický strukturalismus se tu setkává také se svým potlačeným ‚druhým‘“ (IBID.: 100).

2. Problematika osobnosti/individua v umění (s aspektem ne/záměrnosti v pozadí)

Přednáška „Osobnost v umění“ (1944) svým tématem navazovala na okruh otázek, týkajících se významu a funkce osobnosti/individua v umění, kterými se Mukařovský zabýval již v řadě studií na konci 30. a počátku 40. let. Jevem, který zde Mukařovskému pomohl při vymezování (autorovy i vnímatelovy) osobnosti, byl aspekt záměrnosti (a nezáměrnosti). Záměrnost jakožto určitá autorská intence je „ztvárněním“ původcovy přítomnosti za dílem, resp. ztvárněním jeho (tvůrčího) záměru, který na sebe, jsa uložen ve struktuře díla, upoutává recipientovu pozornost a funguje jako skrytý dialog, v němž spolu komunikují autor a recipient – a jež se autor (svým záměrem) snaží vyvolat. Osobnost ve struktuře umění tedy odpovídá (autorské) intenci, vložené do struktury díla, jež má působit na příjemce díla a splňovat funkci určitého sjednocujícího činitele. Autorova a příjemcova intence se mají setkat na jedné „ose“ dané umělecké struktury a stát se její jednotící energií (sémantickým gestem): „Pocitujeme je [tj. umělecké dílo] jako ‚udělané‘, jako záměrné. A záměrnost potřebuje *subjektu*, od kterého vychází, který je jejím zdrojem; předpokládá tedy člověka. Subjekt je tedy dán nikoli vně uměleckého díla, ale v něm samém. [...] subjekt je vlastním principem umělecké jednoty díla. Je přítomen i tam, kde se zdá docela neviditelným, tak např. při dramatickém dialogu. Vidíme na jevišti dramatické postavy, rozmlouvající spolu, mluvící jeden zdánlivě toliko pro druhého bez jakýchkoli svědků, a přece se ve skutečnosti každá jejich věta obrací nikoli k partnerovi, ale ke komusi třetímu, na scéně nepřítomnému. Jen pro něho mají slova smysl, pro jaký byla vypočtena. Ten, kdo takto slova a jejich dosah vypočetl, je subjekt, ten, ke komu se obracejí, je opět subjekt. A nejsou to v podstatě subjekty dva, nýbrž jediný. Jen jeho nositelem je jednou ten, koho nazýváme vnímatelem, podruhé ten, koho zveme autorem“ (MUKAŘOVSKÝ 2000k: 286).

Subjekt jakožto bod, z něhož je možné strukturu díla přehlédnout v celku, byl Mukařovským definován již v pracích z přelomu 30. a 40. let a v přednášce „Osobnost v umění“ byla tato koncepce doplněna aspekty dialogičnosti a zejména záměrnosti, která ještě více zvýraznila onu intencionální potenciálnost, nabízející se vnímateli i autorovi (případně i bez přímé intence vůči druhému komunikačnímu partnerovi), a která směřuje k vytvoření jednotící intencionální energie, zakládající jednotný smysl díla a jeho dění.

Fakultní přednáška „Problémy individua v umění“ (1946) se vrací k problémům, které Mukařovský řešil již v přednášce „Individuum a literární vývoj“ (1943), k tomu, jakým způsobem

osobnost/individuum (autora i recipienta) zasahuje a podílí se na vývoji dané umělecké struktury. I zde je účast osobnosti (individua) v rámci uměleckého vývoje pojmána jako (možný) aspekt nezáměrnosti, který představuje prvek náhody, pronikající do řádu imanence. „Osobnost, to je poslední instance, ke které je možno dojít, jdeme-li po stopách náhody ve vývoji“ (MUKAŘOVSKÝ 2000l: 306).

Každý zásah individua do struktury uměleckého dění je jedinečný – a to jak v aspektu autorském, kdy do vývojové umělecké řady vstupuje nové dílo, představující projekci jisté (jedinečné) individuality, tak v aspektu vnímatelském, v jednotlivých konkretizacích, které jsou vždy jedinečnou reakcí na dané dílo a v nichž je vždy (potenciálně) přítomna ona „složka“, oslovující „všelidskou podstatu člověka“ – směřující k antropologickým kořenům člověka. Základním úkolem individua v umění tedy je „razit skrze navrstvení vztahů sociálních, jichž je individuum nositelem, přímou cestu od umění k prazákladu lidské přirozenosti“ (IBID.: 332).

Mukařovský v této přednášce rovněž zpřesnil vymezení pojmů *subjekt* a *individuum*. Subjekt, tak jak byl definován již v předchozích studiích, týkajících se otázek individua/osobnosti v umění, odpovídá jedné ze složek, která spoluvytváří významovou výstavbu díla, textové entitě (jazykovému ztvárnění), v níž je sjednocována jak intence (projev individuality) autora, tak intence (projev individuality) recipienta. Individuum je pak jistým „vyplněním“ onoho sjednocujícího bodu – subjektu.

Vedle prozaických děl Karla Čapka věnoval Jan Mukařovský ze soudobé moderní narativní literatury nejvíce pozornosti dílům Vladislava Vančury, a to v pracích „Vančurovská prolegomena“ a *Vančurův vypravěč*⁵⁹ ze druhé poloviny 40. let. Posledním příspěvkem o Vladislavu Vančurovi byl nekrolog „Dvě studie o Vladislavu Vančurovi“, pronesený bezprostředně po skončení války v roce 1945. Na tyto studie se zaměříme v analytické části.

3. Poválečné příspěvky k tématu básnického jazyka a básnického pojmenování

Po roce 1945 Jan Mukařovský (v podstatě naposledy) zpracoval ve dvojici statí „K sémantice básnického obrazu“ (1946) a „Jazyk, který básní“ (1947) téma básnického jazyka, které vždy patřilo mezi hlavní témata, jimiž se zabýval. První ze statí navazuje na studii „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ z roku 1936 v opětovém připomenutí estetické funkce jakožto funkce zaměřené na samo sdělení a dále řeší skutečnost, že prostřednictvím obrazného pojmenování nemusí být vztažen pouze k přenesenému významu, ale rovněž k vlastnímu významu. Básnické

⁵⁹ Tyto vančurovské studie byly psány pro chystanou monografii o Vančurovi, která však (jako celek) nebyla realizována. Studie *Vančurův vypravěč* vyšla knižně v roce 2006.

pojmenování „udržuje a osvěžuje v jazykovém povědomí obě síly, které řídí významový pohyb jazykového znaku; je zároveň automatizující (viz básnická klišé) i disautomatizující, subjektivující i objektivující, a zabraňuje tak slovu ustrnout v některé z těchto krajností“ (MUKAŘOVSKÝ 2001o: 86). Básnické pojmenování a slovo, jež tvoří základní stavební kámen básnického pojmenování, zůstávají ve stálém napětí, připraveny nabízet potenciálním recipientům specifické zažívání skutečnosti.

Mukařovského stat' „Jazyk, který básní“ byla jedním z příspěvků ve sborníku *O básnickém jazyce*, vydaném PLK v roce 1947. Jedním z výchozích předpokladů je zde teze, že jazyk je již před tím, než se stává součástí básnického díla, určitým způsobem „předpřipraven“ či přesněji jsou v něm obsaženy jisté „konfigurace“, čekající na zapojení do básnické struktury a jazyk je také už nějak („dopředu“) uzpůsoben k tomu, aby zachycoval skutečnost. Výše zmíněné jevy se o to patrněji projevují zejména u výrazných uměleckých osobností – básníků. Dalo by se skoro říci, že jazyk básní skrze básníkovu osobnost.

V souvislosti s Máchovou poezií (jakožto poezií „geniálního básníka“) Mukařovský říká: „Ale stejně je jasné, že před básníkem byl jazyk, který zvukem hlásek spojil dvě slova označující věci tak různé, jako jsou roční doba a lidský cit, příbuzné však přesto četnými přidruženými představami [...] Bylo by ostatně lze povědět věc i tak: jazyku bylo uloženo, aby vyjádřil jistou myšlenku; neomezil se však na to, nýbrž přepodstatnil ji svými výrazovými prostředky“ (MUKAŘOVSKÝ 1971e: 179). Slovo, tak jak je ho užíváno v básnictví, nás vrací k (své) prapůvodní podstatě, k zažívání světa v jeho prvotním založení, tak jak se nám nabízí přímo a nezprostředkovaně – ve své jedinečnosti, tak jak ho umění zažívat děti: „Dítě počítá s básnivostí jazyka jako s přirozenou vlastností. Děti si s řečí hrají: vyměňují koncovky a přípony, seskupují slabiky a hlásky v umělé slovní útvary, vyměňují jména věcí a čekají se zatajeným dechem na zázrak, který vzejde z této hry náhod. Což však dospělí lidé neznají zázračné náhody, kterými jazyk básní?“ (IBID.: 181).

Jak je tedy vidět, v jedné ze svých posledních studií před rokem 1948 Mukařovský zcela jasně dospívá k momentu hry jakožto základní konstanty umění, ke „hře jako symbolu světa“ (řečeno s Eugenem Finkem). Tato hra stále zůstává založena na jazyce, ovšem ne pouze jako lingvistické struktury, ale také (a především) jako médiu, které nás uvádí v „zázraky“ a vytváří specifický svět založený na hře a kreativitě. „Nesamozřejmost určení, kterou je schopen uvědomovat si jenom člověk a která je pramenem jeho svobody, vytváří základ a potřebu nesamozřejmého, tvořivě objevovaného zjevování věcí, a tedy i potřebu nesamozřejmé prezentace jejich významů, nesamozřejmého užití řeči, kterou se o věcech dorozumíváme. Dílo je prostorem té nesamozřejmé řeči!“ (JANKOVIČ 2005: 50).

B. Analytická část

Jak jsme uvedli již v přehledové části, mapující třetí fázi českého meziválečného strukturalismu, reprezentovanou myšlením Jana Mukařovského, v tomto období se do Mukařovského pojetí uměleckého díla dostává prvek náhody, úzce související s momentem jedinečnosti, individuality. Přítomnost tohoto momentu či lépe aspektu závisí na individualitě recipienta, který dané dílo přijímá, konkretizuje a je do jisté míry na něm, jakým způsobem bude vnímat aspekty záměrnosti a nezáměrnosti v tomto díle a jaké množství prostoru ponechá jejich působnosti.

Aspekty čtenáře a recepce uměleckých děl se tedy v tomto období objevují zřetelně a úloha vnímatele získává důležitou roli rovněž v zásadní studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943): „dílo stává se [...] schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele, působit netoliko na jeho duševní život vědomý, ale uvést v pohyb i síly vládnoucí jeho podvědomím. Celý vnímatelův *osobní* vztah ke skutečnosti, ať činný, ať kontemplativní, bude tímto vlivem napříště silněji či slaběji obměněn. Ne proto působí tedy umělecké dílo tak mohutně na člověka, že by mu – jak zní běžná formulka – podávalo otisk osobnosti autorovy, jeho zážitků atd., ale proto, že vykonává vliv na *osobnost vnímatelovu, na jeho zážitky* atd.“ (MUKAŘOVSKÝ 2000j: 369).

Z uvedené citace je patrné, že umělecké dílo na recipienta nejen působí (vyvolává u něj jistý estetický účinek), ale dokonce aktivizuje (prostřednictvím nezáměrnosti) také „ono podvědomé“ v člověku a připuštění takovéto možnosti – právě v souvislosti s aspektem nezáměrnosti – se u Mukařovského objevuje vlastně poprvé, protože v jeho předchozím uvažování chyběl k jejímu uvedení právě onen nezáměrný prvek, náhoda. Působení díla je navíc natolik intenzivní, že vchází „v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city“, a byť to zde Mukařovský nevyjadřuje zcela explicitně, tímto „intimním sepětím“ s recipientovými zážitky atd. a (s) „mohutným“ působením na jeho osobnost je účinek díla opět, implicity, spojován s hodnotovým rozměrem, s „vlivem“, který určitým způsobem modifikuje postoj člověka (recipienta) ke světu, a modifikuje tedy rovněž jeho hodnotový systém. Tento potenciální vliv na hodnoty a hodnocení (jejich proměny) souvisí také přímo s čtenářskými zážitky. S postupným získáváním čtenářských zážitků se rovněž průběžně proměňuje (a vyvíjí) hodnocení literárních děl, resp. určitá kritéria (pro jejich hodnocení – a tedy: čím je čtenářský zážitek silnější, tím výraznější zásah do (dosavadního) „žebříčku čtenářských hodnot“ znamená. Vše podstatné je ostatně řečeno v závěrečné větě uvedené citace: dílo „vykonává vliv“ (přímo) na svého příjemce, adresáta a od chvíle, kdy bylo autorem dokončeno, bylo dáno všanc – aby bylo čteno. A v tomto momentě již probíhá komunikace mezi dílem (textem) a jeho čtenářem, a byť kdesi v pozadí **může být** pocíťována jistá autorova intence, dílo (struktura díla) působí na čtenáře „jako takové“.

Ve studiích věnovaných analýze epických děl Vladislava Vančury, zejména vyprávěči, narazíme – vzhledem k tomu, že typickým způsobem vyprávění je autorské vyprávění – na několik pasáží, kde jsou aspekty recepce tematizovány poměrně jasně – např. v souvislosti s emocionálním zabarvením (naladěním), s čímž bývá spojována také funkce obrazných přirovnání: „Co se tkne druhého znaku lyrické prózy, emocionálního zabarvení ve smyslu nálady nebo patosu, tu je na každém kroku Vančurův čtenář varován, aby se žádnému vzrušení jistého stálého směru a jisté stálé polohy neoddával. Máme na mysli známé neustálé střídání citového zabarvení [...] cícha, hvězdice, člun, pes jsou pro nás netoliko různé druhy představ, ale také různé druhy hodnot podle citově hodnotícího poměru, který k nim zaujímáme. Čtenář je takto udržován ve stálé nejistotě o citovém vztahu, který je třeba k věcem a bytostem zaujímat. A toto je funkce obrazných pojmenování u Vančury: spíše než na rozpoutání citu působí na jeho ‚brzdění‘; spíš než o lyrickém rozechvění mohla by být řeč o Vančurově ironii, nebo snad humoru, chcete-li. Není strohé hranice mezi tragikou a komikou; obojího je dosahováno v téže chvíli a týmiž prostředky“ (MUKAŘOVSKÝ 2001n: 510).

Také v případě čtenářských aspektů v rámci analýzy Vančurovy (lyrické) prózy Mukařovský tedy spojuje „v jedno“ jednak apelativní funkci (apelativnost), implicitně přítomnou v emocionálním zabarvení, které je v textu navozováno, a jednak hodnotící aspekt, který se odvíjí od čtenářem zaujatého stanoviska k danému dílu (textu). Princip anticipace a retrospekce je zasahován momentem retardace, který směřuje čtenářovu pozornost k (přítomnému) okamžiku vyprávění, k postupné motivaci vycházející ze samotného aktu vyprávění. Úzké sepětí s aktem vyprávění, tj. také s jazykovými prostředky, jichž se užívá k dosažení určitého estetického účinku, souvisí s tím, že Vančura využívá jako jeden ze základních prostředků, jimiž působí na čtenáře, právě ironii, jež nemůže fungovat jinak než prostřednictvím jazyka. Pozornost čtenáře je tedy upoutávána k právě vyslovovanému, vyprávěnému. Všechny aspekty, které jsme právě uvedli, spolu zřetelně korespondují: čtenář Vančurových textů je udržován v neustálém napětí, jeho hledisko (stanovisko) se během četby stále posouvá a mění, jsouc vždy orientováno na přítomný okamžik vyprávění, a s proměňujícím se stanoviskem dochází rovněž k posunům hodnocení skutečnosti předkládané prostřednictvím díla.

Ve Vančurových prázách je podle Mukařovského vyvoláván pocit, že líčené děje se rodí přímo před čtenářovými očima ze samotného aktu vyprávění – slovo jako by se zde stávalo tělem. Akt vyprávění je navíc Mukařovským nahlížen skrze hodnotovou perspektivu: „vypravování je proces, v jehož průběhu se jednotlivým dějům, činům, věcem i osobám přisuzují jisté hodnoty, podle kterých jsou zařazovány do celku [...]“ (IBID.: 507).

Charakteristickým typem vyprávění je ve Vančurových textech autorské vyprávění, což úzce

souvisí také se skutečností, že vypravěč, resp. subjekt vypravěče patří mezi nejpříznačnější aspekty Vančurovy narativity. Vypravěč představuje jádro Vančurových prozaických děl, organizující princip, jenž je základem celkové strukturace (významové výstavby) textu a dominantou ve struktuře daného díla. A tento textový subjekt funguje rovněž jako repertoár potenciálních čtenářských účinků, a tedy také jako zdroj určitých strategií, určených k vyvolání toho kterého účinku. Podobně jako v případě prací o významové výstavbě a kompoziční osnově epiky Karla Čapka se i zde (ke srovnání) nabízejí některé prvky z Iserova konceptu implicitního čtenáře: „Označuje [koncept implicitního čtenáře] čtenářskou roli, která je vyvoditelná z textu a která se skládá ze struktury aktu a struktury textu. Pokud struktura textu vytvoří čtenáři hledisko, pak to znamená, že sleduje základní danosti našeho vnímání a že naše přístupy ke světu mají perspektivní povahu“ (ISER 2004: 141). Určitou paralelu bychom na základě uvedeného vymezení Iserova konceptu mohli najít také v onom konstituování hlediska, které vytváří (má vytvářet) struktura textu, tedy jinými slovy rovněž utváření jisté hodnotové perspektivy, určující ráz toho, co se odehrává v textové struktuře, resp. přesněji řečeno ve (fikčním) světě daného literárního textu, a ovlivňující tak i čtenářovo hodnocení (jeho stanovisko) k danému (textovému) dění.

Úloha vypravěče u Vančury – vzhledem ke čtenáři – spočívá v postupné motivaci, tj. čtenář je překvapován a vtahován do společné hry (společného aktu hry), která se odehrává „ted’ a tady“, v rámci samotného aktu vyprávění, v němž vzniká specifická (textová) realita: „ve Vančurových vypravováních převládá směřování k *motivaci postupné*. [...] překvapení čtenáře se neodkládá kamsi dopředu, nevzbuzuje se v něm přesvědčení, že to, co mu zůstalo v seřazení faktů nejistého, dojde vysvětlení teprve v budoucím průběhu, nýbrž dává se mu nezahaleně najevo, že děj se ubírá od náhody k náhodě – a že přitom každá z těchto náhod je samostatné překvapení, vzcházející z vůle a ze zvučely vypravěčovy bez ohledu a nároku na jednosměrnost dějového průběhu; každý z dějových obrátů takto vyvolaných vzbuzuje sám o sobě napětí, nezávisle na tom, co předcházelo a co bude následovat, napětí téhož druhu jako každý významový přeskok založený na hře významů“ (MUKAŘOVSKÝ 2001n: 541 – 542).

Vančura ponechává v textové struktuře množství míst nedourčenosti, která čtenářům umožňují rozvíjet kreativní čtení a nabízejí jim dostatek prostoru pro to, aby se aktivně podíleli na konstituování daného fikčního světa a vytváření významové jednoty dané umělecké struktury. Čtenář je vypravěčovým partnerem v dialogu, jsa hlasem vypravěče oslovován, pobízen a „orientován“ (v textu), resp., řečeno s Mukařovským, konkretizován: „Někdy druhá osoba obracející se ke čtenáři mívá význam dovolávání se čtenáře, je argumentem ad hominem. Přitom je čtenář zatahován do vyprávění, je konkretizován“ (MUKAŘOVSKÝ 2006: 7). Výrazně se tedy ve

Vančurových dílech projevuje apelativní funkce, a to formou otázek, restrikcí, podotknutí apod.⁶⁰

V přednášce „Problémy individua v umění“ (1946) vyslovil klíčovou tezi, která byla (od druhé poloviny 30. let) v jeho myšlení, a především tedy v jeho argumentaci, de facto vždy přítomná a kterou zde uvedl v „syntézu“ – totiž vztah mezi hodnocením díla a jeho recepcí: „Nazírajíce umělecké dílo, hodnotíme je bezděky vždy. V tomto smyslu je vlastně vnímání uměleckého díla synonymem hodnocení. Ovšem viditelným se stane hodnocení, když si činí nárok na to, stát se faktem sociálním, stát se faktem obecného konsenzu. I tento nárok je ovšem do jisté míry v každém hodnocení implikován. Záleží však na důrazu, s jakým je kladen. Může směřovat spíše k vnímání jedinečného, nebo naopak spíše k hodnocení obecně závaznému. I v jedinečném vnímání je obsaženo hodnocení, a na druhé straně i podkladem hodnoty obecně závazné, jejím zdrojem, je akt jedinečného a individuálního vnímání a hodnocení. I trvalá hodnota sama může být pojímána dvojím způsobem: buď jako co nejméně závislá na úsudku jednotlivcově, nebo naopak jako schopná vyvolat co nejvíce kladných úsudků jednotlivců“ (MUKAŘOVSKÝ 2000I: 329 – 330).

Onu výše zmíněnou „syntézu“ aktu vnímání a hodnocení zde tedy Mukařovský provádí vyslovením výroku, že oba akty jsou v podstatě jeden, oba aspekty jsou vždy (potenciálně) při procesu literární komunikace (či umělecké komunikace v širším slova smyslu) přítomny. Klíčovým jevem, který, od napsání stati „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), našel v Mukařovského myšlenkovém systému své pevné místo, je moment individuálnosti, jedinečnosti umění jako takového, který platí také pro akt vnímání. Můžeme však rovněž sledovat, že Mukařovský od (aktu) vnímání uměleckého díla, resp. od recipienta očekává více, jakoby ještě jeden krok navíc, „do vyššího patra“ – k nadindividuální planosti jím vysloveného hodnotícího soudu. Každé individuální setkání s uměleckým dílem, každý akt recepcce nabízí možnost čehosi neopakovatelného, co přesahuje vnímající-hodnotící individualitu, dosahující k všeobecně platným lidským potřebám. A proto, směřuje-li akt vnímání-hodnocení více k pólu jedinečnosti a individuálnosti, i tehdy je v něm zahrnut onen aspekt „obecné závaznosti“.

V uvedeném úryvku, který představuje určitou „synekdochu“, reprezentující vrcholné období Mukařovského myšlení o literatuře a umění vůbec, nacházíme několik hlavních bodů, které se Mukařovskému (postupně) staly základními východisky pro analýzu uměleckého díla – tedy:

⁶⁰ Sám Vladislav Vančura ve své přednášce „Jak číst“ ze začátku 40. let k poměru krásné literatury a čtenářů uvádí, „že se krásná literatura neobrací v první řadě k našim poznávacím schopnostem, ale k naší citovosti a emotivitě a že chce před čtenářovým zrakem jen uskutečnit životní obsahy“ (VANČURA 1972: 208). A dále: „Kniha bez čtenářů je věc mrtvá a nicotná. Teprve zájem, odpor, souhlas a nové a nové prožívání zaznamenaného životního obsahu propůjčuje slovesné tkáni tep skutečnosti. Teprve to činí knihu knihou, teprve tento souhlasný či odmítavý zájem jí skýtá místo mezi národními a společenskými skutečnostmi. Je tedy dozajista pravda, že umění nemá smyslu samo o sobě a že jeho poslání tkví jen v působení a v účinu“ (IBID.: 199). O Vančurových esejích a přednáškách, týkajících se otázek čtení, „konkretizace“ a literárního dění vůbec, ve svých studiích podrobně pojednává Jiří Holý (HOLÝ 1992; 2004).

umělecké dílo je jedinečným lidským výtvořem, jedinečným momentem, který recipient při jeho vnímání znovu oživuje a znovu zažívá; tato skutečnost je dána tím, že každé dílo zasahuje ony „obecně lidské“ stránky člověka, antropologické konstanty, jež „zajišťují“, že každý akt recepce je (kromě svého přirozeného určení konkrétní vnímající individualitou) rovněž aktem, dosahujícím všeobecné platnosti. K lidské přirozenosti – při přijímání uměleckého díla – patří potřeba hodnotit a zaujímat k uměleckým výtvořům jistá stanoviska, vytvářená jednak na základě předchozích zkušeností s jinými uměleckými díly a jednak podle intenzity estetického účinku, kterým na nás dané dílo zapůsobilo, podle toho, jakým způsobem nás dílo oslovilo v tom smyslu, že nám nabídlo možnost setkání (a poznání) s čímsi novým, „jiným“ – co nás vymaňuje ze světa běžně zažívaných zkušeností.

Třetí fáze strukturalismu byla z hlediska čtenářských aspektů v myšlení o literatuře u Jana Mukařovského vrcholným obdobím. Studie „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ – právě prostřednictvím aspektů záměrnosti (dílo jakožto znak) či (spíše) nezáměrnosti (dílo jakožto „věc“) – zřetelně ukázala, že Mukařovský do svého pojetí umění (literatury) zahrnul prvek „náhody“ a hry. „Nejistá a pohyblivá hranice mezi ‚věcí‘ a znakem je dána už zvoleným stanovištěm pozorování. Je to hledisko vnímajícího. Právě pro něho se stává umělecké dílo, jeho významové sjednocení, jeho ‚smysl‘ dramatickým děním. Prvky věčnosti vzdorující vnímatelově významotvorné pohotovosti dynamizují, stupňují a intenzifikují prožitek utváření významové jednoty“ (JANKOVIČ 2005: 311).

O aspektu hry, návratu k nejpůvodnější formě umění a k jeho prvotnímu zažívání Mukařovský uvažuje také ve studii „Jazyk, který básní“. V této souvislosti je příznačně uvedena zmínka o tom, jak jsou děti schopny vnímat poezii – tedy jako moment hry, vnímající (však) zároveň „formální výstavbu“ dané básně.

Také tyto úvahy dokládají, že Mukařovský ve třetí fázi strukturalismu začal do svého myšlení o literatuře a umění zapojovat také jejich reflexi z antropologického hlediska. Toto (byť krátké) období bylo jak myšlenkovým vyvrcholením Jana Mukařovského, tak českého strukturalismu 20. – 40. let vůbec.

Závěr

Český literárněvědný strukturalismus 20. – 40. let, jehož čelným představitelem byl Jan Mukařovský, se (inspirován myšlenkami ruského formalismu) vyprofiloval jakožto směr, kriticky se vymezující vůči soudobým pozitivistickým a psychologizujícím literárněvědným koncepcím. Podíváme-li se – vycházejíce ze sledování našeho hlavního zájmu, jímž byly čtenářské aspekty v pracích Jana Mukařovského – na jednotlivé (tři) fáze strukturalismu, můžeme pozorovat, že již na samotném počátku první fáze (ač v žádném případě netvrdíme, že by se zde jednalo o jakýkoli psychologismus), proklamující zaměření na (vnitřní) strukturu díla, tedy na jazykovou stránku, se dají vypožorovat jisté intuitivní „pozůstatky“, nesoucí v sobě implicitní čtenářské reflexe. V prvních dvou Mukařovského pracích (vzniklých ještě před založením PLK), v *Příspěvku k estetice českého verše* (1923) a „Pokusy o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“ (1925), se o čtenáři či estetickém účinku nijak explicitně nemluví a Mukařovského zájem je zde primárně versologický, resp. stylistický, nicméně způsob, jakým Mukařovský sděluje své závěry, v sobě (přínejmenším implicitně) obsahuje jisté náznaky čtenářských aspektů (a to i těch z Mukařovského vlastní čtenářské zkušenosti). A to, co bylo výše řečeno, platí i o studii *O motorickém dění v poezii* (1926).

V dalších studiích první fáze, již zřetelně ovlivněných myšlenkami formalismu, jako by i implicitně zmiňované čtenářské aspekty téměř zmizely, a jen ve skutečně minimálních náznacích se vyskytují v *Máchově Máji* (v souvislosti s vypravěčem, oslovujícím čtenáře apod. – tedy spíše v rovině textových vztahů) a v „Úvodu do estetiky“ (u apercepčních rámců – v kontextu obecně estetických jevů).

Posun od sledování díla jakožto (primárně) jazykové struktury, od spíše poetologických rozborů, k jeho zakotvení do určitého kontextu (sociálního, dobového, do kontextu norem soudobého umění atd.) Mukařovskému umožnily nové vědecké koncepce: sémiotika, literární sociologie aj. Kromě těchto koncepcí přinesla nový pohled na čtenářské aspekty také fenomenologie, nahlížející akt recepce díla z hlediska toho, na co je během četby zaměřeno vědomí vnímajícího subjektu.

Ve druhé fázi Mukařovský rozvíjí klíčovou trojici pojmů, související také s recepčními aspekty, tj. *estetická funkce, norma a hodnota*. Vztah estetické funkce a hodnoty (aniž Mukařovský mluví o vnímání atp.) jsou založeny na oné podstatě, že cílem estetické funkce je vyvolávat estetický účinek, tedy vytvářet (estetické) hodnoty. Klíčový spis *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), řešící tyto otázky, kromě toho reflektuje také vývojovou problematiku estetické hodnoty v souvislosti s proměnami estetické normy. Rovněž s ohledem na vývojový aspekt recepce (literárních) děl Mukařovský zavádí dvojici pojmů *artefakt – estetický objekt*, které jsou s to zachytit jedinečnost (neproměnnost) i různorodost jejich vnímání a hodnocení v diachronní

perspektivě.

Dokladem toho, že literární dílo je (od druhé fáze) plně chápáno jako součást komunikační situace (komunikačního kontextu), je rovněž motiv dialogičnosti, objevující se zejména ve studiích „Dialog a monolog“ (1940), ale také v „Básnickém pojmenování a estetické funkci jazyka“ (1936) a ve studiích o K. Čapkovi. Dialogičnost, znamenající komunikaci, tedy také poukazuje na to, že čtenář je partnerem, jehož autor oslovuje skrze dílo. Určitým aspektem dialogičnosti pak disponuje také pojem *sémantické gesto*, princip jednotící významové energie procházející všemi rovinami díla, který by měl u čtenáře vyvolat reakci („response“) v tom smyslu, že čtenář bude následovat „gesto“ autora, uložené ve významové výstavbě díla.

Třetí fáze, reprezentovaná především studií „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943), „poskytuje“ ještě větší prostor pro čtenáře prostřednictvím aspektu nezáměrnosti, který vnímajícímu jedinci umožňuje „vkládat“ do aktu prožívání díla vlastní invenci (jsa pociťován jako tvůrcem ne zcela „jednoznačně určený“ aspekt díla), pojímat dílo jako moment hry. V tomto období tak dosahují svého vrcholného rozvinutí i antropologické aspekty Mukařovského myšlení o umění. Umělecké dílo je v tomto období chápáno jako entita, mohutně přetvářející veškeré estetické i mimoestetické zkušenosti recipienta.

Čtenářské aspekty a motivy jsou ve vývoji myšlení Jana Mukařovského „rozesety“ v několika podobách. Explicitně je můžeme sledovat tam, kde se (přímo) tematizuje okruh otázek týkajících se estetické funkce a estetické hodnoty či aspekt dialogičnosti. Moment recepce díla je velmi blízký momentu hodnocení – k této myšlence dospívá Mukařovský v závěrečné fázi, ve druhé polovině 40. let. Estetická hodnota (resp. vytvoření estetické hodnoty) v pojetí Mukařovského přitom vyžaduje aktivní spoluúčast recipienta: teprve tehdy estetická funkce dosahuje svého plnohodnotného účinku, vytrhujíc vnímající individualitu z běžného hodnotového systému a umožňujíc mu zcela jedinečné setkání se světem.

Mnoho čtenářských aspektů je (však) vyjádřeno implicitně, např. ve (primárně jazykově zaměřených) versologických studiích, kde Mukařovský mluví kupříkladu o rytmu jako o jevu nejen jazykovém, ale jako o principu utvářejícím pojetí skutečnosti, jak je tomu ve studii „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“ (1934) či ve fenomenologicky zaměřených přednáškách o básnickém jazyce z téže doby.

Ve studiích (a přednáškách) ze 40. let, zabývajících se úlohou osobnosti/individua v umění, představuje individualita čtenáře (stejně jako individualita autora) zásah do imanentního systému, zastupuje moment jedinečnosti, který se naplňuje při každém (jedinečném) aktu recepce, při každé konkretizaci díla. Protože čtenář je – de facto – tím, kdo svými jedinečnými (a neopakovatelnými) konkretizacemi udržuje dynamiku imanentního vývoje literatury v pohybu. Právě určité kolektivum

čtenářů přijímá a hodnotí nově se objevující dílo, a rozhoduje tak o (potenciálních) proměnách estetické normy. Jak Mukařovský uvádí v přednášce „Problémy individua v umění“ (1946), osobnost (ať autorova nebo recipientova) je poslední instancí, k níž se dá dojít při sledování náhody ve vývoji literatury.

Další z implicitních výskytů čtenáře je spojen s (vnitro)textovou kategorií *subjektu* (do jisté míry podobné sémantickému gestu). Subjekt představuje bod, do něžž se sbíhá perspektiva autora a recipienta – a z něžž je možné přehlédnout dílo jako celek. V tomto případě se tedy jedná o roli, která je čtenáři předeepsána ve struktuře textu (implicitní čtenář).

Jan Mukařovský byl literárním myslitelem, jehož zájem byl v podstatě vždy orientován na dílo (na strukturu díla a na fungování vztahů uvnitř struktury). Přesto však do jeho uvažování – zaměřeného na dílo (text) – pronikaly také čtenářské aspekty. Mukařovskému totiž nešlo (primárně) o systém, resp. „čistotu systému“, a vždy navíc zůstával v kontaktu s texty jakožto jedinečnými výtvoři (a s jedinečností jejich sémantické orchestrace).

„Posláním“ literatury a umění vůbec je (však) také (a především) obracet se ven, mimo své vnitřní ustrojení a oslovovat člověka jako jedinečný, právě „teď a tady“ se odehrávající okamžik návratu k prapůvodní podstatě i k sobě samému.

Resumé

Tato práce se snaží postihnout, jakým způsobem Jan Mukařovský ve svých úvahách o literatuře reflektoval čtenářské aspekty, a to jednak z hlediska čtenáře, jakožto jednoho z účastníků literární komunikace, a jednak z hlediska (případných) vlastních čtenářských zážitků Jana Mukařovského. První kapitola podává přehled hlavních tezí Ingardenova fenomenologického pojetí literárního díla, zejména v souvislosti s pojmem „konkretizace“, z něž v kontextu českého strukturalismu vycházel Felix Vodička, a také hlavních tezí Kostnické školy recepční estetiky, která představovala první literárněvědnou metodologii, jež si vytyčila čtenáře jako své ústřední téma, a jejíž zástupci vycházeli také z myšlenek Felixe Vodičky a Jana Mukařovského. Druhá až čtvrtá kapitola sledují vývoj Mukařovského myšlení ve třech fázích mezi lety 1923 – 1948. Každá kapitola má část přehledovou, která sleduje dané období z hlediska klíčových myšlenek a prací, objevujících se v tom kterém období, a část analytickou, která se podrobně zaměřuje na (vybrané) pasáže z Mukařovského studií, zachycující výskyt čtenářských aspektů (mimo jiné na základě lexika, které Mukařovský ve své argumentaci používá). Podrobné sledování jednotlivých fází ukazuje, že aspekt čtenáře nebyl zcela vyloučen ani v rané fázi strukturalismu a že v průběhu 30. a 40. let byl zkoumán v úzké souvislosti s hodnotovými a hodnotícími aspekty uměleckého díla: hodnoty vznikají prostřednictvím recipientova zaujetí aktivního postoje ke skutečnosti a estetická funkce je modem, který tento postoj může různorodě modifikovat a ozvlášťňovat. Ve své vrcholné studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943) Mukařovský – prostřednictvím nezáměrnosti – dává čtenáři ještě větší prostor pro jeho realizaci, uvádějí do své koncepce aspekt hry, umožňující vždy zažívat umělecké dílo v jeho jedinečnosti a jakoby poprvé.

Klíčová slova:

Jan Mukařovský

český strukturalismus

čtenář a čtení

recepční estetika

Kostnická škola

literární fenomenologie

Summary

This work tries to illustrate the way Jan Mukařovský reflected the aspect of reader in his papers of literature, both in terms of a reader as one of the participants of literary communication, and in terms of (potential) Mukařovský's own reader-response experience. First chapter summarizes main theses of Ingarden's phenomenological concept of literary work, in particular in connection with a term „concretization“ which Felix Vodička further developed in the context of Czech Structuralism, and also presents the main reader-response theses of Constance school, which, in fact, represented the first methodology in literary theory, that put the emphasis on the reader as its central theme, and whose representatives were inspired by Felix Vodička's and Jan Mukařovský's ideas as well. The second, the third and the fourth chapters follow the development of Jan Mukařovský's thinking in three phases between 1923 and 1948. Every chapter includes an overview, offering the key ideas and papers of the period, and an analytical part, focusing on the (chosen) passages of Mukařovský's works and at the same time providing appearance of reader-response aspects (i. a. on the basis of lexical level used by Mukařovský in his reasoning). Detailed monitoring of the given periods proves that not even in the early phase of Structuralism was the aspect of reader completely neglected and during the 1930s and 1940s this aspect was researched in close connection with aspects of value and of evaluation of literary work: values are created through the recipient's active attitude towards reality and the aesthetic function is a mode which can variously modify this attitude and make it unique. In his masterpiece study "Intentionality and Unintentionality in Art" (1943), Mukařovský – through the unintentionality – gives reader even more possibility to fulfil himself and he adds the aspect of game to his concept, which always enables to enjoy a work of art in its uniqueness and as if it were for the first time.

Použitá literatura

BÍLEK, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace (k modernímu prozaickému textu)* (Brno: Host)

BLAŽÍČEK, Přemysl

2002 „Pokus o kritérium estetické hodnoty“; in týž: *Kritika a interpretace* (Praha: Triáda), s. 87 – 101

BOOTH, Wayne C.

1983 *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press)

BREMOND, Henri

1935 *Čistá poesie*; přel. Ladislav Kratochvíl (Praha: Orbis)

BURG, Peter

1985 *Jan Mukařovský. Genese und System der tschechischen strukturalen Ästhetik* (Neuried: Hieronymus Verlag)

ČERVENKA, Miroslav

1989 „O artefaktu v literatuře“; *Slovenská literatúra* XXXVI, č. 5, s. 406 – 420

1990 „Základní kategorie pražského literárněvědného strukturalismu“; *Slovenská literatúra* XXXVII, č. 4, s. 305 – 326

1991 „Individuální styl a významová stavba literárního díla“; in týž: *Styl a význam (Studie o básnicích)* (Praha: Československý spisovatel), s. 246 – 262

1992 *Významová výstavba literárního díla* (Praha: Karolinum)

1996a „Dynamika významového sjednocení díla a spojitost textu“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 15 – 25

1996b „Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 386 – 397

1996c „Literární artefakt“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 40 – 78

1996d „Verš a poezie“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 79 – 113

1996e „Čtyři dimenze literárního díla“; in týž: *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst), s. 26 – 39

2001: *Dějiny českého volného verše* (Brno: Host)

DOLEŽEL, Lubomír

2000 *Kapitoly z dějin strukturální poetiky. Od Aristotela k Pražské škole*; přel. Bohumil Fořt (Brno: Host)

2008a „Pojmový systém Pražské školy: Mukařovský a Vodička“; in týž: *Studie z české literatury a poetiky*; přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst), s. 119 – 136

2008b „K. H. Mácha – hrdina strukturální poetiky“; in týž: *Studie z české literatury a poetiky*; přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst), s. 157 – 174

2008c „Problémy historie literární teorie: naratologie Jana Mukařovského“; in týž: *Studie z české literatury a poetiky*; přel. Bohumil Fořt (Praha: Torst), s. 223 – 237

ECO, Umberto

2004 *Meze interpretace*; přel. Ladislav Nagy (Praha: Karolinum)

GRYGAR, Mojmír

1999 *Terminologický slovník českého strukturalismu* (Brno: Host)

HAMAN, Aleš – HOLÝ, Jiří – PAPOUŠEK, Vladimír
2006 *Kritické úvahy o západní literární teorii* (Praha: Arsca)

HERMAN, David
1995 „Význam knihy Das literarische Kunstwerk Romana Ingardena pro českou literární teorii“; přel. Petr Kaiser; *Česká literatura* XLIII, č. 6, s. 618 – 625

HOLÝ, Jiří
1992 „Konkretizace v pojetí Vladislava Vančury“; *Česká literatura* XL, č. 2/3, s. 144 – 148
1997 „Das Problem der Interpretation: Prager Strukturalismus und Hermeneutik“; in W. F. Schwarz (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit J. Holý und M. Jankovič: *Prager Schule: Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag), s. 233 – 239
2001 „Poznámky ke koncepcím ‚kostnické školy‘ a českého strukturalismu“; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vizdalová (eds.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 271 – 308
2004 „Vodička, Vančura a kostnická škola – kontexty pojetí konkretizace“; in A. Jedličková (ed.): *Felix Vodička 2004* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 59 – 69
2006 „Wolfgang Iser, pražská škola a některé souvislosti“; in O. Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 96 – 105

HROCH, Jaroslav
2006 „K filozoficko-historickým aspektům vztahu českého strukturalismu a hermeneutického myšlení“; in O. Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 69 – 81

HUSSERL, Edmund
1996 *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*; přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel (Praha: Ježek)

CHVATÍK, Květoslav
1966 „Mukařovského estetika a moderní umění“; in M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička (edd.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel), s. 40 – 57
1970 *Strukturalismus a avantgarda* (Praha: Československý spisovatel)
1981 *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte* (München: Wilhelm Fink Verlag)
1996 *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky* (Praha: Český spisovatel)
2001 *Strukturální estetika* (Brno: Host)

INGARDEN, Roman
1967 *O poznávání literárního díla*; přel. Hana Jechová (Praha: Československý spisovatel)
1989 *Umělecké dílo literární*; přel. Antonín Mokrejš (Praha: Odeon)

ISER, Wolfgang
1980 *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press)
2001 „Apelová struktura textů“; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vizdalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 39 – 61
2002 „Proces čtení ve fenomenologickém pohledu“; přel. Ivan Žáček; *Aluze* VI, č. 2, s. 106 – 117
2004 „Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře“; přel. Veronika Vlková; *Aluze* VIII, č. 2/3, s. 135 – 143

2009 *Jak se dělá teorie*; přel. Petr Onufer (Praha: Karolinum)

JAKOBSON, Roman

1995a „Co je poezie?“; in M. Červenka (ed.): *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 23 – 33

1995b „Poznámky k dílu Erbenovu“; in M. Červenka (ed.): *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 500 – 530

1995c „Dominanta“; in M. Červenka (ed.): *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 37 – 41

1995d „K popisu Máchova verše“; in M. Červenka (ed.): *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 427 – 476

1995e: „Lingvistika a poetika“; in M. Červenka (ed.): *Poetická funkce* (Jinočany: H&H), s. 74 – 105

JANKOVIČ, Milan

1991 „Strukturalismus a interpretace. K polemice O. Králíka s výkladem Máchy“; *Česká literatura* XXXIX, č. 3, s. 277 – 286

1999 „Inspirace ‚nezáměrností‘“; *Česká literatura* XLVII, č. 6, s. 571 – 585

2004 „Glosa k Vodičkovu pojetí ‚konkretizace‘“; in A. Jedličková (ed.): *Felix Vodička 2004* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 70 – 73

2005 *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum)

2006 „K dynamickému pojetí významového sjednocení u J. Mukařovského“; in O. Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 109 – 117

JAUß, Hans Robert

1999 „Frage und Antwort in ästhetischer Funktion“; in V. Macura und H. Schmid (Hrsg.): *Jan Mukařovský and the Prague School/und die Prager Schule* (Potsdam: Universität Potsdam), s. 34 – 47

2001 „Dějiny literatury jako výzva literární vědě“; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 7 – 38

2007 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp)

KAČER, Miroslav

1968 „Mukařovského termín ‚sémantické gesto‘ a Barthesův ‚rukopis (écriture)‘“; *Česká literatura* XVI, č. 5, s. 593 – 597

KALIVODA, Robert

1966 „Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky“; in M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička (edd.): *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel), s. 13 – 39

KANT, Immanuel

1975 *Kritika soudnosti*; přel. Vladimír Špalek a Walter Hansel (Praha: Odeon)

KRÁLÍK, Oldřich

1991 „K strukturalistické interpretaci Máchy“; *Česká literatura* XXXIX, č. 3, s. 269 – 276

KUBÍČEK, Tomáš

2006a „Otázka subjektu“; in O. Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 127 – 138

2006b „Systém významové výstavby narativního díla v návrhu pražského strukturalismu“; *Česká literatura* LIV, č. 4, s. 1 – 44

KUBÍNOVÁ, Marie

1991 „K Mukařovského pojetí uměleckého literárního díla“; in K. Malý (ed.): *Studie o Janu Mukařovském* (Praha: Karolinum), s. 41 – 64

1992 „Umělecké dílo jako znak a problém jeho významu (K důsledkům a příčinám dvojího pojetí díla-znaku u Jana Mukařovského)“; *Česká literatura XL*, č. 2/3, s. 132 – 138

1993 „Problémy recepční semiózy“; in M. Kubínová et al.: *Kapitoly z teorie literárního díla* (Praha: Karolinum), s. 63 – 97

2004 „Vnímatel jako implicitní téma pražské školy“; in A. Jedličková (ed.): *Felix Vodička 2004* (Praha: ÚČL AV ČR), s. 51 – 58

2006 „Poznámka o metodologii: hledání jistot, (vy)nalézané nejistoty“; in O. Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 44 – 51

MATHAUSER, Zdeněk

1991 „Estetický objekt v dějinách fenomenologie a hermeneutiky“; *Slovenská literatúra XXXVIII*, č. 5 – 6, s. 423 – 428

1999 *Estetika racionálního zření* (Praha: Karolinum)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1923 *Příspěvek k estetice českého verše* (Praha: FF UK)

1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha: Fr. Borový)

1948a „Máchův Máj. Estetická studie“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie* (Praha: Svoboda), s. 9 – 202

1948b „Masaryk jako stylista“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl II. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 422 – 446

1948c „O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl II. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 199 – 208

1948d „Polákova Vznešenost přírody“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl II. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 91 – 176

1948e „Dialektické rozpory v moderním umění“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl II. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 290 – 307

1948f „Příspěvek k dnešní problematice básnického zjevu Máchova“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie* (Praha: Svoboda), s. 205 – 230

1948g „Dílo K. H. Máchy jako torso a tajemství“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie* (Praha: Svoboda), s. 231 – 237

1948h „Genetika smyslu v Máchově poesii“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl III. Máchovské studie* (Praha: Svoboda), s. 239 – 310

1948ch „Estetika jazyka“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl I. Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda), s. 41 – 77

1948i „O jazyce básnickém“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl I. Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda), s. 78 – 128

1948j „Dialog a monolog“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl I. Obecné věci básnictví* (Praha: Svoboda), s. 129 – 153

1948k „Dvě studie o Vladislavu Vančurovi“; in týž: *Kapitoly z české poetiky. Díl II. K vývoji české poesie a prózy* (Praha: Svoboda), s. 403 – 421

1966 *Studie z estetiky*; ed. K. Chvatík (Praha: Odeon)

1971a „O současné poetice“; in týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel), s. 99 – 115

1971b „Umělcova osobnost v zrcadle díla“; in týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel), s. 145 – 155

1971c „Problémy estetické hodnoty“; in týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý

- spisovatel), s. 11 – 34
- 1971d „Problémy estetické normy“; in týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel), s. 35 – 48
- 1971e „Jazyk, který básní“; in týž: *Cestami poetiky a estetiky* (Praha: Československý spisovatel), s. 175 – 182
- 1982 *Studie z poetiky*; ed. H. Mukařovská (Praha: Odeon)
- 1985 *O motorickém dění v poezii*; ed. M. Jankovič (Praha: Odeon)
- 1986 „Úvod do estetiky“; *Estetika XXIII*, č. 1, s. 25 – 45; č. 2, s. 118 – 136
- 1991a „Kompozice básnického díla“; in K. Malý (ed.): *Studie o Janu Mukařovském* (Praha: Karolinum), s. 85 – 124
- 1991b „K sémantice lyriky“; *Slovenská literatúra XXXVIII*, č. 5 – 6, s. 438 – 453
- 1991c „Podstata epiky (Úvaha fenomenologická)“; in K. Malý (ed.): *Studie o Janu Mukařovském* (Praha: Karolinum), s. 125 – 148
- 1991d *Příklad poezie* (Praha: Pražská imaginace)
- 1995a „Básnická sémantika“; in týž: *Básnická sémantika* (Praha: Karolinum), s. 19 – 74
- 1995b „Filozofie jazyka básnického“; in týž: *Básnická sémantika* (Praha: Karolinum), s. 75 – 122
- 1995c „Filozofie básnické struktury“; in týž: *Básnická sémantika* (Praha: Karolinum), s. 123 – 150
- 2000a „Umění jako sémiologický fakt“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 208 – 214
- 2000b „Individuum v umění“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 255 – 258
- 2000c „Estetická norma“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 149 – 156
- 2000d „K jevištnímu dialogu“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 407 – 410
- 2000e „Jevištní řeč v avantgardním divadle“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 411 – 414
- 2000f „Básník“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 259 – 274
- 2000g „Místo estetické funkce mezi ostatními“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 169 – 184
- 2000h „Umění“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 185 – 207
- 2000ch „Básník a dílo“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 291 – 302
- 2000i „Individuum a literární vývoj“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 336 – 352
- 2000j „Záměrnost a nezáměrnost v umění“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 353 – 388
- 2000k „Osobnost v umění“; in týž: *Studie I*, eds. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 275 – 290
- 2000l „Problémy individua v umění“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 303 – 335
- 2000m „O strukturalismu“; in týž: *Studie I*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 26 – 38
- 2001a „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 237 – 249
- 2001b „Básnické dílo jako soubor hodnot“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 9 – 15
- 2001c „Poezie Karla Hlaváčka“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 250 – 259
- 2001d „Intonace jako činitel básnického rytmu“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 199 – 214
- 2001e „Obecné zásady a vývoj novočeského verše“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M.

- Jankovič (Brno: Host), s. 116 – 198
- 2001f „Vývoj Čapkovy prózy“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 399 – 432
- 2001g „Několik poznámek k novému románu Vl. Vančury“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 481 – 489
- 2001h „Poznámky k sociologii básnického jazyka“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 220 – 233
- 2001ch „Vítězslav Hálek“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 260 – 283
- 2001i „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 74 – 81
- 2001j „Protichůdci“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 284 – 299
- 2001k „Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 376 – 398
- 2001l „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 433 – 450
- 2001m „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 451 – 480
- 2001n „Vančurovská prolegomena“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 503 – 553
- 2001o „K sémantice básnického obrazu“; in týž: *Studie II*, edd. M. Červenka, M. Jankovič (Brno: Host), s. 82 – 88
- 2006 *Vančurův vypravěč*; ed. B. Svozil (Praha: Akropolis)

NÜNNING, Ansgar – TRÁVNÍČEK, Jiří – HOLÝ, Jiří (edd.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*; přel. Aleš Urválek a Zuzana Adamová (Brno: Host)

PEŠAT, Zdeněk

1998a „K teorii a metodologii literárního vývoje“; in týž: *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 7 – 20

1998b „Výstavba díla a vnější kontext“; in týž: *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 21 – 30

1998c „Identita literárního díla v jeho proměnlivosti“; in týž: *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 31 – 35

1998d „Artefakt, estetický objekt, konkretizace“; in týž: *Tři podoby literární vědy* (Praha: Torst), s. 36 – 42

PETŘÍČEK, Miroslav jr.

1991 „Francouzský poststrukturalismus a tradice českého strukturalismu“; *Česká literatura XXXIX*, č. 5, s. 385 – 391

SCHMIDOVÁ, Herta

1991 „Třífázový model českého literárněvědného strukturalismu“; *Česká literatura XXXIX*, č. 3, s. 193 – 219

1997 „Das Problem des Individuums im tschechischen Strukturalismus“; in W. F. Schwarz (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit J. Holý und M. Jankovič: *Prager Schule: Kontinuität und Wandel. Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag), s. 265 – 303

SCHNEIDER, Jan

2006 „Český strukturalismus a/versus interpretace“; in O. Sládek (ed.): *Český strukturalismus po poststrukturalismu* (Brno: Host), s. 82 – 95

SCHWARZ, Wolfgang Friedrich

1989 „Mukařovského ‚sémantické gesto‘ – chiméra alebo prakticky využitelný pojem? K problematike vývinu a operacionalizácie jednej literárnosemiotickéj koncepcie“; přel. Jana Cviková; *Slovenská literatúra* XXXVI, č. 5, s. 459 – 472

STIERLE, Karlheinz

2001 „Co je recepce u fikcionálních textů“; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 199 – 242

STRIEDTER, Jurij

2001 „Český strukturalismus a současná diskuse o estetické hodnotě“; in M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová (edd.): *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky* (Brno: Host), s. 101 – 198

SUS, Oleg

1966 „Příspěvek ke strukturní teorii estetické normy“; *Estetika* III, č. 4, s. 300 – 318

1967 „O strukturním rozboru estetické normy a o dynamice jejího vzniku i aplikace“; *Česká literatura* XV, č. 3, s. 220 – 231

1968 „O struktuře (K pojmosloví českého strukturalismu v díle Jana Mukařovského)“; *Česká literatura* XVI, č. 6, s. 657 – 666

SVATOŇ, Vladimír

1990 „O struktuře a sémantickém gestu“; *Slovenská literatúra* XXXVII, č. 3, s. 276 – 282

2002 „O struktuře a ‚strukturním myšlení‘“; in týž: *Z druhého břehu (Studie a eseje o ruské literatuře)* (Praha: Torst), s. 59 – 68

VANČURA, Vladislav

1972 „Jak číst“; in týž: *Řád nové tvorby*, edd. M. Blahynka, Š. Vlašín (Praha: Svoboda), s. 197 – 211

VODIČKA, Felix

1998a „Problematika ohlasu Nerudova díla“; in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 283 – 321

1998b „Literární historie, její problémy a úkoly“; in týž: *Struktura vývoje* (Praha: Dauphin), s. 17 – 77

VOLEK, Emil

2004 *Znak – funkce – hodnota: Estetika a sémiotika umění Jana Mukařovského v proudech současného myšlení. Zápisky z podzemí postmoderny* (Praha – Litomyšl: Paseka)

ZIMA, Petr V.

1998 *Literární estetiky*; přel. Jan Schneider (Olomouc: Votobia)