JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ROLE RECEPCE VE STRUKTURALISMU JANA MUKAŘOVSKÉHO
Mezi formalismem a recepční estetikou

Vedoucí práce: Mgr. Petr Chvojka

Autor práce: Ilona Fojtová
Studijní obor: Estetika
Ročník: IV.

2010

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci Jsem vypracoval/a samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 27. července 2010

…….
Ilona Fojtová

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala především vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Petru Chvojkovi za cenné podněty a pomoc při tvorbě této práce.

Anotace

Pražský strukturalismus vykazuje zvláštní sounáležitost se systémy, které jej inspirovaly (fenomenologie, ruský formalismus), podobně jako s těmi, které se nechaly inspirovat jím (recepční estetika). Je nemyslitelné vnímat tyto vývojové procesy lineárně, teleologicky. Úkolem práce je porozumět dialektickým momentům v naznačených vztazích, zejména napětí mezi strukturou a recipientem v aktu významotvorby uměleckého díla.

Annotation

Prague´s structuralism is in special relationship with the systems that inspired it (fenomenology, Russian formalism), and in a similar way to the systems that are inspired by structuralism (aesthetic of reception). It is not possible to think about this evolutional processes in a linear, teleological way. The Challenge of this work is to understand dialectical moments in the indicated relations, especcially the tension between structure and recipient in the act of creation the meaning of artwork.

OBSAH:

1. Na úvod **4**

2. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k teoriím předchozím **4**

3. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k filosofii Kantově **5**

4. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k ruskému formalismu **8**

5. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k poetismu **10**

6. Záměrnost a nezáměrnost v umění **12**

7. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k filosofii Hegelově **14**

8. Základní pojmy Mukařovského estetiky (struktura, funkce, norma, hodnota) **16**

8.1 Struktura **16**

8.2 Estetická funkce **17**

8.3 Norma **19**

8.4 Hodnota **23**

9. Vztah mezi dílem a vnímatelem **28**

10. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu ke škole Kostnické (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser) **29**

11. Konkretizace jakožto recepce **36**

12. Závěrem **39**

13. Použitá literatura **41**

1. Na úvod

Tato práce pojednává o významném českém estetikovi Janu Mukařovském a jeho teorii. Práci si můžeme rozdělit na pomyslné tři části, z nichž první soustřeďuje se na vztah Mukařovského estetiky k teoriím dřívějším, střední část má za úkol vyložit základní Mukařovského estetické pojmy a konečně třetí část se soustřeďuje na estetiku dalo by se říci z Mukařovského vycházející, tedy po něm následující. Největší důraz je zde kladen především na Mukařovského všeprostupující dialektiku, jež byla hlavním důvodem výběru tohoto tématu a jež je v podstatě totožná s mým pohledem na svět, který skutečně není možné vyložit na základě nějakých jednoduchých vzorců, ale je třeba jej chápat v celé složitosti pohyblivých struktur, jejichž vzájemné působení je značně nejisté, přičemž hlavním jejich hybatelem je člověk.

2. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k teoriím předchozím

Jan Mukařovský je jedním z nejvýznamnějších, ne-li dokonce nejvýznamnějším českým strukturalistou, což potvrzuje nejen řada jeho kolegů z Pražského lingvistického kroužku v čele s Felixem Vodičkou, ale také mnozí estetikové, kteří se obdobím strukturalismu zabývají, jako například Květoslav Chvatík či P. V. Zima. Všichni tito autoři se v podstatě shodují na tom, že Mukařovského dílo není možné posuzovat na základě jedné jeho práce, ale naopak je nutné pohlížet na ně jako na postupně se formující celek. Květoslav Chvatík k tomu píše: „Mukařovského estetiku nelze proto redukovat na její jednotlivé etapy, je třeba ji hodnotit vcelku, v její vývojové dynamice.“[1] Podobně též Felix Vodička: „Každé nové poznání modifikovalo i výsledky předcházejícího studia a otvíralo nové problémy pro celistvé řešení problematiky umění.“[2] Chceme-li tedy nazřít Mukařovského dílo jako celek, měli bychom začít od jeho počátku, či lépe od jeho předchůdců a inspirátorů. Je nesporné, že Mukařovský oplýval rozsáhlými znalostmi z oboru filosofie a estetiky, a tudíž můžeme v jeho díle najít stopy celé řady autorů, některé z nich zmiňuje dokonce sám Mukařovský ve své stati *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*: „Mezi estetickými antecedencemi třeba jmenovat na prvním místě estetiku herbartovskou, jejíž čeští přívrženci, J. Durdík a O. Hostinský, připravili cestu, po které se v posledních svých pracích přiblížil

[1] Květoslav Chvatík, *Mukařovského estetika a moderní umění*, in: Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, *Struktura a smysl literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1966, str. 40
[2] Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha: Odeon, 1969, str. 308

k strukturalistickému pojetí žák Hostinského O. Zich; kromě toho byl tento domácí český vývoj povzbuzen a metodologicky prohlouben stykem s ruským formalismem […] z německé moderní estetiky zapůsobil na počáteční vývoj strukturalismu B. Christiansen […] četné teoretické projevy umělců, počínaje v básnictví symbolismem, v malířství impresionismem, v architektuře funkcionalismem. Filosofické předpoklady dodala zejména filosofie Hegelova […] a Husserlova […] i některé práce psychologické, zejména Bühlerovy […] Z dějin umění […] M. Dvořáka […] po stránce lingvistické […] A. Martyho, V. Mathesia, A. Meilleta, F. de Saussura a ženevské školy vůbec a J. Zubatého.“[3]. Pro důkladný rozbor této množiny zde však není místa. Proto bych se ráda zmínila o autorech nejvýraznějších a zároveň, estetiky, kteří se o Mukařovského blíže zajímali, nejzmiňovanějších.

3. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k filosofii Kantově

Začněme tedy filosofem, s jehož hypotézami se musí snad každý po něm následující estetik vypořádat, a to bez ohledu na to, jakým způsobem se k nim staví. Touto mimořádnou osobností není nikdo jiný než Immanuel Kant. Jednu z Kantových formulí zmiňuje Mukařovský, když hovoří o estetické funkci: „Samo umění ač nadvládou estetické funkce a plynoucí z ní značnou antinomií je do značné míry izolováno od skutečnosti i vyřaděno z přímého aktivního vztahu k formám a tendencím společenského soužití (srov. Známou Kantovu formuli: „das interreselose Wohlgefallen“)“ [4] Kantovo nezainteresované zalíbení, či, chceme-li zalíbení bez zájmu, je spojeno ne absolutně s existujícím předmětem, ale neopak s určitou naší představou o něm. Srovnejme tedy nyní úryvek z Mukařovského s pasáží z Kantovy *Kritiky soudnosti*: „Chceme jen vědět, zda pouhá představa předmětu je ve mně provázena zalíbením, ať už jsem vzhledem k existenci předmětu této představy sebelhostejnější. Lze snadno vidět, že záleží na tom, co z této představy v sobě vytvořím, a ne na tom, v čem na existenci předmětu závisím“[5]. Kantova představa o předmětu vykazuje tak značnou podobnost s Mukařovského estetickým objektem: „estetický objekt, tj. umělecké dílo, pojaté ovšem nikoli ve smyslu hmotném, ale jako zevní projev nehmotné

[3] Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 21
[4] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str.96
[5] Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975, str. 52

struktury, tj. dynamické rovnováhy sil, představovaných jednotlivými složkami.“[6] Mukařovský tedy podobně jako Kant odděluje konkrétní existenci předmětu od objektu estetického, tedy určité naší představy o tomto předmětu. Toto vyzdvihuje též Květoslav Chvatík: „Mukařovský rozlišoval jasně mezi artefaktem, hmotným nositelem díla, objektivním a neměnným, a mezi estetickým objektem, který vzniká čtenářskou realizací a konkretizací díla na pozadí jistého stavu estetické struktury, tj. aktuální umělecké tradice.“[7] Rozdíl mezi pojetím estetického objektu u Mukařovského a Kanta souvisí v podstatě s jeho „utvářením“. Zatímco tedy Mukařovský spojuje estetický objekt, jak již bylo výše citováno, s vlivy v podstatě vnějšími, uzavírá oproti tomu Kant estetický objekt ve vnitřním ustrojení člověka, které je platné pro každého jedince a postuluje tak předpoklad obecného soudu vkusu, jehož platnost je zároveň posílena jeho bezpojmovostí: „soud vkusu určuje objekt vzhledem k zalíbení a predikátu krásy nezávisle na pojmech […] Představa, která jako jednotlivá a bez srovnání s jiným je přesto v souladu s podmínkami obecnosti, ve které rozvažování vůbec spočívá, přivádí poznávací schopnosti do onoho harmonického naladění, které požadujeme pro veškeré poznání a které proto považujeme za platné pro každého, kdo je určen tak, že může soudit prostřednictvím rozvažování spojeného se smysly (pro každého člověka).“[8] (Ke Kantově představě základních vnitřních sil obrazotvornosti a rozvažování, jež utváří naše vnitřní struktury a jež jsou obsaženy v každém z nás). Další známou Kantovou formulí, kterou lze odhalit v Mukařovského strukturalismu, je „účelnost bez účelu“, která je formální: „Vědomí pouze formální účelnosti v činnosti poznávacích sil subjektu při představě, kterou je dán předmět, je libost sama, protože obsahuje určující důvod činnosti subjektu vzhledem k oživení jeho poznávacích sil, tedy vnitřní kauzalitu (jež je účelná) vzhledem k poznání vůbec, ale aniž by byla omezena na určité poznání, tedy pouhou formu subjektivní účelnosti nějaké představy o estetickém soudu. Tato libost není také žádným způsobem praktická […] Přece však má v sobě kauzalitu, totiž bez dalšího úmyslu podržet stav představy samé a činnost poznávacích sil.“[9] Úloha recipienta je zde důležitá v tom ohledu, že právě za účelem subjektivní libosti recepce vzniká, paradoxem se zde jeví, že ačkoli motiv této recepce je individuální (subjektivní libost), výsledky jsou obecné (jednotnost vnitřních struktur každého jedince).

[6] Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I* , Brno: Host, 2007, str. 13
[7] Květoslav Chvatík, *Mukařovského estetika a moderní umění*, in: Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, *Struktura a smysl literárního díla,* Praha: Československý spisovatel, 1966, str. 44
[8] Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975, str. 62-63
[9] *tamtéž*, str. 65

Kant své formule vztahoval na pojem krásy, u Mukařovského: „Místo pojmu krásy jakožto základního metodologického předpokladu nastupuje pojem funkce“[10]. „Účelnost bez účelu“ bude tedy v Mukařovského pojetí náležet pojmu funkce, který je pro něj stěžejní a jímž se vlastně pokouší definovat estetiku: „nenacházím lepšího řešení, než že je naukou o estetické funkci, jejích projevech a jejích nositelích.“[11]
V návaznosti na tuto funkci hovoří Mukařovský o základních postojích ke skutečnosti, jimiž jsou postoj praktický, teoretický neboli poznávací, magicko-náboženský a konečně estetický (J. Mukařovský, Význam estetiky). Pouze estetický postoj se však vymaňuje z účelnosti: „Pro všechny tyto ostatní jsou věci, kterých se k svým účelům zmocňují, z kterých činí své nositele, nástroji, hodnotnými jen potud, do jaké míry vyhovují účelu, k jehož dosažení slouží. Jen pro funkci estetickou je nositel funkce hodnotou sám o sobě, je hodnotou pro způsob, jakým je vytvořen a utvářen.“[12]
Pozornost se tedy soustřeďuje na autonomii uměleckého díla (též v návaznosti na ruský formalismus, o němž bude pojednáno později). Umělecké dílo, tedy v podstatě jeho funkci, vidí Mukařovský jako znak (odkaz Saussurovi semiologie), tento znak však opět vykazuje oproti znakům jiného typu (jazykový, magicko-náboženský) značná specifika: „Při znaku estetickém se naopak pozornost soustřeďuje na samu skutečnost, která se stává znakem: vystupuje před oči celé bohatství jejích vlastností, a tím i celé bohatství a celá složitost aktu, kterým ji pozorovatel vnímá. Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností.“[13] Jestliže tedy u Kanta v podstatě za účelem libosti procvičujeme a oživujeme naše vnitřní schopnosti, oživujeme a přehodnocujeme naopak u Mukařovského prostřednictvím uměleckého znaku náš celkový postoj ke skutečnosti. Rozdílem mezi těmito dvěma estetiky se tedy stává pole působnosti umění (krásy, estetické funkce, znaku), kdy se Kant soustřeďuje na struktury vnitřní, Mukařovský naopak na struktury vnější, přičemž specifičnost „uměleckého znaku“ je oběma potvrzena. Aby však nedošlo k nesrovnalostem, je třeba ještě upřesnit, že se Kant nezabývá pouze zmíněnými vnitřními silami, ale stejně jako Mukařovský hovoří též o formální stránce uměleckého díla: „vlastní předmět čistého soudu vkusu tvoří v prvém případě kresba a v druhém kompozice; a to, že čistota barev a tónů nebo také jejich rozmanitost a odlišnost, jak se zdá, přispívají ke kráse, znamená,

[10] Jan Mukařovský, *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 170
[11] Jan Mukařovský, *Význam estetiky* (1942), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 63
[12] *tamtéž*, str. 67
[13] *tamtéž*, str. 66

že jakoby přidávají něco stejnorodého k zalíbení ve formě ne proto, že jsou sami o sobě příjemné, nýbrž protože tuto formu činí jen přesnější, určitější a názornější, a kromě toho ještě svým půvabem oživují představu tím, že vzbuzují a udržují pozornost k samotnému předmětu.“[14]

4. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k ruskému formalismu

Způsobem ustrojení díla se Mukařovský zabývá například ve své stati *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, kde zároveň protestuje proti psychologismu: „Chceme-li se však oprostit od zřetele psychologického radikálně, musíme vyjít nikoli od původce činnosti, nýbrž od činnosti samé, resp. od výtvoru jí vzniklého.“[15] Oproštění od psychologismu, je mimo jiné též jedním z bodů formalismu, z jehož základů Mukařovský též vycházel, což potvrzuje Roman Jakobson, Mukařovského kolega z Pražského lingvistického kroužku, ve své knize o ruské formalistické škole: „Práce PLK na poli vědy literární je aspoň ve svých prvních etapách těsně spjata se zásadami této školy, zejména souvislost význačných studií Mukařovského o Máchovi, Hlaváčkovi, Theerovi s pracemi ruských formalistů je nepochybná, i když čím dál tím víc jeho vědecká tvorba se stává osobitější a originálnější, a částečně překonává, částečně vyvíjí s velikým zdarem dál teoretické zásady svých původních ruských vzorů.“[16] Jedním z nejdůležitějších bodů formalismu, které Mukařovský svým strukturalismem překonává, je až přehnaný důraz na formu, který je ostatně formalistům vytýkán nejčastěji. „Formalistická škola položila velký důraz na poznání, že významová stránka básnického díla nesmí být kladena proti básnické formě jako básnický obsah, jako fakt mimobásnický, mimoestetický. Významová stránka díla byla zařaděna do problémů básnické formy.“[17] Tímto byl sice do jisté míry odstraněn problém závislosti uměleckých děl na vnějších okolnostech (osobnost básníka, dobové podmínky), avšak vzniká tím problém nový, a to problém jednostrannosti. Mukařovský však tuto jednostrannost hodnotí v podstatě pozitivně, jako nezbytný důsledek dosavadního vývoje: „proti bezvýhradnému zdůraznění „obsahu“ musila být postavena stejně radikální antiteze zdůrazňující „formu“, aby bylo možno se dobrat syntézy obou,

[14] Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975, str. 67
[15] Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 357
[16] Roman Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha: Academia, 2005, str. 13-14
[17] Roman Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha: Academia, 2005, str. 75

strukturalismu.“[18] V čem přesně však tato syntéza v podobě strukturalismu spočívá? Velmi explicitně nám vysvětlení podává Mukařovský ve svých poznámkách *K českému překladu Šklovského teorie prózy*, kde k objasnění tohoto problému využívá metaforické citace přímo ze Šklovského *Teorie prózy*: „Zabývám se při studiu literatury zkoumáním jejích vnitřních zákonů. Mám- li uvést paralelu z průmyslu, nezajímá mne situace na světovém bavlnářském trhu, ani politika trustů, nýbrž jen druhy příze a způsoby tkaní.“ Rozdíl mezi hlediskem dnešního strukturalismu a citovanou formalistickou tezí dal by se vyjádřit takto: „způsob tkaní“ je sice i dnes středem zájmu, ale je zároveň již jasno, že nelze odmýšlet ani „situaci na světovém bavlnářském trhu“[19]. Chybou formalismu tedy z pohledu strukturalistů bylo, že odděluje dílo (znak, strukturu) zcela od vlivů a styků se strukturami ostatními, s čímž také souvisí absolutní absence úlohy recipienta, jehož bychom mohli pojímat jako jednu z těchto struktur. Mukařovský, ač uznává uměleckou autonomii, přiznává zároveň, že je nutné pohlížet na strukturu dialekticky ve vztahu ke strukturám ostatním, jež na ni mohou, a také mají stěžejní vliv: „umělecká struktura se vyvíjí sama ze sebe „samopohybem“ – již toto zjištění brání tomu, aby její vývojové proměny mohly být pojímány jako bezvýhradné a přímé následky vývoje společnosti. Každá změna umělecké struktury je ovšem nějak podnícena (motivována) zvenčí, buď přímo vývojem společnosti, nebo vývojem některé z kulturních oblastí“.[20] Řekli jsme, že za strukturu bychom mohli pojímat též vnímatele – recipienta – individuum. To nám v podstatě potvrzuje Mukařovský, když znovu, ale na jiném místě, hovoří o vnějších vlivech na umělecké dílo působících: „..imanentní zákonitost vyžaduje za svůj nutný protiklad náhodu přicházející vždy znovu zvenčí, aby vyvolala pohyb. A úlohu této náhody přijímá právě individuum, především tak, že se stává nositelem různých zevních vlivů (sociálních, ideologických), představujících nárazy, jež otřásají strukturou umění.“[21] Problému „absence dialektiky“ se týká též další důležitý pojem formalistického myšlení, pojem dominanty: „důležitý problém tak zvané dominanty, totiž směrodatné složky básnického díla, té složky, která ovládá, určuje, přetvořuje ostatní složky, sceluje tyto složky, organizuje dílo jako celistvost.“[22] Zatímco u formalistů spočívá celistvost v nadvládě dominanty, vidí strukturalisté celkovost

[18] Jan Mukařovský, *K českému překladu Šklovského teorie prózy*, in: Viktor Šklovskij, *Teorie prózy* Praha: Akropolis, 2003, str. 273
[19] *tamtéž*, str. 275
[20] Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 16
[21] Jan Mukařovský, *Individuum v umění* (1937), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 256
[22] Roman Jakobson, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha: Academia, 2005, str. 86

poněkud jinak. Mukařovský vysvětluje pojem celku na příkladu pojmů: kontextu, kompozice a struktury (Jan Mukařovský, Pojem celku v teorii umění). Z hlediska strukturního: „celkovost nejeví se nám jako uzavřenost, ukončenost (a tak se nám jevila v obou případech předešlých), nýbrž jako jakási souvztažnost složek.“[23] Tato souvztažnost složek se však netýká pouze jednotlivého díla jakožto jednotlivé struktury, nýbrž též struktur navzájem. Obzvláště důležitý je pak kontakt s celkovou strukturou „sociálně-kulturní“. „Každé umění má vlastní strukturu, avšak tyto struktury se vyvíjejí ve vzájemném dotyku, sbližují se během vývoje i oddalují, prolínají se atd. I lze mluvit o úhrnné struktuře umění. Ale struktura umění vstupuje v souvislosti řádu vyššího, se strukturami ostatních kulturních jevů.“[24] Formalistický pojem dominanty můžeme srovnat se strukturalistickým pojmem funkce v tom smyslu, že je schopen specifikovat určitou danost, tedy v podstatě určit převládající funkci té které danosti, ovšem již bez ohledu na to, že tato funkce je součástí dialektického celku, ve smyslu celkové jeho rozlohy. Funkce má tedy na rozdíl od dominanty vztah nejen k prvkům „vnitřním“, ale také „vnějším“, přičemž ty mohou mít na ni stěžejní vliv. „Okruh estetična se tedy vyvíjí jako celek a je kromě toho ještě v stálém vztahu i k oněm úsekům skutečnosti, které v daném okamžiku vůbec nejsou nositeli estetické funkce. Taková jednotnost a celistvost je možná jen na podkladě kolektivního vědomí…[…] Kolektivní vědomí je fakt sociální; lze je definovat jako místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů…[…] Nesmíme však kolektivní vědomí pojímat abstraktně, tj. bez ohledu na konkrétní kolektivum, které je jeho nositelem.”[25] I zde tedy vidíme důraz na dialektickou souvztažnost složek, která v pojetí formalistickém citelně chybí.

5. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k poetismu

V souvislosti s kolektivním vědomím se připomíná souvislost pražského strukturalismu s dobovou uměleckou tradicí, na což mimo jiné upozorňuje Květoslav Chvatík: “Český strukturalismus je svou základní metodologickou inspirací věrným odrazem reálné, objektivní strukturní proměny moderní kultury a moderního umění.”[26] Tedy moderního umění svázaného především s českým prostředím, kam samozřejmě

[23] Jan Mukařovský, *Pojem celku v teorii umění*(1945), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 43
[24] *tamtéž*, str. 47
[25] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*(1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str.96
[26] Květoslav Chvatík, *Mukařovského estetika a moderní umění*, in: Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, *Struktura a smysl literárního díla,* Praha: Československý spisovatel, 1966, str. 43

prosákly též avantgardní směry zahraniční (v souvislosti se strukturalismem bývá zmiňován především surrealismus, ale též futurismus i směry další). My se zde však budeme zabývat uměleckým směrem, jež vyšel přímo z prostředí českého. Tímto směrem je poetismus, jehož "manifest" sepsal roku 1924 Karel Teige. Při četbě tohoto "manifestu" nám vyvstanou jisté podobnosti s Mukařovského estetikou. Mukařovský například píše: "estetično […] je potenciálně přítomno při každém lidském jednání a potenciálně obsaženo v každém lidském výtvoru."[27] To samé vlastně nejen tvrdí, ale dokonce požaduje též Teige ve svém "manifestu", kde dokonce udává řadu příkladů toho, co můžeme za "umění" považovat: "Sdělení, báseň, dopis, milostný rozhovor, improvizace flámů, causerie, fantazie a komika, vzdušná a lehká hra karet, vzpomínky, báječná doba, kdy se lidé smějí: týden v barvách, světlech a vůních. […] Poetismus je, opakujeme, v nejkrásnějším smyslu slova uměním žít, zmodernizovaným epikureismem."[28] V obou případech se tedy v podstatě cokoli může stát, zůstaneme-li věrni Mukařovského terminologii, nositelem estetické funkce, také proto, že: "estetická funkce zabírá mnohem širší oblast působnosti než jen samo umění. Jakýkoli předmět i jakékoli dění (ať děj přírodní, ať činnost lidská) mohou se stát nositeli estetické funkce."[29] Dalším styčným bodem, který se v této souvislosti rýsuje, je značný důraz na člověka jakožto vnímatele náležejícího určitému kulturnímu, společenskému kontextu. Mukařovský tento společenský kontext označuje jako "kolektivní vědomí", jak jsme o něm hovořili výše, nezapomínaje na jeho strukturální, dialektickou povahu. V souvislosti s tím však nesmíme zapomínat na důraz, jenž je při tom kladen na vnímatele (recipienta), právě jakožto člena určitého kolektiva. V Teigeho Poetismu se píše: "největší hodnotou lidstva je především člověk sám, jeho individuální svoboda podřízená kázni kolektivní sounáležitosti…"[30] Opět je zde tedy dialektický vztah založený zjednodušeně řečeno na tom, že ačkoli člověk utváří kulturu (protože bez člověka by kultura jako taková nebyla možna), zároveň takzvaně utváří kultura člověka, jelikož se z jejího působení, jakožto její členové nejsme schopni "vymanit"(jsme součástí soustavy struktur). Důraz na člověka jakožto původce a zároveň vnímatele díla v poetismu můžeme srovnat s Mukařovského důrazem na člověka jakožto recipienta,

[27] Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 21
[28] Karel Teige, *Poetismus, in:* Štěpán Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá,* Praha: Svoboda 1971, str. 558
[29] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*(1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str.84
[30] Karel Teige, *Poetismus,* in: Štěpán Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá,* Praha: Svoboda 1971, str. 560

vnímatele. Tento moment lze odhalit například v pozadí Teigeho věty: "Profesionální umělec je omyl a do jisté míry už dnes anomálie."[31] Ačkoli tato věta se prvotně týká celkové provázanosti umění se životem (jak je o tom pojednáno v Poetismu), můžeme z ní zároveň vytušit podobnost s Mukařovského "přesunutím zodpovědnosti" na vnímatele: "je zde základním subjektem nikoli původce, ale ten, k němuž se umělecký výtvor obrací, tedy vnímatel; i sám umělec, pokud k svému výtvoru zaujímá poměr jako k výtvoru uměleckému".[32] Pozornost je tedy, co se recepce týče, jak v případě poetismu, tak strukturalismu primárně soustředěna k dílu, tedy konkrétněji k estetickému objektu, který vytváří vnímatel. Pozornost se naopak odvrací od původce díla a s ním spojenými převážně psychologickými výklady významu uměleckých děl, které strukturalisté kritizovali, jak o tom píše Květoslav Chvatík ve své práci *Mukařovského estetika a moderní umění*: "...předmětné zaměření strukturalistické estetiky vedlo k radikálnímu odmítání metodologicky neujasněného psychologismu".[33] O podobnosti recepce v pojetí poetickém a strukturalistickém, jak jsme je zde zmínili, hovoří Chvatík ve spise Strukturalismus a avantgarda: "v poetismu a surrealismu se umělecké dílo stává pouze podnětem pro aktivizaci čtenářovy tvořivosti, pro rozvíjení vlastní imaginace, jejíž činnost se promítá do výchozího textu, takže artefakt se stává doslovně pouhým návodem k realizaci estetického objektu."[34]

6. Záměrnost a nezáměrnost v umění

Důležitost úlohy recipienta je zde tedy zcela evidentní. Nejlépe bude tento problém znázornit bližším pohledem na Mukařovského pojetí vnímatele a celkového aktu vnímání, tedy recepce vznikající na podkladu uměleckého artefaktu. K tomu nám nejlépe poslouží text *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. Důležitým pojmem se v tomto spise stává významová jednotnost: "významová jednotnost – a záměrnost je onou silou, která jednotlivé části a složky díla v jednotu spíná, jež vkládá do díla smysl."[35] Tento smysl je do značné míry závislý na vnímateli: "Výsledek sjednocujícího úsilí je ovšem

[31] Karel Teige, *Poetismus,* in: Štěpán Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá,* Praha: Svoboda 1971, str. 555
[32] Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 358
[33] Květoslav Chvatík, *Mukařovského estetika a moderní umění*, in: Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, *Struktura a smysl literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1966, str. 44
[34] Květoslav Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha: Československý spisovatel, 1970, str. 18
[35] Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 360

do jisté, někdy i značné míry předurčen utvářením díla, vždy však závisí zčásti i na vnímateli, jenž rozhoduje (nezáleží na tom, zda vědomě či podvědomě) o tom, kterou složku díla pojme jako základ významového sjednocení a jak usměrní vzájemné vztahy složek všech."[36] Záměrnost v umění spojuje Mukařovský s uměleckým dílem jakožto znakem, který je: "..autonomní, bez jednoznačného vztahu ke skutečnosti.."[37] Umělecké dílo však obsahuje též nezáměrnost, díky níž se necháváme dílem takzvaně "strhnout": "Toto "stržení", bezprostřední uchvácení, jež z díla činí přímou součást divákova života […] , je mimo záměrnost – umělecké dílo přestává být pro diváka autonomním znakem, který by byl nesen jednotícím záměrem, ba přestává býti znakem vůbec a stává se "nezáměrnou" skutečností."[38] Nezáměrnost má tedy dle Mukařovského vliv takový, že: "Celý vnímatelův osobní vztah ke skutečnosti, ať činný, ať kontemplativní, bude tímto vlivem napříště silněji či slaběji obměněn."[39] Nezáměrnost by však bez záměrnosti vlastně nebyla možna, protože: "..pocit nezáměrnosti může pro vnímatele vzniknout teprve tehdy, stavějí-li se překážky v cestu jeho úsilí po významovém sjednocení díla."[40] Umělecké dílo se tak tedy jeví Mukařovskému znakem (záměrnost) i věcí (nezáměrnost) zároveň, což považuje za "základní antinomii umění" (J. Mukařovský, Záměrnost a nezáměrnost v umění). Obě tyto součásti uměleckého díla jsou, jak již bylo řečeno, značně závislé na recipientovi, a to tedy jak z pohledu záměrnosti, kde rozhoduje o tom, z jaké složky díla bude vycházet a jak bude vztahy složek dále usměrňovat, tak z pohledu nezáměrnosti, která vlastně souvisí s konkrétním "obsahem" určitého recipienta, protože právě k němu se nezáměrnost vztahuje. Mukařovský to přesně popisuje takto: "..věc významově neusměrněná (kterou je dílo vlivem své nezáměrnosti) nabývá schopnosti upoutat k sobě představy i city nejrozmanitější, které nemusí mít nic společného s jeho vlastní významovou náplní; dílo stává se tak schopným vejít v intimní sepětí se zcela osobními zážitky, představami i city kteréhokoli vnímatele.."[41] Vyvstává nám zde tedy značně úloha recipienta, jehož skutečná individualita je však v podstatě zcela podmíněna příslušenstvím k určitému kolektivu, čímž se vlastně stává součástí struktur a jejich neustálého dialektického

[36] Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007*,* str.361-362
[37] *tamtéž*, str. 358
[38] *tamtéž*, str. 366
[39] Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 369
[40] *tamtéž*, str. 385
[41] *tamtéž*, str. 369

pohybu, z čehož můžeme vyvodit, že jediné individuální na člověku je to, s jakými konkrétními strukturami přišel daný jedinec do styku.

7. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu k filosofii Hegelově

Neustále zde hovoříme o dialektice a dialektických vztazích. Pojďme se tedy nyní ohlédnout za filosofem, jehož dialektikou, jakožto základním filosofickým předpokladem, se Mukařovský inspiroval. Tímto filosofem není nikdo jiný než Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Chod světových dějin a obecně změnu jako takovou pojímá Hegel "optimisticky" jako neustálé zlepšování: "Abstraktní změna vůbec, která probíhá v dějinách, byla už dávno pojata obecně, a to tak, že je zároveň postupem k lepšímu, dokonalejšímu."[42] Strukturalismus oproti tomu nepojímá kvalitativní vývoj jako jistou danost, ačkoli z logiky dáné věci bychom mohli předpokládat, že s ohledem na zkušenost se strukturami předchozími tomu tak bude. Mukařovský však klade spíše důraz na změnu ve smyslu neustálého porušování, jak to ukazuje na případu estetické normy, a to zejména umělecké: "..sloužící zpravidla za pouhé pozadí stálého porušování."[43] Hegelova filosofie je idealistická, jejím základem je pojem absolutního ducha: "Světové dějiny začínají svým obecným účelem – uspokojit pojem ducha […]. Pojem ducha je jejich niterným, nejniternějším nevědomým pudem a, jak jsme již připomenuli, celou úlohou světových dějin je práce přivést se k uvědomění."[44] Důležitou roli v Hegelově pojetí dějin hraje člověk, jelikož je to právě on, díky kterému a prostřednictvím něhož si duch sebe uvědomuje (G. W. F. Hegel, Filosofie dějin). Poloha recepce se tedy, dalo by se říci, u Hegela projevuje jako postupné uvědomování si, které samozřejmě souvisí s Hegelovou vírou v to, že: "..svět řídí rozum, a že tedy řídil i světové dějiny."[45] Právě díky tomuto důrazu na rozum upřednostňuje Hegel před formou obsah, který se právě oblasti rozumu týká. Hegel o tom hovoří při své kritice klasického formálního pojetí: "Básnické a výtvarné umění, věda i filosofie samozřejmě existují u všech světodějných národů, liší se však nejen ve stylu a zaměření vůbec, ale ještě více v obsahu. Ten se týká největšího rozdílu, rozdílu rozumnosti."[46] U Mukařovského je tomu poněkud jinak. Recepci pojímá Mukařovský jako vnímání

[42] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofie dějin*, Nová tiskárna Pelhřimov, 2004, str. 42
[43] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 101
[44] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofie dějin*, Nová tiskárna Pelhřimov, 2004, str. 24
[45] *tamtéž*, str. 24
[46] *tamtéž*, str. 52

soustřeďující se v podstatě primárně na formu, ačkoli, jak jsme již výše uvedli, snaží se strukturalismus rozdíl mezi formou a obsahem zrušit. Z hlediska recepce je tedy Mukařovský spíše Kantovcem, jeho estetický objekt totiž vychází z artefaktu, jakožto určité formy, samozřejmě se všemi dalšími ohledy, jak jsme se jimi zabývali v Mukařovského stati *Záměrnost a nezáměrnost v umění.* Vraťme se nyní zpět k hegelovské dialektice, která je pro Mukařovského stěžejní. Hegel ve své *Filosofii dějin* píše: "..zájem je jen tam, kde je protiklad."[47] Tento protiklad, či u Mukařovského rozpor, hraje významnou roli při určení individuálnosti struktury: "..rozpor neohrozí jednotu struktury, nýbrž dokonce ji posílí tím, že bude strukturu individualizovat."[48] Dialektika, na které je závislý vývoj, respektive sebepoznávání ducha, funguje u Hegela takto: "Duch chce dospět k svému vlastnímu pojmu, avšak sám si ho zakrývá a v tomto odcizení sobě samému je pyšný a plný prožitku. Podle toho vývoj není pouhým neškodným a nebojovým vznikáním jako vývoj organického života, nýbrž tvrdou, rozhořčenou prací proti sobě samému."[49] Dialektika je tedy pro Hegela silou vývojovou, umožňující pohyb ducha vzhledem k jeho sebepoznávání, které ještě blíže popisuje Hegel takto: "Logická a ještě více dialektická povaha pojmu vůbec, že se sám určuje, že v sobě klade určení a zase je překonává a tímto překonáváním získává opět afirmativní určení a to bohatší a konkrétnější."[50] U Mukařovského má dialektika na pohyb struktury také stěžejní vliv, nepohybuje se však jaksi jednosměrně, ale vždy si zachovává vztah ke všem ostatním strukturám, a to zároveň s ohledem na minulost i budoucnost. Mukařovský to vysvětluje na příkladu uměleckého díla ve vztahu k určité normě: "Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pociťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí."[51] Hegelovu dialektiku utváří duch, sám v sobě rozporný, dialektika Mukařovského je však vztahem, který určuje celá řada faktorů (struktur), s nimiž přijde daná struktura do styku, tato dialektika tedy probíhá směry mnoha a týká se vzájemného kontaktu a ne jen neustálého překonávání daného, ačkoli k němu tímto způsobem vlastně dochází, jak se ukazuje například na výše zmíněném pojetí estetické normy,

[47] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofie dějin*, Nová tiskárna Pelhřimov, 2004, str. 55
[48] Jan Mukařovský, *Pojem celku v teorii umění* (1945), in: Jan Mukařovský, *Studie I* Brno: Host, 2007, str. 45
[49] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofie dějin*, Nová tiskárna Pelhřimov, 2004, str. 43
[50] *tamtéž*, str. 48
[51] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 107

protože jejím porušováním (zároveň však některé složky normu dodržují) se zároveň uskutečňuje její vývoj. Vývoj estetické normy však prochází zároveň mnoha strukturami především společenskými, přičemž může dojít také k jakémusi zmnožení, kdy zároveň existuje norem několik: „Normy, které se pevně zaklínily v některém úseku estetické oblasti a v některém společenském prostředí, mohou přežít velmi dlouho; nově přicházející vrství se postupně vedle nich a vzniká tak soužití a konkurence velmi mnoha souběžných estetických norem.“[52] Mukařovského dialektika tedy, vzhledem ke svému strukturalistickému pojetí, vykazuje značnou složitost, jelikož, oproti Hegelově pojetí, je ovlivňována celou složitostí struktur, a to především společenských.

8. Základní pojmy Mukařovského estetiky (struktura, funkce, norma, hodnota)

8.1 Struktura

Již několikrát jsme se zmínili o základních pojmech Mukařovského estetiky, považuji tedy za vhodné probrat tyto jednotlivé pojmy poněkud obšírněji. Jedním z těchto základních pojmů je samozřejmě struktura, která se stala základním pojmem celé vědecké oblasti, jíž je Mukařovský hlavním představitelem, tedy pražského strukturalismu. Jako podstatný příznak struktury vidí Mukařovský její energetický a dynamický ráz: „Energetičnost struktury záleží v tom, že každá jednotlivá ze složek má ve společné jednotě jistou funkci, která ji do strukturního celku zařaďuje a k němu ji poutá; dynamičnost strukturního celku je pak dána tím, že pro svou energetickou povahu podléhají tyto jednotlivé funkce i jejich vzájemné vztahy neustálým proměnám. Struktura jako celek je proto v neustálém pohybu…“[53] Tyto vlastnosti struktury zároveň určují její vývoj, který není jednosměrný, jak jsme o tom hovořili v souvislosti s Hegelem, ale naopak je určován vztahovými vlastnostmi struktury, změna různých etap tedy dle Mukařovského probíhá takto: „při pojetí dnešním, které vychází z předpokladu vzájemného působení jevů, je každá další etapa současně i nutná i nahodilá – nutná potud, pokud se zakládá na etapě předchozí, nahodilá a tedy nepředvídatelná proto, že nelze předem uhádnout, která z obou sil navzájem na sebe

[52] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 111
[53] Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 11

působících v dané chvíli převládne.“[54] Působení prvků ve struktuře je tedy vzájemné, Mukařovský to shrnuje takto: „Nejlépe může být objasněna podstata strukturalismu na způsobu, jakým tvoří pojmy a zachází s nimi. Strukturalismus uvědomuje si totiž zásadní vnitřní souvztažnost celé pojmové soustavy té které vědy: každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého obsahu, který je – pokud se s pojmem pracuje – v neustálé proměně. Teprve vzájemná souvztažnost dodává jednotlivým pojmům „smysl“ přesahující pouhé obsahové vymezení.“[55] Základem a tím, co dává struktuře smysl, je tedy souvztažnost jejích složek. Toto pojetí vychází z formalismu, jak jsme zde o něm pojednali, s tím, že jej přesahuje v ohledu souvislosti struktur všech, tedy se nejedná pouze o vztahy struktury jedné, ale o vztahy všech struktur navzájem. Zároveň zde můžeme vidět rozpor s Hegelovým důrazem na obsah, který jako takový nejeví se strukturalismu jako podstatný. Strukturalismu totiž nejde o obsah, ale, jak jsme zmínili, o souvztažnost složek.

Postupme nyní od strukturalismu a jeho určujícího pojmu struktury k jedné z hlavních oblastí jejího působení, tedy oblasti estetična, pro niž jsou stěžejní tři základní pojmy spojené úzkým vztahem: „Pojmy estetické funkce, normy a hodnoty jsou tak těsně spjaty, že jsou vlastně jen trojím aspektem estetična.“[56]

8.2 Estetická funkce

Tyto pojmy si nyní načrtneme jednotlivě. Začneme estetickou funkcí, která se zdá být mezi těmito pojmy nejdůležitější, jelikož ostatní dva z ní více méně vycházejí. O tom, že estetická funkce se může objevit v podstatě kdekoli, jsme hovořili v souvislosti s poetismem, s nímž se v tomto ohledu Mukařovský shoduje. Zde opět vyvstává úloha recipienta, na jehož vnímání vlastně závisí, zda bude estetická funkce v díle (předmětu) odhalena: „…hranice mezi oblastí estetickou a mimoestetickou, jsouce závislé na míře estetické vnímavosti, se pro každého z nás přesunují se změnou

[54] Jan Mukařovský, *Úkoly obecné estetiky* (začátek 40. let), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007, str. 76
[55] Jan Mukařovský, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 10
[56] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 81

věku, zdravotního stavu, ba i podle okamžité nálady.“[57] Konkrétní recepce je tedy závislá na konkrétním určení vnímatele, v pojetí strukturalistickém, dalo by se říci, na jeho konkrétním vztahovém určení ve struktuře, v jejím obousměrném, dialektickém pojetí. Mukařovský v souvislosti s estetickou funkcí dále hovoří o vnitřní organizaci estetické oblasti samé. Tato oblast: „...je mnohonásobně rozrůzněna jednak podle intenzity estetické funkce u různých jevů, jednak podle rozložení této funkce vzhledem k jednotlivým útvarům daného společenského celku. Je však předěl, který celou mnohotvárnou oblast estetična rozpolcuje ve dva hlavní úseky podle toho, jaká poměrná závažnost připadá estetické funkci vzhledem k funkcím jiným: jde o předěl, který odděluje umění od estetických jevů mimouměleckých.“[58] Rozdíl mezi uměním a oblastí ostatních estetických jevů záleží podle Mukařovského: „V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné.“[59] Pomocí tohoto pojetí jsme tedy do jisté míry schopni určit, co je a co není uměním. To však samozřejmě není možné učinit jednou provždy. Z našeho pohledu se nám mohou jevit estetické objekty jiným způsobem, než tomu bylo v době jejich vzniku a v dalších následujících etapách. Vzpomeňme si například na křesťanské umění středověku, jehož hlavním úkolem (funkcí) bylo zprostředkování informací mezi církví a věřícími. Estetickou funkci zde tedy převážila funkce informativní. V některých oblastech to dokonce není jednoduché ani u objektů současných. Mukařovský v tomto případě uvádí architekturu: „veškeré stavitelství tvoří nepřetržitou řadu od produktů bez jakékoli estetické funkce až k uměleckým dílům, a je mnohdy nemožno zjistit v této řadě bod, od kterého počíná umění.“[60] Převládající funkce, ať již je jakákoli, tedy určuje, do jaké oblasti daný jev zařadíme. Funkce má tedy podobný význam jako dominanta v pojetí formalistickém, jak již zde bylo také zmíněno. Znovu však zde musím vyzdvihnout, právě oproti pojetí formalistickému, její neustálý vztah k funkcím a celkovým strukturám ostatním. Estetická funkce je oproti funkcím ostatním značně specifická, dokáže totiž určitým způsobem posílit či zvýraznit funkce jiné. V této souvislosti se Mukařovský zmiňuje o případech, kdy se estetická funkce staví téměř vedle převažující funkce jiné. Jedná se znovu například o umění náboženské, kde: „existují zároveň dominantní funkce dvě, u nichž jedna, náboženská, činí z druhé,

[57] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 85
[58] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 86
[59] *tamtéž*, str. 87
[60] *tamtéž*, str. 87

estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíš než o hierarchizaci funkcí.“[61] Tolik tedy k funkci jako takové a specifické funkci estetické v pojetí Jana Mukařovského.

8.3 Norma

Postupme nyní k dalšímu závažnému pojmu, kterým je norma. Estetická norma má „povahu pravidla, činícího si nárok na platnost neproměnnou.“[62] Mukařovský se však snaží ukázat dialektičnost mezi normou jakožto absolutním nárokem dané společnosti a proměnlivostí normy vzhledem k historii (historická, dějinná proměnlivost) a k některým zvláštním, konkrétním případům. Hlavní důkaz tohoto tvrzení vidí Mukařovský ve „vztahu mezi estetickou normou a společenskou organizací.“[63] Mukařovský přímo hovoří o tak zvané „sociologii estetické normy“, kterou si můžeme předvést na následující citaci: „O skutečné normě lze mluvit teprve tenkráte, jde-li o cíle obecně uznávané, vzhledem ke kterým se hodnota pociťuje jako existující nezávisle na vůli individua a na jeho subjektivním rozhodování, jinými slovy, jako fakt tzv. kolektivního vědomí; […] V takových případech je hodnota stabilizována normou, obecným to pravidlem, jež má být aplikováno na každý konkrétní případ, který mu podléhá. Individuum může s touto normou nesouhlasit, ba snažit se o její proměnu, ale nemá možnost popřít její existenci a kolektivní závaznost ve chvíli, kdy hodnotí, třeba i v rozporu s normou.“[64] Každá norma tedy, ač směřuje k platnosti všeobecné, má v sobě zahrnutu i určitou možnost jejího porušení, a tak i zcela nového ustanovení. Oscilace mezi těmito dvěma póly se rozrůzňuje v konkrétních normativních oblastech. Mukařovský proti sobě staví normu právní, jednoznačně směřující k absolutní platnosti, a normu estetickou, jež slouží, jak jsme již jednou zmiňovali: „zpravidla za pouhé pozadí stálého porušování.“[65] Jednotlivé případy i těchto dvou „protipólů“ se pak samozřejmě rozrůzňují v časoprostoru. Některé epochy (směry, školy…) tak mohou naopak trvat na absolutní platnosti estetické normy (opačný případ proměnlivosti právních norem je nepravděpodobný a z historické zkušenosti v podstatě nemyslitelný). V tomto ohledu zmiňuje Mukařovský například básnictví francouzského klasicismu

[61] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 94
[62] *tamtéž*, str. 99
[63] *tamtéž*, str. 99
[64] *tamtéž*, str. 100
[65] *tamtéž*, str. 101

(Chapelain) a básnictví symbolistické (Mallarmé). Mukařovský nezapomíná ani na strukturu norem jako takových, kdy autoritativní normě (např. mravní - „zakázané, nemravné, zkažené umění“) v podstatě podléhají normy ostatní. Mukařovský zde upozorňuje na problém skutečně individuálního souzení: „Dokonce i tehdy, zdůrazňuje-li se právo na individuální estetický soud, klade se týmž dechem požadavek odpovědnosti za něj: osobní vkus tvoří složku lidské hodnoty svého nositele.“[66] Společenský kontext se tedy znovu ukazuje jako jeden z nejdůležitějších aspektů jakéhokoli hodnocení a tím i jakékoli normy. Mukařovský si dále pokládá otázku, „zda skutečně existují nějaké estetické principy, vyplývající ze samotného ustrojení člověka, tedy principy pro člověka konstitutivní, které by ospravedlňovaly směřování estetické normy k platnosti zákonné.“[67] Mukařovskému jde především o předpoklady antropologické (jako hlavní jmenuje například „rytmus, podložený pravidelností krevního oběhu a dýchání […] symetrie, jež lze vesměs vyvodit z ustrojení a normální polohy lidského těla“[68] a řadu dalších). Tyto tendence směřují k člověku jako míře všech věcí, člověku, jako jakési normové linii, od níž se odvozují výkyvy různými směry. Tato „linie“ slouží však pouze jako bod orientační a neklade si žádné normativní nároky absolutní platnosti. Nemusíme tedy dle těchto „norem“ postupovat, neboť toto „psychofyzické ustrojení člověka jako druhu“[69] je pro nás „spontánně fungujícím měřítkem shody i rozporu konkrétních norem s tímto ústrojím. Nejsou k tomu, aby vývojovou proměnlivost norem omezovaly, nýbrž k tomu, aby byly pevnou bází, vzhledem k níž proměnlivost může jedině být pociťována jako porušení řádu.“[70] Mukařovský dále zkoumá normu (normy) jakožto fakt historický. Estetická norma má „časovou proměnlivost společnou s jinými druhy norem; každá norma se mění, již tím, že je stále znovu aplikována a musí se přizpůsobovat novým úkolům, které z praxe vycházejí.“[71] Tyto nové úkoly pak mohou vycházet jak z imanentního vývojového charakteru normy (např. umělecké), tak také z podnětů individuálních či kolektivních (např. určitá filosofická, estetická škola) rozborů. Mukařovský zde opět připomíná odlišnou vývojovou tendenci jednotlivých oblastí (právní, estetická, jazyková…), přičemž klade důraz na praktické využití jednotlivých norem, které samo ukáže jejich

[66] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 101
[67] *tamtéž*, str. 102
[68] *tamtéž*, str. 102
[69] *tamtéž*, str. 103
[70] *tamtéž*, str. 103-104
[71] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 104

jednotlivé nedostatky. V oblasti estetické zdůrazňuje Mukařovský působení normy v umění, „kde je porušování estetické normy jeden z hlavních prostředků účinu. […] Odtud vyplývá zvláštní vlastnost živého umění, že v dojmu, kterým působí, je estetická libost smíšena s nelibostí.“[72] Co se týče této nelibosti, odlišuje od sebe Mukařovský širší pojem ošklivosti od pojmu (ne)vkusu. Ošklivost je to „co pociťujeme jako neshodné s estetickou normou…“[73]. U nevkusu „pozorujeme tendenci ke splnění jisté estetické normy, ale zároveň nedostatek schopnosti k jejímu splnění.“[74] (V rámci zachování dialektičnosti strukturalistického systému upozorňuje Mukařovský na využívání nevkusu surrealistickými umělci, kteří aplikovali do svých výtvorů prvky řazené mezi největší úpadek vkusu.) Výskyt estetické nelibosti při kontemplaci pak Mukařovský vysvětluje tak, že „estetická libost právě tehdy, má- li být dovedena k maximální intenzitě, jaké dosahuje v umění, potřebuje jako dialektického protikladu estetické nelibosti. I při největším možném porušení normy je v umění libost dojem převládající, nelibost prostředek jejího zvýšení.“[75] Estetická norma však nikdy není porušena takříkajíc zcela. Vždy dílo obsahuje určité složky, které jsou s ní zároveň shodné. „Tím, že se s uměleckými konvencemi minulosti zčásti shoduje, zčásti se s nimi ocitá v rozporu, zabraňuje struktura díla tomu, aby se umělec ocitl v rozporu s nejpřítomnější skutečností a s přítomným stavem společenského i svého vlastního vědomí.“[76] Tato dialektičnost složek tedy zajišťuje nejenom určitý vývoj, jak jsme zde o něm hovořili, ale zároveň přispívá k tomu, abychom díla, třeba značně odlišná, či dokonce tvářící se jako protikladná k normě obecně uznávané, dokázali vnímat a chápat. O přesunech normy estetické mezi různými vrstvami společnosti jsme již hovořili, podíváme se tedy nyní na přesuny estetické normy z oblasti umělecké na oblast mimoumělecku. S prolínáním estetických uměleckých norem do estetických norem neuměleckých je to tedy tak, že: „vplývají nové estetické normy přímo z umění do denního života […] V oblasti mimoumělecké pak nabývají platnosti mnohem závažnější než v umění, které je zrodilo, protože v ní fungují jako skutečná měřítka hodnoty, nikoli jako pouhé pozadí pro porušování.“[77] Vidíme zde, že stejně jako estetická funkce vyznačuje se také norma v oblasti umělecké značnou specifičností. Již

[72] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 105-106
[73] *tamtéž*, str. 106
[74] *tamtéž*, str. 106
[75] *tamtéž*, str. 107
[76] Jan Mukařovský, *O strukturalismu* (1946), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 27
[77] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 110

jsme se zmínili, že může zároveň existovat norem několik, v souvislosti s tím Mukařovský zdůrazňuje jejich „expanzivní" charakter. Každý z těchto estetických kánonů „projevuje tendenci platit sám, vytlačit ostatní; to plyne z nároku estetické normy na naprostou závaznost […] Zejména silně se projevuje rozpínavost mladších kánonů vůči starším. Touto vzájemnou výlučností je ovšem uváděna ve stálý pohyb celá oblast estetična."[78] Tato „rozpínavost kánonů" tak dle Mukařovského potvrzuje existenci hierarchie jednotlivých kánonů. Ač jsou tím nejsilnějším zpravidla ty nejmladší, neplatí toto tvrzení (stejně tak jako snad u všech pojmů, jimiž se Mukařovský zabývá) vždy a všude. Z tohoto hlediska hovoří Mukařovský o vztahu hierarchie estetických kánonů k hierarchii společenských vrstev (Sociologie estetické normy). V tomto případě však upozorňuje na důležitost společenského členění nejen vertikálního (společenské vrstvy), ale i horizontálního (zde uvádí rozdílnou věkovou kategorii, opačné pohlaví, odlišné profese…). Není to tedy jednoznačně tak, že by nejmladší norma jevící se jako nejsilnější zároveň odpovídala nejvyšší společenské vrstvě, ale může se přihodit (a ze zkušenosti se tak skutečně děje), že: „např. rozdíl generační může způsobit, že příslušníci téže společenské vrstvy mají rozdílný vkus a že naopak příslušníci různých vrstev, ale stejné generace si mohou být vkusem blízcí."[79] Další důkaz spojitosti společenské a vkusové hierarchie shledává Mukařovský v tom, že: „Kdykoli se v jistém kolektivu projeví tendence k přeskupování společenské hierarchie, obráží se tato tendence nějak i v hierarchii vkusů."[80] Snahy o zrušení či oslabení hierarchizace společnosti jsou tak dle Mukařovského doprovázeny snahami o vyrovnání vkusu. Někdy mohou probíhat směřujíce ke kánonu na úrovni nejvyšší, jindy k úrovni průměrné, či dokonce nejnižší. Děje se tak opět s ohledem na společenské podmínky dané doby. Každá norma však v průběhu doby stárne, takové normy pak podle Mukařovského koncepce zpravidla na žebříčku společenské hierarchie klesají. Důležité je zde slovo zpravidla. Tento způsob „chování" normy tedy nebereme jako nutné pravidlo, nýbrž jako ze zkušenosti, možno říci nejpravděpodobnější variantu. Klesáním normy se však tato provždy neznehodnocuje, neboť, jak píše Mukařovský: „nejde zpravidla o pouhé pasivní přejímání kánonu vrstvou nižší, nýbrž o jisté jeho aktivní přetvoření vzhledem k estetické tradici daného prostředí a k celkovému souboru

[78] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 113
[79] *tamtéž*, str. 114
[80] *tamtéž*, str. 115

všech druhů norem pro toto prostředí platných.[81] Znovu jde tedy o to, do jakých vztahů se dané prvky či struktury dostanou a jakým způsobem se vzájemně ovlivňují.

8.4 Hodnota

Dostáváme se konečně k pojmu třetímu, kterým je estetická hodnota. Vztah estetické hodnoty k estetické funkci a normě je takový, že estetická funkce hodnotu tvoří, norma v podstatě měří (Jan Mukařovský, Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty). Estetická hodnota je tedy při posuzování věcí ve vztahu k funkci druhotná. Ve vztahu k estetické normě je v oblasti umění naopak estetická norma hodnotě podřízena. O tom jsme již hovořili při rozboru normy.(Absolutní splnění normy se v oblasti umění jeví jako statické, opakovatelné, a tudíž vlastně „neumělecké".) V oblastech mimo umění je však hodnota normě podřízena, to je důsledkem rychlého střídání norem v oblasti umění a naopak mnohem pomalejšího střídání, až téměř statického působení norem v jiných společenských oblastech. Zatímco v oblastech, jakými jsou například oblast právní či etická, se tedy skutečně k daným normám směřuje, v oblasti umění je plnění normy jen iluzorní, a tudíž podřízeno estetické hodnotě. Mukařovský dokonce říká, že: „mimo umění je splnění normy synonymní s hodnotou".[82] Rozdíl mezi aplikací estetické normy a estetickým hodnocením popisuje Mukařovský takto: „Aplikace estetické normy podřizuje individuální případ obecnému pravidlu a týká se jediné stránky věci, její estetické funkce, která nemusí být dominantní. Estetické hodnocení naproti tomu posuzuje jev v celé jeho složitosti, neboť i všechny mimoestetické funkce a hodnoty jevu přicházejí k platnosti jako složky estetické hodnoty […] proto také pojímá estetické hodnocení umělecké dílo jako uzavřený celek (jednotu) a je aktem individualizujícím; estetická hodnota v umění se jeví jako jedinečná a neopakovatelná."[83] Můžeme tedy říci, že zatímco estetická norma podřizuje individuální případy obecným, hodnota naopak upozorňuje na jejich individuálnost. V souvislosti s hodnocením je nutné připomenout úlohu recipienta, vnímatele, tedy posuzovatele či hodnotitele díla. Estetická hodnota totiž může být zjišťována pouze prostřednictvím aktu recepce, kdy vnímatel na podkladu uměleckého artefaktu utváří estetický objekt, tedy vnímá znak způsobem, který jsme v této práci

[81] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 117
[82] *tamtéž*, str. 123
[83] *tamtéž*, str. 123-124

popsali prostřednictvím Mukařovského stati *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, jež je pro celou tuto práci základní. Mukařovský se ptá, jakou platnost a dosah může estetické hodnocení mít. V tomto ohledu opět připomíná oblast sociologie umění. Neustále tak zdůrazňuje proměnlivost v podstatě všech aspektů kultury (čas, prostor, sociální prostředí, umělecká tradice…) a tím i estetického hodnocení na těchto přesunech závislého. Pod tíhou zmíněných aspektů se tedy mění náš celkový pohled na „věc". Vycházíme tak pokaždé z jiných principů, díky čemuž dílo jinak posuzujeme, můžeme tedy, jak říká Mukařovský, dokonce tvrdit, že: „je předmětem hodnocení pokaždé jiný estetický objekt".[84] Znovu zde vidíme, jak strukturalistická dialektika prostupuje celé Mukařovského dílo. Opět se ukazuje všeprostupující souvztažnost složek, které se tak vzájemně určují. Co se týče nároku na trvalost estetické hodnoty, liší se tento případ od případu, opět v souvislosti s kulturně sociálním prostředím a účelem, za jakým je dílo tvořeno. Mukařovský tak proti sobě jako trvalý protiklad staví umění „konzumní" a „trvalé", přičemž „trvalé" umění nemusí být vždy nutně nejvyšší (příkladem jsou díla např. dadaistů, kteří některé své práce demonstrativně pálili krátce po jejich vzniku). Stále znovu zdůrazňuje Mukařovský úlohu společensko-sociálního kontextu: „I v předešlých dobách však reagoval proces estetické hodnoty vždy velmi živě na dynamiku společenských vztahů, jsa jí současně i předurčován, i zasahuje do ní zpětným nárazem. Společnost si ostatně vytváří instituce a orgány, kterými na estetickou hodnotu vykonává vliv tím, že reguluje hodnocení uměleckých děl."[85] Jako příklad takovéto regulace zmiňuje Mukařovský kritiku, znalectví, uměleckou výchovu, trh uměleckých děl a řadu dalších. Potvrzuje tak tedy, že se všechny složky struktur mohou podílet na estetickém hodnocení. V praxi jsou to potom složky takové, které vezmeme jakožto recipient v úvahu. Připomínáme tímto moment individuality, o němž Mukařovský hovoří jako o individuálním stanovování cílů, vzhledem k nimž díla posuzujeme. Rozvrstvení a přechody estetických hodnot se řídí stejnými pravidly, jako tomu bylo u estetické normy. (Společenské rozvrstvení vertikální a horizontální, mezi nímž přecházejí jednotlivé normy, a tedy i hodnoty.) Je zde však třeba znovu zdůraznit ohled společensko-sociální, tedy v podstatě jaksi „normativní". Toto „kolektivní vědomí" je utvářeno individui, která tímto jeho utvářením vytváří zároveň nárok na všeobecné soudy. Jako důkaz uvádí Mukařovský trefný příklad, kdy si zakoupíme např.

[84] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 124
[85] *tamtéž*, str. 126

knihu na doporučení přátel. Tím, že se řídíme doporučením našich přátel, potvrzujeme akt vytváření kolektivního vědomí individui, jelikož se řídíme doporučením tohoto konkrétního individua či určité skupiny jednotlivců. Zároveň však tímto aktem potvrzujeme nárok na všeobecné soudy, jelikož si toto hodnocení utváříme sami (právě na základě doporučení např. přátel, neopomíjeje ale ostatní faktory), předpokládáme logicky souhlas ostatních (od nichž vlastně původní soudy pocházejí). „Estetická hodnota se tedy ukázala procesem, jehož pohyb je z jedné strany určován imanentním vývojem samé umělecké struktury (srov. Aktuální tradici, na jejímž pozadí je každé dílo hodnoceno), z druhé pohybem a přesuny struktury společenského soužití.“[86] Neustále se zde bavíme o rozličných vlivech působících na estetické hodnocení. Nemůžeme se tím však vyhnout otázce po existenci estetického hodnocení na vnějších vlivech nezávislého. Jedná se tedy především o materiální stránku uměleckého díla. Estetický objekt však právě díky různým vlivům utváříme jako objekt nehmotný. Nikdy se ovšem při estetické kontemplaci bez tohoto konkrétního objektu (jež nemusí být vždy fakticky přítomen) neobejdeme. Musíme tak vlivu materiální stránky objektu přiznat působnost. Ve výsledném estetickém objektu se však tento vliv materiálu promítne „jen“ jako součást vzniklé struktury. Estetický objekt tedy nemůže bez působení vlivů námi zvolených (akceptovaných) vzniknout. To znovu potvrzuje následující Mukařovského výrok: „umění vytvořené člověkem pro člověka nemůže tvořit hodnoty na člověku nezávislé“[87]. Podstatná je však znakovost uměleckého díla. Mukařovský o tom píše: „umělecké dílo jako celek (neboť jen celek jest estetickou hodnotou) je celou svou podstatou znak, obracející se k člověku jako členu organizovaného kolektiva“.[88] Umělecké dílo – znak, vytváří člověk pro člověka, tedy člen kolektiva pro členy tohoto kolektiva. Ve znakovosti uměleckého díla je tedy obsažen předpoklad jeho rozumění .Toto rozumění, ač vychází z kolektivního vědomí, je vždy finálně individuální (o tom jsme hovořili vzhledem k Mukařovského studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění*). Mukařovský si pokládá další důležitou otázku: „je-li objektivní estetická hodnota skutečnost nebo jen klamné zdání.“[89] Východisko této otázky hledá Mukařovský právě v semiologickém (znakovém) rázu umění. Nejcharakterističtější funkce znaku je, jak říká Mukařovský: „sloužit dorozumění mezi individui jako členy téhož kolektiva;

[86] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 128
[87] *tamtéž*, str. 129
[88] *tamtéž*, str. 130
[89] *tamtéž*, str. 131

takový je zejména účel jazyka, nejrozvinutější a nejúplnější soustavy znaků.“[90] Mukařovský hovoří i o dalších funkcích znaků, mimo této funkce sdělovací („např. peníze jsou znak zastupující jiné skutečnosti ve funkci hospodářských hodnot; jejich účel však není sdělení, nýbrž usnadnění oběhu zboží.“)[91] Umění je podle Mukařovského znakem sdělovacím, kterýžto je nejrozšířenější. Způsob sdělování v případě umění je však odlišný od sdělení jiných. Při hledání této odlišnosti obrací se Mukařovský k druhům umění, u kterých se sdělovací funkce projevuje nejzřetelněji. Za tato umění označuje básnictví a malířství. Říká o nich, že jsou to umění svou podstatou tematická. Sdělení uměleckého díla se však podstatně liší od jiných sdělení, a to působením estetické funkce: „Tím, že zde estetická funkce, převládnuvši nad funkcí sdělovací, změnila samou podstatu sdělení.“[92] (Estetická funkce jeví se v umění nejpodstatnější oproti funkcím jiným.) Funkce sdělení tedy v umění nesměřuje k nějaké obecné skutečnosti (např. skutečné existenci míst popisovaných v románu nebo vymalovaných na obraze), ale ke skutečnosti vnímajícího subjektu (individua). Mukařovský popisuje tento fakt tak, že např. čtenář vycítí „z románu silný vztah ke skutečnosti, nikoli ovšem k oné, o které román vypráví, […] ale ke skutečnosti známé důvěrně čtenáři samému, k situacím, které zažil, nebo – v poměrech, za kterých žije – zažít může, k citům i volním hnutím, kterými byly nebo mohou být tyto situace doprovázeny, k činům, které u čtenáře samého z nich mohou vzejít.“[93] Každé individuum tedy vztahuje znak ke své osobní zkušenostní struktuře, která tím vstupuje přímo do aktu utváření estetického objektu, který je na tomto základě také individuální. Vzhledem k tomu, že jsme ale všichni členy určitého kolektiva (naše kolektivní vědomí je společné), je oprávněné předpokládat v estetických hodnoceních určité podobnosti a shody. Ačkoli se tedy každý setkáváme s různými prvky společnosti a reagujeme na ně odlišně, tyto jednotlivé prvky společnosti jsou nám všem společné jakožto společenské univerzum, z něhož není možné se vymanit. Specifičnost uměleckého znaku tkví tedy v tom, že: „umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno.“[94] Při výkladu specifičnosti uměleckého znaku se Mukařovský mimo umění tematická - obsahová (básnictví, malířství) zabývá také uměními atematickými -

[90] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 131
[91] *tamtéž*, str. 131
[92] *tamtéž*, str. 131
[93] *tamtéž*, str. 133-134
[94] *tamtéž*, str. 134

bezobsahovými (hudba, architektura). Samotná specifičnost uměleckého znaku funguje v případě umění atematických na stejném principu jako v případě umění tematických. Rozdíl mezi nimi je v nesení významu. V případě umění tematických je význam nesen obsahem takovýchto děl, v případě umění atematických je nesen „složkami formálními: tónovou úrovní, melodickým a rytmickým útvarem, témbrem atd.“[95] Rozborem umění netematických nás Mukařovský poučuje o tom, že tento: „specificky věcný vztah, spojující umělecké dílo jako znak se skutečností, může být nesen nejen obsahem, ale i všemi ostatními složkami.“[96] Mukařovský se v rámci svého příkladu vrací opět k malířství (hovoří především o tzv. symbolice barev) a také básnictví („všechny jeho složky jakožto součástky jazykového systému jsou nositeli významové energie“).[97] Umělecké znaky tedy na základě svého zpracování nesou, jak říká Mukařovský, určitou „potenciální významovou energii“. Zpracování této energie pak závisí na konkrétním individuu. Vraťme se nyní znovu ke specifickému obohacování člověka na základě uměleckých děl. Tuto specifičnost totiž můžeme vyvodit ze specifičnosti uměleckého znaku, jak jej pojímá Mukařovský. Následující citace vyjadřuje tuto záležitost naprosto přesně: „Skutečnosti, s nimiž může být umělecké dílo ve vědomí i podvědomí vnímatelově konfrontováno, jsou vklíněny do celkového intelektuálního, citového i volního postoje, jejž vnímatel zaujímá ke skutečnosti vůbec. Zkušenosti, které se ve vnímateli rozvlní nárazem uměleckého díla, přenášejí proto svůj pohyb i na celkový obraz skutečnosti v mysli vnímatelově.“[98] Takovýmto způsobem nás tedy umělecká díla obohacují, přičemž toto obohacení je platné pro náš celkový postoj ke skutečnosti, a tudíž nabývá zvláštního významu. Úkol uměleckých děl (estetických objektů) je v tomto smyslu v podstatě nezastupitelný. Zjednodušeně řečeno, zatímco ostatní znaky upírají naši pozornost ke konkrétním jevům skutečnosti, znaky umělecké obrací pozornost k nám samým. Obraťme nyní společně s Janem Mukařovským pozornost k hodnotám mimoestetickým, které dílo také obsahuje. „Umělecké dílo, i tehdy, neobsahuje-li přímo ani zahaleně vyslovovaných hodnotících soudů, je hodnotami prosyceno.“[99] Mukařovský dokonce hovoří o uměleckém díle jakožto souboru hodnot, kdy hodnota estetická jaksi spíná ostatní hodnoty, obsažené v uměleckém díle, v jediný celek. Nesmíme však zapomínat na neustálou dynamiku takovéhoto celku: „všechny

[95] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 135
[96] *tamtéž*, str. 136
[97] *tamtéž*, str. 137
[98] *tamtéž*, str. 139
[99] *tamtéž*, str. 139

složky uměleckého díla, jak obsahové, tak i formální, jsou nositeli mimoestetických hodnot, které uvnitř díla vstupují do vzájemných vztahů.“[100] Vzhledem k této dynamice považuje Mukařovský za nesprávné: „Rozlišování mezi „formálním“ a „obsahovým“ zřetelem při zkoumání uměleckého díla“.[101] Znovu se vraťme k zvláštnímu obohacování, které nám umění přináší. Mukařovský o tom vyčerpávajícím způsobem hovoří takto: „Soubor hodnot řídících životní praxi kolektiva je omezován ve volném pohybu stálou nutností praktické aplikace hodnot; přemisťování jednotlivých členů hierarchie […] je zde velmi nesnadné a je provázeno těžkými otřesy celé životní praxe daného kolektiva, […] kdežto hodnoty v uměleckém díle – z nichž každá sama o sobě je uvolněna od aktuální závaznosti, jejichž celek však nepostrádá platnosti potenciální – mohou se beze škody přeskupovat i přetvářet, mohou se experimentálně krystalizovat v nová seskupení a uvolňovat seskupení stará, mohou se přizpůsobovat vývoji situace sociální a novým tvářnostem dané skutečnosti nebo aspoň hledat možnosti takového přizpůsobení.“[102] Na základě kontemplace máme tedy určitou možnost jaksi přehodnotit náš dosavadní osobní hodnotový systém, což nám přináší obohacení, k němuž bychom na základě „praktických“ hodnotových systémů nedošli. Tím se dostáváme i k samotnému úkolu umění, který Mukařovský shledává právě v tom, že dokáže: „řídit a obnovovat vztah mezi člověkem a skutečností jakožto předmětem lidského jednání.“[103]

9. Vztah mezi dílem a vnímatelem

Tolik tedy k třem základním pojmům Mukařovského estetiky, při jejichž rozboru jsme se pokusili znovu zdůraznit úlohu Mukařovského dialektiky, která v aktu recepce jasně určuje, že působení díla na vnímatele se rovná působení vnímatele na dílo. Stejně tak jako ve vztazích jakýchkoli struktur je tedy působení vzájemné. Mukařovský, ač konkrétně neurčuje způsoby utváření díla předznamenávající určité jeho rozumění, potvrzuje, že způsob utváření díla určité jeho rozumění zakládá. Hovoří o tom například ve stati *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, kde říká, že záměrnost je: „navozována záměrnou výstavbou díla (jinak by nebylo vnějšího podnětu k tomu, aby vnímatel

[100] Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007, str. 143
[101] *tamtéž*, str. 143
[102] *tamtéž*, str. 144
[103] *tamtéž*, str. 147

k předmětu, který vnímá, zaujal stanovisko jako k estetickému znaku)“[104]. Zároveň však zde máme recipienta, jehož dialektický vztah k celkovému spektru struktur přetrvává. Vnímatel tedy, ačkoli ovlivněn působením složek díla, vztahuje je zároveň ke strukturám ostatním. Toto vnímá Mukařovský jako nezáměrnost, která přichází ke slovu právě tehdy, nedaří-li se nám vnímat a rozumět dílu jen na základě záměrnosti. Záměrnost a nezáměrnost se tedy týká, jak jsme již o tom hovořili a jak píše Mukařovský: „oscilace uměleckého díla mezi znakovostí a „reálností“, mezi zprostředkovaným a bezprostředním jeho působením.“[105] Záměrnost se tedy týká znakovosti uměleckého díla, nezáměrnost naopak reálnosti, kterou Mukařovský blíže popisuje takto: „Je především jasné, že zde nejde o záležitost přesnějšího, či méně přesného, konkrétnějšího či méně konkrétního, „ideálního“ či „realistického“ zobrazení skutečnosti, nýbrž, jak již naznačeno, o vztah díla k duševnímu životu vnímatelovu.“[106] Právě tímto vztahem, tedy dialektikou mezi dílem a vnímatelem, jak ji naznačil Mukařovský, se hlouběji a konkrétněji zabývala škola Kostnická, která aktu recepce jako takovému přikládá stěžejní význam.

10. Estetika Jana Mukařovského ve vztahu ke škole Kostnické (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser)

K nejvýznamnějším členům školy Kostnické, či mohli bychom říkat, k hlavním představitelům skupiny Poetika a hermeneutika patří především Hans Robert Jauss a Wolfgang Iser, jejichž teorie nám poslouží k náčrtu vztahu mezi teoriemi školy Kostnické a Mukařovského strukturalismem. Důležitost úlohy recepce tak jasně vyvstává v Jaussově stati *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, kde akt recepce uznává doslova za dějinotvorný: „Dějinný život literárního díla není myslitelný bez aktivního podílu jeho adresáta.“[107] S ohledem na Mukařovského estetiku je to tedy estetické hodnocení, recepce, na základě které bychom měli podle Jausse budovat literární dějiny. Je to totiž právě naše vnímání, které se mění, ačkoli objekty jako takové mohou zůstávat stejné. S tím zcela koresponduje Mukařovského dělení díla na artefakt a estetický objekt, jak jsme zde o tom hovořili výše. Estetický objekt, který je právě

[104] Jan Mukařovský, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943*)*, in: Jan Mukařovský, *Studie I,*Brno: Host, 2007, str. 373
[105] *tamtéž*, str. 382
[106] *tamtéž*, str. 382
[107] Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Strukturalistická knihovna, 2001, str. 8

proměnlivý, se uskutečňuje výhradně prostřednictvím recepce, tedy vnímání, hodnocení díla konkrétním recipientem. Jauss k tomu říká: „Literární dílo není žádný nezávislý objekt, který každému pozorovateli kdykoli skýtá stejný pohled. Není to monument, jenž monologicky zjevuje svou mimočasovou podstatu. Je spíše zamýšleno jako partitura pro stále obnovované rezonance čtení, jež text vyprostí z matérie slov a dovede ho k aktuálnímu bytí.“[108] I přes plodný důraz na akt recepce vyvstává v tomto ohledu určitý problém, který zmiňuje P. V. Zima ve své *Literární estetice*. Tento problém se týká struktury díla, Jauss totiž činí: „strukturální analýzu závislou na recepčním procesu.“[109] Problém takovéhoto pojetí můžeme jasně vidět v Jaussově díle *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, kde rozlišuje mezi „arbitrárním“(originálním) a „konsensuálním“ (normotvorným) výkladem. Jednoznačné výtky k takovému pojetí nám ve zmíněné práci podává Zima: „Jak však máme rozlišit mezi „arbitrárními a konsensuálními“ interpretacemi, když význam textu nelze fixovat ve fonetické, sémantické ani syntaktické rovině a lze jej v nejlepším případě zakotvit v recepčním procesu? K čemu se konsensus vztahuje, když ne k imanentním strukturám objektu, které tento konsensus vůbec umožňují?“[110] Je zřejmé, že s ohledem na Mukařovského důraz na vývoj imanentní by k takovýmto nesrovnalostem nemohlo dojít. To nám znovu potvrzuje jeho dělení díla na artefakt a estetický objekt, který jediný je proměnlivý, a to na základě řekněme různých dešifrací jeho významu, vycházejících však z artefaktu, který je neměnný. Formální struktura díla tedy zůstává stejná, mění se jen vztahy, ve které ji vnímatel uvede. V aktu recepce zmiňuje Jauss další důležitý aspekt, kterým je tzv. „horizont očekávání“: „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.“[111] Toto očekávání má původ v naší zkušenosti s díly předchozími, tedy v recepci a mohli bychom ho připodobnit k Mukařovského pojmu estetické normy, která se vlastně též proměňuje různými hodnoceními. S ohledem na Jaussův „horizont očekávání“ upozorňuje Zima na další nesrovnalost v jeho teorii. „Horizont očekávání“, který by měl vycházet především

[108] T Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Strukturalistická knihovna, 2001, str. 10
[109] Petr V. Zima, *Jaussova recepční estetika jako literární hermeneutika*, in: Petr V. Zima, *Literárn estetika,* Olomouc: Votobia, 1998, str. 236
[110] *tamtéž*, str. 236
[111] Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Strukturalistická knihovna, 2001, str. 15

z dřívějších zkušeností čtenáře s předchozími díly, totiž Jauss někdy ztotožňuje se světovým názorem ve smyslu hegelovském. Zima k tomu píše: „Jauss používá „horizont očekávání“ a „světový názor“ občas jako synonyma nebo skorosynonyma a tíhne k redukování mnohoznačných literárních textů na jednoznačné „horizonty očekvání“ (tedy pojmové struktury)“[112] Zima toto dokládá citacemi z již zmíněné publikace *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*: „Estetické přehodnocení přírody, v němž Baudelaire stvrzuje svou roztržku s idealistickým světovým názorem romantismu…“[113] Takovýto případ můžeme doložit i zde my, za pomoci anglického překladu téhož díla, kde taktéž ve vztahu k Baudelairovi Jauss píše: „In the Salon de 1846, which contains his program for nonrealistic art, the new koncept for his modern procedure first occurs where „the sterile function of imitating nature“ is replaced by the re-creation of the essence of the world,…“[114]. Vzniká zde tedy zřejmý rozpor mezi Jaussovým důrazem na konkrétní recepci jako akt dějinotvorný a tím v podstatě normotvorný a vlivem světového názoru, který by se za zmíněných okolností vlastně sám též stával dějinotvorným aktem. Podobný problém nalezneme též v Jaussově díle *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, kde ke skutečnému překonání stávající normy dochází vlastně na základě děl co možná nejvíce rozporných s normou stávající. Jauss píše: „jsou díla, která v okamžiku svého vydání ještě nelze vztáhnout na žádné specifické publikum, ale prolamují známý horizont literárního očekávání tak dokonale, že se jejich publikum teprve musí pozvolna vytvářet. Když pak nový horizont očekávání získá obecnější platnost, může se moc změněné estetické normy prokázat tím, že publikum pociťuje doposud úspěšná díla jako zastaralá a odnímá jim svou přízeň.“[115] Je tedy zřejmé, že proměny estetické normy musíme hledat již v samotné struktuře díla, jež úmyslně reaguje na struktury předchozí, a to prostřednictvím svého tvůrce. O tom, že formální stránka díla je pro recepci a jí utvořenou normu stěžejní svědčí Jaussovo srovnání románů Fanny od Feydeaua a Flaubertovy Paní Bovaryové. Konkrétně se jedná o účinek jejich „vyprávěcí formy“. Jauss píše: „Flaubertovo formální novum – jeho princip „neosobního vyprávění“ […] – muselo šokovat publikum, kterému byl vzrušující obsah Fanny nabídnut v lehce

[112] Petr V. Zima, *Jaussova recepční estetika jako literární hermeneutika*, in: Petr V. Zima, *Literárn estetika,* Olomouc: Votobia, 1998, str. 239
[113] *tamtéž*, str. 239
[114] Hans Robert Jauss, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, str. 244
[115] Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Strukturalistická knihovna, 2001, str. 17

přístupném tónu románu vyznání“[116] To je tedy jeden z důvodů, proč byla Fanny ve své době čtenáři přijímána lépe než Paní Bovaryová. Je zde však ještě jeden důvod, neméně důležitý. Jedná se o útok díla na soudobé ideje, což Jauss dokládá pomocí ohlasů soudobé kritiky. V tomto případě se jedná především o hledisko morální, které bylo v Paní Bovaryové neodpustitelně porušeno, naopak román Fanny morálku v podstatě zachovává, a to tak, že: „morální rozhořčení už mu bylo odebráno reakcí nešťastného svědka.“[117] Mohli bychom tedy v tomto ohledu souhlasit se Zimovou kritikou, která uvádí Jaussovo dílo ve vztah s idealistickou estetikou Hegelovou. Změna normy by tudíž závisela nikoli na vnímatelově recepci, nýbrž byla založena na antitezi stávající ideje. Dalším důležitým aspektem Jaussovy teorie je její důraz na „společenskotvornou funkci“ literatury. Dokonce konkrétně vytýká strukturalismu její opomenutí, užívajíc při tom citace z přednášky Gerharda Hesse „*Das Bild der Gesellschaft in der französischen Literatur*“: „Literární strukturalismus se stejně jako před ním marxistická a formalistická literární věda neptá po tom, jak literatura „sama zpětně formuje představu o společnosti, která je jejím předpokladem[…]“, a jak ji spoluutvářela v rámci procesuálního charakteru dějin.“[118] Tato výtka se však Mukařovského v podstatě netýká. Mukařovský totiž v rámci své „teorie“ neustále zachovává vztah dialektický, tedy v tomto případě, jak působlivost díla na společnost, tak společnosti na dílo. Ve studii *Básnické dílo jako soubor hodnot* tak v tomto duchu píše: „ … působení díla není podmíněno toliko jím samým, ale i uzpůsobením společnosti, na kterou dílo vykonává vliv, jejím sklonem k jisté oblasti hodnot i jejím způsobem hodnocení.“[119] Oba tyto vlivy totiž musíme mít neustále na paměti, a to dokonce i při utváření uměleckých děl. Konkrétními způsoby, jakými bychom měli dílo utvářet tak, aby předpokládalo určitá rozumění, se blíže zabývá další významný představitel školy Kostnické, kterým je Wolfgang Iser.

Stejně tak jako Jauss, soustřeďuje se Iser na proměnlivost „estetického objektu“, či dle Ingardena, jehož teorií se Iser zabývá, „intencionálního předmětu“, a to právě na základě konkrétní recepce. Protože se jednotlivé recepce proměňují, proměňují se tím i

[116] Hans Robert Jauss, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Strukturalistická knihovna, 2001, str. 18
[117] *tamtéž*, str. 19
[118] *tamtéž*, str. 32
[119] Jan Mukařovský, *Básnické dílo jako soubor hodnot* (1932), in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky,* Praha: Odeon, 1966

významy, které dané recepce určují. Toto tvrzení je podpořeno i specifickým zaměřením umění, které si můžeme představit, na Mukařovského rozlišení mezi funkcemi sdělovací a estetickou, jež zakládá umělecký znak, a to znak autonomní, tedy na konkrétní skutečnosti nezávislý. Iser, ve své stati *Apelová struktura textů* se na tento problém dívá takto: „Kdyby byl literární text skutečně redukovatelný na jeden určitý význam, pak by byl výrazem něčeho jiného – právě toho významu, jehož status je určen skutečností, že existuje i nezávisle na textu.“[120] Je tedy jasné, že význam uměleckého textu na skutečnosti závislý není, naopak závisí na konkrétní recepci, tedy vztahu recipienta a uměleckého díla, samozřejmě s přihlédnutím ke konkrétní dějinnosti vnímatele, na kterou klade důraz další z inspirátorů školy Kostnické Hans-Georg Gadamer: „interpret nemůže popřít své bytí. Svou konkrétní dějinnost.“[121] Abychom však text mohli aktualizovat, musí nám v tom text, dle Isera, určitým způsobem „pomoci“. Iser k tomu píše: „Text četbou aktualizujeme my. Text však zřejmě musí poskytovat prostor pro aktualizační možnosti, neboť v různých dobách je různými čtenáři chápán pokaždé trochu jinak.“[122] Tyto „aktualizační možnosti“ nazývá Iser „místa nedourčenosti“, ta jsou podle něj základní podmínkou účinku. Co se týče Iserova pojetí literárního textu: „Je charakterizován jedinečnou polohou, v níž kolísá sem a tam mezi světem reálných předmětů a zkušenostním světem čtenáře. Každé čtení se tak stává aktem připoutání oscilujícího textového útvaru na významy, jež jsou zpravidla vyprodukovány přímo v procesu čtení.“[123] Toto se blíží pojetí popsaném v Mukařovského stati *Záměrnost a nezáměrnost v umění*, kde je umělecký objekt vztahován na základě nezáměrnosti ke skutečnosti a na základě záměrnosti určuje vnímatel významy dle vztahů, které jsou určeny složkami díla (dle teorie Iserovy jejich nedourčeností). Jakým způsobem však tyto vztahy v recepci pojmeme je aktem individuálním, jak jsme zde již o tom hovořili, čili, dalo by se říci, založeným na individuální zkušenosti recipienta, a to nejen s díly předešlými, ale též celkovým kontextem, do kterého je recipient začleněn, a který tak ovlivňuje jeho hodnocení, tedy utváření významu. Vraťme se však k pojmu „místa nedourčenosti“ či prázdného místa, které vyvstává na základě „schematických aspektů“ díla. Tyto pojmy si Iser vypůjčil od

[120] Wolfgang Iser, *Apelová struktura textů*, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová, *Čtenář jako výzva* : *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno : Host, 2001, str. 41
[121] Jiří Holý, *Poznámky ke koncepcím „Kostnické školy“ a českého strukturalismu*, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová, *Čtenář jako výzva*: *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Host, 2001, str. 273
[122] Wolfgang Iser, *Apelová struktura textů*, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová, *Čtenář jako výzva* : výbor z prací kostnické školy recepční estetiky, Brno : Host, 2001, str. 41
[123] *tamtéž*, str. 45

Romana Ingardena, jehož literární teorií se zabýval. V Ingardenově teorii však „místa nedoučenosti“ musíme doplňovat určitým způsobem. Ingarden dokonce uvádí, že: „tzv. „ estetický prožitek“ není jediným složitým prožitkem, ale je určitým přesně stanoveným množstvím těchto prožitků.“[124] Může zde tedy vzniknout i tzv. „nesprávná konkretizace“, kterou teorie Kostnické školy v podstatě nepřipouští. Iser píše: „mezi „schematickými aspekty“ vzniká prázdné místo vyplývající z určenosti vzájemně na sebe narážejících aspektů. Taková prázdná místa potom otevírají interpretační prostor pro způsob, jakým je možné usouvztažňovat rysy představené v aspektech.“[125] Je to tedy určité „formální uspořádání“, které, stejně tak jako u Mukařovského, zakládá možnosti rozumění. Iser dokonce uvádí několik příkladů nedourčenosti. Mezi nimi například román na pokračování, který má tendenci ukončovat své jednotlivé díly v napjatých momentech, doslova si říkajících o řešení. „Jak to bude dál? Když si klademe tuto otázku a otázky podobné, zvyšujeme tak podíl své účasti na realizaci dění.“[126] Jelikož Iser hovoří o způsobech vytváření díla, a tím, kdo dílo vytváří, je autor, nesmíme vliv této osobnosti opomenout. O osobnosti autora hovoří též Mukařovský v práci *Individuum a literární vývoj*: „Osobnost tvůrcova je tedy pociťována za dílem vždy, i kdybychom o konkrétním tvůrci a jeho skutečném duševním životě neměli nejmenších zpráv; je pouhým promítnutím duševního aktu vnímatelova.“[127] To je pravděpodobně dáno komunikativním vztahem, prostředkujícím mezi umělcem a vnímatelem. Ve škole Kostnické se pak tento zaměřuje spíše na vztah dílo – vnímatel. Kostnická škola tedy, jak jsme zde již řekli, soustřeďuje se na recepci jako akt dějinotvorný. Mukařovský, ač důležitost tohoto aktu uznává, nemůže se zároveň zbavit vývoje imanentního: „Každá složka básnického díla i jeho výstavba vcelku může apriori být stejně podmíněna básníkovou osobností jako vývojem struktury. S touto dvojitostí musí zkoumání počítat, vycházet od ní jako od pracovního předpokladu a invektivního principu. To znamená, že vůči každé části básnického díla i vůči celku musí být kladena otázka, do jaké míry vychází z motivace individuální, do jaké z motivace vývojové.“[128] Co se týče osobnosti autora z pohledu Iserova, je právě on tím, kdo by měl „místa nedourčenosti“ sám připravovat. Iser, ve své práci *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, k tomu píše: „Autor textu může ovšem využít mnohého vlivu, kterým může

[124] Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1964, str. 139
[125] *tamtéž*, str. 46
[126] *tamtéž*, str. 49
[127] Jan Mukařovský, *Individuum a literární vývoj* (1943-45), in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky,* Praha: Odeon, 1966, str. 227
[128] *tamtéž*, str. 233

působit na čtenářovu imaginaci – disponuje pestrou paletou narativních technik – ale žádný autor hodný toho jména se nikdy nepokusí vykreslit před očima čtenáře celý obraz.“[129] Způsob, jakým autor strukturu literárního díla sestaví, tedy značně přispívá k jeho rozumění. K tomuto se váže též pojem „implicitního čtenáře“, jež Iser v kapitole *Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře* charakterizuje tak, že: „se implicitní čtenář nezakládá na žádné reálné existenci, neboť ztělesňuje souhrn předem vytvořených orientací, které fikční text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepce. Implicitní čtenář není tedy zakotven v empirickém podkladu, ale spočívá ve struktuře samotného textu.“[130] Podobně se na věc dívá i Iserův inspirátor Ingarden. Empirický materiál je mu stejně tak jako u Isera a též u Mukařovského pouze odrazovým můstkem jistým způsobem vrcholícím ve „vstupní emoci“, po jejímž příchodu od čistě smyslového vnímání jaksi upouštíme: „pod vlivem vstupní emoce dochází k naladění ne už na fakt reálné existence takových nebo jiných kvalit, ale na kvality samy (a můžeme-li to tak říci, tedy na „obsah“ těchto kvalit). Přitom pro nás začíná být zcela lhostejné, zda se tyto kvality skutečně vyskytují v tom nebo jiném reálném předmětu jako jeho rysy.“[131] Tyto kvality naopak nacházíme v postupně se utvářejícím estetickém objektu. Význam textu však nemůže být uložen pouze v samotné jeho struktuře, pokud by to tak bylo, potvrdili bychom tím stanovisko teorií, jež redukují význam díla na jednoznačný smysl. Skutečný význam však vychází z dialektického vztahu struktury textu a čtenáře. Iser k tomu píše: „...tvar (Gestalt) je nevyhnutelně zabarven naším vlastním, charakteristickým selekčním procesem. Neboť toto není dáno samotným textem, vychází to ze setkání psaného textu a individuální mysli čtenáře, jež je formována individuální zkušeností, má své vlastní vědomí, vlastní charakter.“[132] Důležitost zkoumání obou těchto aspektů tvorby významu dokládá dále Iser na svém výkladu recepční teorie, jejíž základ charakterizuje prostřednictvím vlastního a Jaussova zkoumání: „Zatímco se estetika recepce zabývá skutečnými čtenáři, jejichž reakce ukazují na určitou historicky podmíněnou literární zkušenost, moje vlastní teorie estetického účinku se zaměřuje na to, jaký dopad má literární text na své implikované čtenáře a jakým způsobem vyvolává reakci.“[133] Důležitost dialektiky,

[129] Wolfgang Iser, *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*,[přel. Ivan Žáček], str. 4
[130] Petr A. Bílek*, Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře / Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře a Aktu čtení / Wolfgang Iser ,[* přeložila Veronika Vlková], Aluze Roč. 8, č. 2-3 (2004), s. 135-143 1212-5547 [Olomouc] 8:2-3, str. 139
[131] Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1964, str. 147
[132] Wolfgang Iser, *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, přel. Ivan Žáček, str. 5
[133] Wolfgang Iser*, Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum, 2009, str. 74

či neustálé interakce jednotlivých struktur je v recepční estetice, stejně tak jako u Mukařovského zřejmá. Stejně tak jako Jauss, zabývá se též Iser zpětným působením literatury na společnost. Iser píše: „Odtud vychází hluboký zájem, který román a drama 18. století projevuje o otázky mravnosti: snaží se totiž o vyrovnání nedostatků dominantního myšlenkového systému své doby. Jelikož v tomto systému chyběla celá sféra lidských vztahů, literatura ji přivedla do středu zájmu.“[134] Důležitost vztahu umění s jevy sociokulturními zde tedy, stejně tak jako u Mukařovského, není opomíjena, ačkoli Zima má k tomuto tématu určité námitky, tyto námitky vztahuje především na Iserův důraz na vysoký stupeň „nedourčenosti“ v moderní próze, konkrétně při tom narážejíce na prózu Beckettovu. Zima tedy píše: „Iser nevysvětluje rostoucí nedoučenost moderní literatury v sociálním, jazykovém a historickém kontextu; […] Jednotlivé odkazy na tyto souvislosti lze u Isera nalézt; použitelný sociologický nebo kulturněsémiotický model výkladu však chybí.“[135]

11. Konkretizace jakožto recepce

Společenskou funkcí uměleckého díla se zabývá Mukařovského stoupenec Felix Vodička, a to konkrétně v práci *Konkretizace literárního díla*, kde píše: „Každé dílo literární však plní v literatuře jistou společenskou funkci; způsob, jímž onu funkci plní, nemůžeme však poznat rozborem struktury díla, ale jedině tím, sledujeme-li, jak je dílo vnímáno, jaké hodnoty jsou mu přisuzovány, v jaké podobě se zjevuje těm, kdož esteticky dílo prožívají, jaké významové spojitosti vyvolává, v jakém společenském okruhu dílo žije a v jakém hierarchickém zařadění.“[136] Takovýchto poznatků dosáhneme dle Vodičky pomocí tzv. „konkretizace“ díla, jež je ve stylu strukturalistickém vřazeno do celkového strukturálního komplexu. Vodička nám konkretizaci přibližuje takto: „Je přirozené, že dílo může být několikerým způsobem konkretizováno. Konkretizována však nejsou 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.“[137] Konkretizace tak skutečně nabývá v dějinách literatury

[134] Wolfgang Iser*, Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum, 2009, str. 79
[135] Petr V. Zima, *Estetika účinku Wolfganga Isera*, in: Petr V. Zima, *Literárn estetika,* Olomouc: Votobia, 1998, str. 261-262
[136] Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha:Odeon, 1969, str. 195
[137] Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha:Odeon, 1969, str. 199

stěžejní význam. Je to totiž právě konkretizace, na základě které nabývá dílo své hodnoty a tím i charakteru normy. Pokud bychom tedy nahradili pojem konkretizace pojmem recepce, musíme uznat, že Vodička dochází k podobným závěrům jako autoři školy Kostnické. Vodička dále píše: „Mají tedy konkretizace literárních děl své místo v literatuře, jimi se zařaďují současná i minulá díla literární do aktuální literární tradice jako hodnoty. Jakmile se dílo takto vřadilo do literatury, stává se samo součástí této tradice a samo se stává normou, kterou jsou měřena a hodnocena jiná díla; ovšem je normou v té podobě, jakou mu dala konkretizace.“[138] Bez ustálené konkretizace tedy nemůže dílo dojít ocenění a často dokonce ani porozumění. Jako příklad uvádí Vodička Nerudovo *Hřbitovní kvítí*, jehož docenění si na svou ustálenou konkretizaci muselo počkat. Podobně je tomu i se zmíněným případem Flaubertovy *Paní Bovaryové*. Tato díla tedy sama podnítila nové způsoby konkretizace, jejichž ustálení bylo zbrzděno tlakem stávajících norem, s nimiž byla tato díla ve své době v přílišném rozporu. Těžko říci, zda můžeme takovéto případy přisoudit vývoji imanentnímu, předpokládaje, že jsou tato jakýmsi logickým vyústěním dosavadní umělecké tradice, či zda je posuzovat jako vnější náraz individuální umělecké geniality. Patrně bude nejlépe zůstat věrni Mukařovského dialektice, jež bere v potaz jak prvky vnější, tak imanentní. Dle Mukařovského totiž: „Nejzákladnější není monolog, nýbrž dialog.“[139] Této téměř metafory užívá Mukařovský ve své přednášce nesoucí název *Umělecké dílo jako znak*, kde se ze značné části věnuje znakům jazykovým jakožto prototypům znaku jako takového. Dokládá zde na nich, jak značné množství významů může jednotlivý znak mít: „Význam slova – i když je ho jen aktuálně užito, je vždy celý: užiju tedy slova „pes“ a budu jím mínit toho a toho psa.“[140] Z hlediska uměleckého díla bychom tedy mohli říci, že i v případě, že umělecká struktura zakládá určitý význam, jeho konkrétní podoba je více méně individuální a závislá na příslušném kontextu. Tento kontext a tím dokonce i porozumění dílu je podle Mukařovského uloženo v kolektivním vědomí: „Umělecké dílo znamená společenský kontext, jak je dán v kolektivním povědomí.“ Veškeré struktury a tedy také významy symbolů a znaků jsou tedy dle Mukařovského uloženy v kolektivním vědomí, to je také důvod, proč Mukařovský lpí na obecných výsledcích zkoumání. Znaky však mají vůči skutečnosti velmi významnou úlohu. Mukařovský píše: „Člověk nemůže nijak působit na skutečnost leč pomocí znaků;

[138] Felix Vodička, *Struktura vývoje*, Praha:Odeon, 1969, str. 200
[139] Jan Mukařovský, *Umělecké dílo jako znak*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008, str. 15
[140] *tamtéž*, str. 17

znaky jsou prostředek styků a působení člověka na skutečnost.“[141] Mohli bychom říci, nejmocnějším způsobem působí znaky estetické, tedy především umění. Milan Jankovič, ve své knize *Dílo jako dění smyslu* píše: „způsob utvářející svébytný svět díla je pro nás zároveň gestem zakládajícím bezprostředně, ve způsobu prezentace věcí a jejich významů v díle, novou lidskou perspektivu univerza. Tak je možno pochopit i tvar díla, měnící se způsoby uměleckého ozvláštnění nejen jako „znásobení síly“ mimoestetických významů a hodnot, nýbrž jako samostatný a o sobě platný způsob humanizace skutečnosti.“[142] Stěžejní význam má v tomto ohledu Mukařovského pojem estetické funkce, která, jak víme, podržuje v sobě též funkce ostatní, čímž se sama o sobě stává jaksi „prázdnou“. Jankovič ve zmíněném díle píše: „Prázdnota estetické funkce je jenom zdánlivá. Ve skutečnosti způsobuje přítomnost této funkce v díle neobvyklé zmnožení jeho smyslu, totiž významový pohyb, v němž se navozuje – celou jsoucností díla, které nás poutá mnohotvárnými momenty své výstavby – perspektiva jistého uchopení či uchopitelnosti světa, lépe řečeno jisté účasti člověka na jeho utváření.“[143] Nesmíme však zapomínat, že utváření smyslu uměleckého díla je řekněme společnou prací právě určité struktury díla a jejího vnímatele, musíme tedy vždy brát oba tyto póly v úvahu, stejně tak jako celkový jejich strukturální kontext. Na „dovysvětlenou“ Jankovič píše: „Umělecké dílo může znamenat skutečnost „jako celek“. Aby mohlo navázat takový neobvyklý věcný vztah (při němž je skutečnost sjednocována k obrazu subjektu a postoj subjektu je navozován přímo výstavbou znaku), přenáší těžiště z výsledku významového sjednocení na jeho proces; právě při tom porušuje nejmocněji tendenci k ustálení a k automatizaci vztahu mezi označujícími a označovanými, tendenci, jež je charakteristická pro běžnou komunikaci. Právě tímto způsobem nám podává umění svůj vlastní klíč k uchopení skutečnosti.“[144]
Zjednodušeně řečeno nám tedy kdykoli, jakékoli dílo může poskytnout zcela nový pohled na skutečnost. Tento pohled si vytváříme aktivně my, za pomoci v díle nabízených možností. Náš pohled je však jaksi zmodifikován naším místem ve společenské struktuře, tedy naší celkovou zkušeností.

[141] Jan Mukařovský, *Umělecké dílo jako znak*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008, str. 30
[142] Milan Jankovič, *Dílo jako dění smyslu*, Praha: Pražská imaginace, 1992, str. 46
[143] *tamtéž*, str. 46
[144] *tamtéž*, str. 60

Pokud nyní srovnáme teorie Jana Mukařovského a teorie recepční estetiky, mohli bychom říci, že ideálního stavu bychom dosáhli jejich propojením, a to ideálně Mukařovského důrazu na kontext sociokulturní, společný těmto teoriím důraz na strukturu uměleckého díla, u Mukařovského včetně důrazu na jeho vývoj imanentní společně se zájmem o akt recepce, jež zakládá určitý recipient, samozřejmě v neustálém vztahu k celkovému spektru struktur. Obzvláštní důležitost a specifičnost konkrétní recepce je však dána tím, že je to právě recipient, který rozhoduje o tom, které struktury a jaké jejich jednotlivé složky uvede v kontakt.

12. Závěrem

Tato práce se zabývá člověkem a jeho úkolem v aktu recepce. Stejně tak jako estetika Jana Mukařovského je do jisté míry dvojsečná, jelikož na jedné straně uzavírá člověka v soustavě struktur, jakožto jeden z jejích prvků. Na druhé straně však dává člověku právo nejvyšší, právo svobodného výběru, čímž se z něj stává jistý motor pohybu. Tuto „dvojsečnost“ označuje Mukařovský jako dialektiku, tedy strukturu, která vždy obsahuje všechny možnosti, přičemž je to právě člověk, který určuje, která z možností bude v tu kterou chvíli nahlížena. Samozřejmě však toto jeho rozhodnutí je ovlivňováno celou řadou okolností a struktur, které se dané recepce účastní. Hlavním vlivem, působícím na člověka, je však sociokulturní prostředí, do kterého náleží. Člověk je totiž svým sociálním prostředím zpětně kontrolován, posuzován a hodnocen, a tudíž vědom si tohoto faktu nahlíží na předměty jím modifikován. Nikdy však nemůžeme zcela přesně určit, které struktury vezme který člověk v úvahu. Nanejvýš jsme schopni předložit výsledky průměrné či nejběžnější. Konkrétní obsah jednotlivých lidí je však natolik individuální, že průběh a výsledek recepce je ve své zcela konkrétní podobě vždy originální, ačkoli samozřejmě a zpravidla nese prvky jaksi obecné, a to právě na základě společné struktury sociokulturní, či jak o tom hovoří Mukařovský, kolektivního vědomí. Nejdůležitějším pojmem je zde tedy dialektika, která určuje, že možnosti jsou v podstatě nekonečné a jediný člověk, ač sám ovlivněn, je tím, kdo má schopnost a moc vybrat z nabízených možností určitý směr. Samotná recepce má pak určitou zvláštní schopnost. Je to schopnost modifikovat celkový pohled na svět způsobem, jak zde o něm bylo hovořeno v souvislosti se specifičností uměleckého znaku, který jako jediný má schopnosti odkazovat k celkovému universu, jehož je recipient součástí. Recepce se

nám tak jeví jako zvláštní událost, při níž recipient na základě styku s uměleckým dílem, na základě různých originálních usouvztažňování utváří svůj pohled na svět.

13. Použitá literatura

BÍLEK, Petr A., Wolfgang Iser a jeho koncept implicitního čtenáře a Aktu čtení / Koncepty čtenáře a koncept implicitního čtenáře / Wolfgang Iser , [přeložila Veronika Vlková], Aluze Roč. 8, č. 2-3 (2004), s. 135-143 1212-5547 [Olomouc] 8:2-3

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Filosofie dějin*, Nová tiskárna Pelhřimov, 2004

HOLÝ, Jiří, *Poznámky ke koncepcím „Kostnické školy" a českého strukturalismu*, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová, *Čtenář jako výzva* : *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Host, 2001

CHVATÍK, Květoslav, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha: Československý spisovatel, 1970

CHVATÍK, Květoslav, *Mukařovského estetika a moderní umění*, in: Milan Jankovič, Zdeněk Pešat, Felix Vodička, *Struktura a smysl literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1966

INGARDEN, Roman, *O poznávání literárního díla*, Praha: Československý spisovatel, 1964

ISER, Wolfgang, *Apelová struktura textů*, in: Miloš Sedmidubský, Miroslav Červenka a Ivana Vízdalová, *Čtenář jako výzva: Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Host, 2001

ISER, Wolfgang*, Jak se dělá teorie*, Praha: Karolinum, 2009

ISER, Wolfgang, *Proces čtení ve fenomenologickém pohledu*, [přel. Ivan Žáček]

JAKOBSON, Roman, *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, Praha: Academia, 2005

JANKOVIČ, Milan, *Dílo jako dění smyslu*, Praha: Pražská imaginace, 1992

JAUSS, Hans Robert, *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982

JAUSS, Hans Robert, *Dějiny literatury jako výzva literární vědě*, in: M. Sedmidubský, M. Červenka, I. Vízdalová, Čtenář jako výzva, *Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*, Brno: Strukturalistická knihovna, 2001

KANT, Immanuel, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon, 1975

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Básnické dílo jako soubor hodnot* (1932), in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky,* Praha: Odeon, 1966

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (1936), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007
MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Individuum a literární vývoj* (1943-45), in: Jan Mukařovský, *Studie z estetiky,* Praha: Odeon, 1966

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Individuum v umění* (1937), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *K českému překladu Šklovského teorie prózy*, in: Viktor Šklovskij, *Teorie prózy* Praha: Akropolis, 2003

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Místo estetické funkce mezi ostatními* (1942), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *O strukturalismu* (1946), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Pojem celku v teorii umění*(1945), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře* (1940-41), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Umělecké dílo jako znak*, Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2008

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Úkoly obecné estetiky* (začátek 40. let), in: Jan Mukařovský, *Studie I*, Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Význam estetiky* (1942), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007

MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943), in: Jan Mukařovský, *Studie I,* Brno: Host, 2007

TEIGE, Karel, *Poetismus,* in: Štěpán Vlašín, *Avantgarda známá a neznámá,* Praha: Svoboda 1971

VODIČKA, Felix, *Struktura vývoje*, Praha: Odeon, 1969

ZIMA, Petr V., *Estetika účinku Wolfganga Isera*, in: Petr V. Zima, *Literárn estetika,* Olomouc: Votobia, 1998

ZIMA, Petr V., *Jaussova recepční estetika jako literární hermeneutika*, in: Petr V. Zima, *Literárn estetika,* Olomouc: Votobia, 1998