

Sus, Oleg

K hodnocení strukturalistické sémantiky umění

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1960, vol. 9, iss. F4, pp. [75]-85

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111033>

Access Date: 01. 12. 2024

Version: 20220831

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

OLEG SUS

K HODNOCENÍ STRUKTURALISTICKÉ SÉMANTIKY UMĚNÍ

Významné postavení sémantického rozboru umění anebo kratčeji sémantiky umění v estetické teorii českého strukturalismu je bezpochyby známo. Je však třeba hned na tomto místě učinit poznámku o omezeném dosahu této „známosti“: bezpečně ji můžeme předpokládat u samých iniciátorů strukturalistického hnutí a příslušníků Pražského lingvistického kroužku, případně u teoretiků působících v zahraničí, kteří se dostali přímo nebo nepřímo do styku s českým strukturalismem (máme tu na mysli například René Welleka). Stranou tu prozatím nechme otázku, nakolik příslušníci školy samé podléhali přečeňování vlastní teorie; ostatně od tohoto postoje je chráněn málokdo. Ovšem na druhé straně můžeme dnes napořád zjišťovat, jak soudobý západní dějepis moderní estetiky je málo informován právě o estetice české. S jistým omezením to platí i pro strukturalismus, známější sice v kruzích literárních teoretiků, ale skoro neregistrovaný u estetiků. Tak i dějepisná nebo antologická díla svým způsobem solidně standardní se v této souvislosti zabývají převážně jen sémantickou estetikou americkou a anglickou a znají vedle toho navíc ještě teorii symbolických forem vybudovanou německým filosofem Ernstem Cassirerem. Stačí tu uvést první i druhé vydání knihy *A History of Esthetics*, již napsala Katharine Gilbertová spolu s Helmutem Kuhnem, a obě vydání antologie *A Modern Book of Esthetics* Melvina Radera.¹ Znovuobjevení „slovanského formalismu“ v literární teorii na Západě² nás nesmí mýlit v jedné věci: že totiž právě základní literatura z oboru estetiky a jejích dějin trpí v zahraničí více méně na slabost, jež bývá označována známou devizou „slavica non leguntur“. Nemusí tu být přímý záměr umlčet určité prameny; spíše jde o druh neznalosti nebo i lhostejnosti k materiálu, jež se ve srovnání se „světovou“ tradicí zdají druhořadé nebo odvozené.

Jistou, avšak malou část viny na této situaci nese s největší pravděpodobností slabost českého dějzpytu estetiky, který byl a je málo pěstován, neboť vegetuje — tradičně již! — na okraji české estetiky a uměnovědy, nejša schopen rovnocenně a přesvědčivě zpracovat i zhodnotit výboje obou disciplín, jejich přínos v měřítku domácím i zahraničním, a podat ústrojnou kritiku.³

Tak se dá říci, že dějepis došel lépe řečeno dojde teprve ke strukturalistické estetice ex post. Čímž se nijak nepopírá význam starších studií, pokoušejících se

zařadit český strukturalismus do historických souvislostí, ať již jde o práce Karla Svobody nebo Mirka Nováka. Zbývá jen konstatovat, že nemáme podrobnější monografické výzkumy, které by rozebíraly zrod a funkci jednotlivých pojmů české strukturalistické estetiky, a že ovšem neexistuje ani práce komplexní. Není ani souborné dílo zpracovávající celé dějiny české estetiky. Za takové situace se pak nelze divit tomu, že dnes i každé dílčí zkoumání musí být, chce-li zůstat poctivé, více nebo méně samostatné, neboť má ten nejmenší počet předchůdců a opor, na něž by se mohlo spolehnout, a že začíná v mnohém na panenské půdě. O to méně důvodů je pro to, abychom se řídili jen zahraniční literaturou. — Padlo tu slovo o americké sémantické estetice. Nebudeme ji přirozeně ztotožňovat s významoslovím českého strukturalismu; vždyť jsme zavázáni znát dějiny vlastní estetiky do té míry, abychom věděli, jaké jsou specifické rysy strukturalistického významosloví, jaká je jeho problematika a jaký článek tvoří v chronologii rozvoje estetiky české i cizí. Na mnohé z toho, ba prakticky na vše se dnes zhusta zapomíná a znovuobjevené sémantické otázky estetiky i umění se začínají předkládat tak, jako by nebyly v domácí tradici z větší části již obsaženy a určitým způsobem zpracovány. Po stránce čistě vnějškové se podobné postoje projevují prostě tak, že se například ani necitují práce Jana Mukařovského, takže se někdy s daleko menší erudicí a s menší pojmovou čistotou nalézá nalezené. Celá sémantika se vidí převážně očima zahraničí, a to optikou knih a studií anglosaských. Už z toho důvodu bude záhodno provést napřed aspoň v hrubých obrysech nezbytnou diferenciaci v aplikování termínu „sémantika“, neboť už zde dochází k některým nedorozuměním.

*

K otázce terminologické stačí podotknout následující. Je třeba lišit několik významů termínu „sémantika“, jehož víceznačnost je známa: může totiž stejně dobře označovat *jazykovědnou sémaziologii ideologicky* neutrální, ale také i „obecnou sémantiku“, sémantickou filosofii, jak ji pěstuje okruh autorů seskupených kolem americké revue *ETC. O této „obecné sémantice“* nebo „nové sémantice“ tu nemluvíme; ostatně nabývá u mnoha autorů nebezpečně pavědeckého rázu (např. u Stuarta Chase a Alfreda Korzybského), aspirujíc na všeléčivou vědu, zbavující lidstvo všech „sémantogenních“ překážek od společenských krizí až po srdeční onemocnění a choroby zubů.⁴ V oblasti estetiky nám jde v první řadě o sémantiku umění, tedy o empirické zkoumání významů a významové výstavby jednotlivých uměleckých děl a umění vůbec. Taková zkoumání z oblasti umělecké (příp. básnické) sémantiky najdeme např. v rozboru Máchova *Máje* nebo Nezvalova *Absolutního hrobaře* v díle Jana Mukařovského. Už největší formalisté pojímali tuto sémantiku jako zvláštní oddíl poetiky, uvedli ji v těsný vztah se sémantikou lingvistickou a za úkol jí vytkli rozbor významové stránky básnického jazyka.⁵ Nelze ovšem popřít, že zvláště strukturalistická sémantika umění byla zároveň zatížena novoidealistickými koncepcemi noetickými

a ontologickými, jež jí byly na závalu. Tak pod vlivem ontologismu diltheyovského strukturalismu a za působení fenomenologických koncepcí významu jako ideální entity se do českého strukturalismu dostávaly omylné myšlenky o autonomnosti významové říše nadané energetickým působením; mluvilo se o existenci nehmotných, ale přitom reálně působících významů, které měly prostředkovat mezi člověkem a věcmi,⁶ a ne nadarmo padlo při této příležitosti jméno Husserlovo. Inherentnost významů uzavřených v jazykové struktuře bránila otevřenějšímu přístupu k problematice styku díla s empirickou realitou. Tento rys básnické sémantiky („poetic semantics“) vystihl Wellek — přijímaje jej ovšem —, když mluvil o pouhé „imaginativní realitě“ konstruované na základě významové výstavby.⁷ Zároveň však musíme vědět, že nelze zavrhnout sémantiku umění jenom proto, že ji pěstovali a pěstují formalisté, strukturalisté, neopozitivisté, teoretici pragmatismu, strukturalistické životněfilosofického směru Diltheyova, fenomenologové a žáci Cassirerovy teorie symbolů. Skutečnost významové organizace uměleckého díla, a to nejen básnického, je nepopíratelná; k tomuto zjištění přispěla v mnohém iniciativně a originálně právě česká estetika a uměnověda. Existencí vlastního předmětu je pak obecně zaručena i existence vědecké sémantiky umění, nespekulativní a empirické, odmítající hledat svou konstituci v teoriích neoidealismu všech směrů a snažící se opřít svá základní východiska povahy noetické o marxistickou gnoseologii, aniž zapomíná na konkrétní poznatky moderní lingvistiky, logiky a hlavně české sémantiky umění.

Rozlišujeme také sémantiku umění a *sémantickou analýzu* estetiky, totiž analýzu jejích termínů a výroků. Zde se pohybujeme na poli *logické sémantiky*, kterou někteří teoretikové považují za součást formální logiky, dotýkající se těsně problémů teorie poznání.⁸ V pojetí jednoho z nejvýznamnějších budovatelů této sémantiky, Alfréda Tarského, je sémantika obor týkající se těch pojmů, v nichž jsou vyjádřeny jisté relace mezi výrazy jazyka a předměty nebo fakty jimi označenými. Podle Marji Kokoszyńské se sémantika zabývá tzv. *sémantickými pojmy*, mezi něž například patří pojem pravdy, označování, znamenání, významu apod.⁹ V každém případě, ať již pojmem logickou sémantiku jako součást logiky samé nebo ať ji chápeme jako zkoumání „sémantických pojmů“ nebo „sémantických vlastností“ výrazů nebo jako teorii interpretace logických systémů,¹⁰ vždy se bude v zásadě různit od vlastní sémantiky umění a bude představovat přípravou, pojmoslovnou část estetických zkoumání, ale ne estetiku samu. Proto je také zapotřebí oddělit sémantiku estetického jazyka (jakožto „jazyka“ jistého vědního oboru) od „sémantické estetiky“, rozšířené a přímo módní v USA, i když je známo, že právě sémantická estetika ráda používá analýzy logicko-sémantické zvláště v její neopozitivistické verzi.¹¹

Americká sémantická estetika je konglomerát filosofických a logických koncepcí, do něhož se vlévají impulsy Cassirerova neokantismu, dále pragmatismu a evropské tvarové psychologie. Základní osnovu poskytuje neopozitivismus,

symbolická logika a pragmaticko-psychologizující sémantika C. K. Ogdena a I. A. Richardse.¹² Ideologicky funguje tato sémantická estetika jako vykladač a obhájce bezpředmětného, „abstraktního“ umění nejrůznějších směrů, zdůvodňuje absolutní svébytnost umění, je konvencionalistická a relativistická. Ztotožňovat ji se sémantikou umění v českém strukturalismu dost dobře nemůžeme, protože hlavní díla této americké školy vznikala na základě estetické i filosofické tradice nepochybně jiné, i když v některých obecných rysech by se mohly hledat obdoby (ne závislosti). Strukturalistická sémantika byla od doby svých počátků vždy konkrétnější, hleděla k materiálu umění, byla analytická a méně (relativně méně) spekulativní, neporušila tradici českého estetického empirismu docela a zájmem o styk umění — znaku se skutečností — byť i nedotaženým a filosoficky velice sporným — se chránila aspoň v něčem před verdiktem, jež musel Rieser vyřknout nad americkou sémantickou estetikou obraňující bezpředmětnost: Je-li umění znakem, musí být znakem něčeho. Ale čeho? A kde existuje umělecká hodnota? Je znaku inherentní nebo ne? A kde je zakotvena? Nikdo ze sémantiků se neodvážil jít do důsledků prohlášením, že znak označuje „sám sebe“. Avšak tady zeje právě v sémantické estetice kontradikce.¹³

*

Leč vraťme se nyní aspoň stručně k významu sémantiky umění v českém strukturalismu, k významu prozatím jen konstatovanému, ale blíže nezdůvodněnému. Opravdu, kdyby zde šlo jen o okrajovou záležitost, nemělo by smyslu věnovat jí zvláštní místo a vůbec nějakou studii. Skutečnost je jiná: vzrůstající zájem o významovou stránku díla slovesného a uměleckého vůbec v 30. letech znamená totiž daleko více, než co si představuje povrchní kritik, spokojující se se ztotožněním strukturalismu s moderním formalismem a opakující do omrzení příliš obecné výtky agnosticizmu a relativismu vůči teorii znaku a významu v moderní české estetice. I když bereme s příslušnou kritickou opravou dobové výroky představitelů strukturalistického směru a jsme si vědomi i jisté auto-stylizace nebo řekněme i autoapologetiky, nelze tato prohlášení zároveň brát na lehkou váhu a prohlašovat je jen za iluze. Tyto výpovědi představují důležitý materiál jako každé sebezhdnocení, zvláště pak tehdy, když k nim později přistoupí moment sebekritický; podíl „falešného vědomí“ nesmíme při jejich interpretaci přehánět.

Jak se tedy jevila Mukařovskému jeho vlastní sémantika umění? V předmluvě k prvnímu vydání *Kapitol z české poetiky* (Praha 1941) podává Mukařovský i dnes poučnou charakteristiku základních vývojových etap svého estetického myšlení. Zaměření na uměleckou výstavbu díla a přesvědčení, že tato výstavba je ovládána pevně skloubeným řádem, tvořily podle slov Mukařovského počáteční „*estetický objektivismus*“, vzešlý z českých předpokladů, zejména pak z vlivu Zichova a Šaldova.¹⁴ Poučení z moderní funkčně-strukturální lingvistiky

v prostředí Pražského lingvistického kroužku znamenalo poté aplikaci nových metod na oblast slovesnou, jejímž materiálem je jazyk. Dílo básnické a ovšem i umělecké vůbec se Mukařovskému objevilo jako svébytný a uzavřený útvar *sui generis*, zbavený styků s mimoliterární skutečností a na ní nezávislý. Hodnocení podané v r. 1941 vidí v těchto názorech sblížení estetického objektivismu s čistým formalismem, a to „dosti značné“. ¹⁵ Nanejvýš příznačné je však Mukařovského pojmání role významové výstavby. Již zde připisuje zájmu o ni kladnou funkci, totiž funkci korigující, *ochrannou*: zájem o významovou stránku básnictví měl již tehdy chránit před splynutím s formalismem. Tento zájem se sice napřed ubírá hlavně cestou pečlivého rozboru syntaxe sémantických složek uvnitř díla, tak jak to činili již ruští formalisté, leč brzo si bude klást nové úkoly. (Od *formální skladby* významových stránek přikračuje Mukařovský ke zkoumání „obsahových“ momentů; v roce 1934 chce strukturalismus vývojově „překonat“ protiklad mezi formálním a obsahovým pojmáním umění, aniž se mu to podaří. Proti tezi „Vše v díle je forma“ se staví antiteze „Vše v díle je obsah“ a hledá se syntéza obou. ¹⁶ Organizace významové stránky se začíná, ovšem nedůsledně a tápavě, zařazovat do vztahů díla ke skutečnosti. Tato pozitivní vývojová tendence je však současně silně narušována filosofickými a noetickými koncepcemi strukturalismu, v nichž se svérázným a hodně i synkretickým způsobem slévají podněty i ohlasy duchovědného strukturalismu německé ražby, i odštěpky fenomenologické filosofie jazyka, i původní koncepce neoformalistická — to vše uváděno dosti podivuhodným způsobem v celek, zdánlivě zcela ústrojný. Na pozadí toho všeho však trvá přesvědčení, o jehož důležitosti netřeba pochybovat: o poměru uměleckého díla k *realitě*, o poměru mnohdy abstraktně koncipovaném, znesnadňovaném a zatemňovaném znakovým pojetím a přžívajícím torzy umělecké autonomnosti, leč přesto uvědoměném: „Přesuny v oblasti významové znamenají však vždy i posunutí všech hodnot, kterými je jazykový projev nasyčen; v tom smyslu lze říci, že nová stavba věty nebo nový slovníkový výběr znamenají i jiný poměr ke skutečnosti.“ ¹⁷

Závažnou problematiku styku umění se skutečností, hlavně sociální, obsahuje in nuce dodnes nedocenená studie Jana Mukařovského „*Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*“. ¹⁸ Je pravda, že semiologická definice umění zde podaná trpí ošidnou abstraktností a neuvědomuje si nepřekonatelné vnitřní rozpory, které se právě s určitou koncepcí znaku dostávají do jádra vlastní problematiky noetické. Tak široká interpretace znaku („něco, co stojí místo něčeho jiného a k tomuto jinému poukazuje“) znesnadňuje pojetí *poznávacích* funkcí umění, které se vidí převážně jen *prizmatem* věcného (sdělovacího) vztahu a jeho „dialektické negace“. Obecná semiologie se prostě klade *náhradou* za gnoseologii a hlavně *náhradou* za teorii odrazu. (Zde je ukryt spodní tón polemiky s marxistickou estetikou.) Přesto však není umělecké dílo zbaveno závazného styku se skutečností, jeho podstatou není ani iluze ani lež; jeho specifický kontakt

s realitou je navazován neurčitým a mnohonásobným věcným vztahem, jímž se dílo nepřímou (obrazně) dotýká skutečností životně důležitých pro vnímatele a jejich prostřednictvím pak celého vnímatelova universa jako souboru hodnot.¹⁹ Neurčitost tohoto vztahu pramenící zřejmě ze znakového pojetí se snaží Mukařovský kompenzovat celistvostí vnímatelovy reakce, jenž na umělecké dílo odpovídá všemi stránkami svého postoje ke světu a skutečnosti.²⁰ Dnes je ovšem poměrně snadné kritizovat jednotlivé nedostatky tohoto řešení i jeho povšechnou slabost; nemělo by se však zapomínat, jak hluboko přitom dovedl vidět Mukařovský na jednom místě své práce (omezíme-li se jen na ně), které bezděčně ukazují vnitřní možnosti překonat i strukturalismus sám v tom, v čem byl jen pojmovou sítí a koncepcí se všemi přechodnými stigmaty doby: „Umělecké dílo se objevuje konec konců jako *skutečný soubor mimoestetických hodnot* a jako nic jiného než právě tento soubor. Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob, jakým je jich využito jako tvárných prostředků, vystupují v úloze pouhých vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli, kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se *rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není vlastně ničím jiným než úhrynným pojmenováním pro dynamickou celistvost jejich vzájemných vztahů*. Rozlišování mezi ‚formálním‘ a ‚obsahovým‘ zřetelem při zkoumání uměleckého díla je tedy nesprávné. Měl pravdu formalismus ruské školy estetické a literární teoretické, když tvrdil, že všechny složky uměleckého díla jsou bez rozdílu součástmi formy. Je však třeba dodat, že stejně bez rozdílu jsou *všechny složky uměleckého díla nositeli významu i mimoestetických hodnot, a tedy součástmi obsahu*. Rozbor ‚formy‘ nesmí být zužován na pouhý rozbor formální; z druhé strany však musí být jasno, že teprve celá výstavba uměleckého díla, nikoli její pouhá součást, zvaná ‚obsahem‘, vstupuje v aktivní poměr k systému životních hodnot řídících lidské jednání.“²¹ (Pasáže podtržené nejsou u J. M. podtrženy.)

Mohlo by se uvést ještě celé množství dokladů, aby se ověřil fakt bezpochyby již i takto přesvědčivý, že významová výstavba uměleckého díla nabývala postupně u Mukařovského noetické hodnoty a začala být chápána jako danost *obsahová* (ne ovšem jako tradiční „obsah“ — totiž vnější látka nalitá do formy). Semiologická teorie umění tu sehrála zase úlohu spíše dvojstrannou; uvádějíc zcela zvláště umění přece jen v jakýsi styk se skutečnostmi mimouměleckými, interpretovala tento kontakt se všemi sounáležitostmi znakových funkcí: udržovala jeho *mnohoznačnost* a relativitu, vyzdvihovala spíše myšlenku vzájemné a blíž neurčené „*souvislosti*“ mezi oběma stranami (dílem a realitou) a odmítala spojení užší a blíže určenější, hlavně pak vztah mezi uměleckým zobrazením a jeho modelem pojatý v duchu dialektického materialismu. Byla v tom podporována i houževnatě se udržujícím přesvědčením o „samopohybu“ umělecké struktury, jež prý se vyvíjí sama ze sebe.²²

Ještě ve studii psané pro polskou revue *Myśl Wspólczesna* a datované rokem

1947 podržuje Mukařovský znakovou teorii, ale koncepovanou již víc jednoznačněji — nehledíc k ústřední kategorii znaku — jako učení o dialektice dvojího vztahu umění (jakožto souboru znaků a významů) ke skutečnosti, takže do určité míry ustupují i vlivy konvencionalismu a semiologické mnohoznačnosti: „Tím, že umělecké dílo některé vlastnosti reality vyzdvihuje, podává jistý klíč k jejímu pochopení i uchopení. Umělecké dílo jakožto znak je tedy osnováno na dialektickém napětí mezi dvojím vztahem ke skutečnosti: vztahem k oné skutečnosti, kterou přímo míní, a vztahem ke skutečnosti vůbec. [. . .] Vnitřní výstavba uměleckého díla je vypočítána na to, aby se ve vědomí vnímatelů obrazila jako zaujetí jistého poměru ke skutečnosti. Tento celkový smysl díla uvádí dílo ve vztah k systému hodnot, platných pro danou společnost, k její ideologii. Umělecké dílo reaguje na tuto ideologii, přisvědčuje jí nebo vstupuje s ní v rozpor, účastní se jejího přetváření.“²³ Je ovšem třeba dodat, že právě v tomto kontextu vysvitne, jak mlhavé a konec konců zbytečné je tu operování pojmem znaku, jehož význam se neprávem rozšířil na vysoce obecný pojem, zbytečně matoucí.

Na přednášce proslovené při schůzi vědeckých odborů Matice slovenské v Turčanském Martině dne 13. listopadu 1948 charakterizoval Jan Mukařovský vývoj moderní české uměnovědy jako vědomé směřování k dialektickému materialismu a podal při této příležitosti stručný přehled vývoje české estetiky i výhled do budoucna, stav dosavadního strukturalistického pojmosloví i ukázky jeho revize — jak se domníval — z hlediska marxismu.²⁴ Interpretace Mukařovského ovšem obsahovala jisté iluze o poměru mezi strukturalistickou uměnovědou a mezi principy dialektického materialismu; dají se vyjádřit pojmem „sblížování“ a „splývání“. Strukturalismus se měl „značně přiblížit“ k dialektickému materialismu a zbylo mu jen do něho „vplynout“.²⁵ Z tohoto zorného úhlu je hodnocena i strukturalistická teorie znaku; z jedné strany měla obsahovat „určité stopy idealismu, záležející zejména v tom, že poznávací platnost vztahu mezi uměleckým znakem a skutečností byla pokládána za omezenou estetickou funkci uměleckého díla“, z druhé strany pak byla vyložena jako pojetí mající „od počátku určité rysy společné s dialektikomaterialistickou teorií odrazu, a to proto, že bylo vybudováno na předpokladu existence materiální skutečnosti nekonečně rozmanité, jakož i na přesvědčení postupně silícím, že znak, i umělecký, pokud o skutečnosti něco sděluje, zobrazuje její reální uspořádání.“²⁶ Mukařovský o tři roky poté zkorigoval stroze tyto zdánlivé shody strukturalismu s marxistickou noetikou a vůbec s estetikou i literární vědou.²⁷ Avšak v průběhu diskuse o strukturalismu na stránkách Tvorbě v roce 1951, která se vyznačovala některými zjednodušujícími závěry, přešel do jiné krajní polohy a vylíčil postupný vývoj strukturalismu jako přechod od idealismu otevřeného k zamaskovanému, mnohem nebezpečnějším.²⁸ Názor z roku 1948 i koncepce z podzimu 1951 trpí tedy jednostranností. Obě pojetí, každé z nich svým zvláštním způsobem, znesnadňují pochopení historické úlohy a historické situace estetického strukturalismu

v rámci dějin moderní české estetiky. Že má strukturalismus své antecedence v tradicích české formální a tvarové estetiky, že se odvolává i na duchovědný proud reprezentovaný F. X. Šaldou, to je zřejmě věc notoricky známá. Z hlediska vědecké historiografie české estetiky se však nutně klade otázka: má-li strukturalismus nepochybně své místo jako článek v tradici českého estetického myšlení a dospěli-li jeho nejlepší představitelé — pravé vědecké osobnosti — až k marxismu, jak se to má vůbec s vývojovými „předpoklady“ české marxistické estetiky a uměnovědy? Vynořuje se jako zjev čistě diskontinuitní, nenavazující na „vše nejlepší“, nejověřitelnější, nejempiričtější, co nashromáždily předchozí dějiny domácí estetiky, z nichž nelze strukturalismus nijak apriori vyloučit? Odpověď je nasnadě: nejde ani o čistou a splývavou kontinuitu, ani o absolutní přerývku, diskontinuitu, spíše o dialektickou antinomií obého.²⁹ Záměrně jsme tu užili termínu „předpoklady“; lépe by zněly „možnosti“. Nedá se přirozeně tvrdit, že třeba strukturalismus obsahoval jakési „společné rysy“ s marxismem; byly by to doopravdy „ostrůvky“ marxismu plující tajemně v útvaru jiného estetického myšlení. Avšak lze hájit tezi a je zapotřebí ji hájit, že i strukturalistická estetika obsahuje určité, méně nebo více vyhraněné genetické možnosti, které ji v určité historické etapě usnadňují vnitřní revizi systému, jeho kritiku a nakonec přechod k marxismu. A že přitom nejde o harmonickou výměnu zavazadel, to věděl sám Mukařovský: „Dialektický vývoj se neděje plynutím nepřetržitě stejnoměrným, ale zvraty, při kterých kvantita přechází v novou kvalitu.“³⁰ Kdyby tomu tak nebylo, bylo by nutno nastolit mezi českým estetickým myšlením předmarxistickým a marxismem samým absolutní César, totální přerývku. A tím by se zhroutily i dějiny české estetiky. Neznamená to ovšem, že marxistická estetika vzniká ze strukturalistické, že strukturalismus je nutný „předpoklad“ nebo dokonce „pramen“ české marxistické estetiky.

Ukázali jsme aspoň stručně, že strukturalistická sémantika umění si začala postupně a zároveň i nedůsledně uvědomovat noetickou problematiku uměleckého díla a jeho styků s realitou. Přes všechny její nedostatky a dobově přechodné filosofické fundamenty jest jí připsat úlohu na nedůležitou: připravila v jisté míře možnosti k překonání strukturalismu v tom, v čem byl jen „strukturalistický“. V tomto smyslu doplňujeme dnešní kritiku strukturalistické teorie znaku a významu, právem poukazující na to, že idealistická a formalistická aplikace obou těchto pojmů nijak neznamená, že s nimi nemůže vědecká estetika a teorie umění pracovat;³¹ ne abychom propůjčovali strukturalistické sémantice nový důvod k existenci, ale kvůli historické spravedlnosti.

P o z n á m k y

¹ Srov. Katharine Gilbert, Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, 1. vyd., New York 1939, 2. vyd. Londýn 1956; v poslední kapitole 2. vydání knihy se objevuje jen Cassirer a jeho škola a poté sémantika („semantics“, „semanticism“) anglosaské provenience.

- Podobně u antologie Raderovy, *A Modern Book of Esthetics*, 2. revid. vyd. New York 1952, je sémantika zastoupena pouze Johnem Hospersem, I. A. Richardsem a Charlesem Morrisem. — Srov. též Oleg Sus, *Poznámky o některých postavách a směrech moderní buržoazní estetiky*, Filosofický časopis V, 1957, č. 6, str. 926.
- ² Srov. informativní stať Janiny Frenzelové, *Sloviańska teoria literatury w Ameryce*, *Twórczość XIV*, 1958, seš. 8, str. 164–169. Dosti podivný termín „slovaňský formalismus“ zahrnuje podle autorky výdobytky sovětské formální školy, českého strukturalismu a polské „integrální metody“.
- ³ Tímto obecným zjištěním nejsou nikterak znehodnocovány jednotlivé práce starších badatelů, například Karla Svobody a Mirka Nováka. Ostatně měli jsme již jednou příležitost konstatovat, že dějepis naší estetiky je pole ležící ladem, pouhý odřezek na periférii, na němž čest praporu zachraňovalo jen několik málo věrných z generace universitních učitelů (Oleg Sus, *Několik otázek nad podobiznou Otakara Hostinského*, *Nový život* 1957, č. 9, str. 988).
- ⁴ Alfred Korzybski, *Science and Sanity*, Lancaster (USA), 1941, 2. vyd., str. VII.
- ⁵ Např. Viktor Žirmunskij, *Úkoly poetiky* (původně *Zadači poetiki*, *Načala* 1921, č. 1), slovenský překlad ve sborníku *Teória literatúry — Výbor z „formálnej metódy“*, sestavil a přeložil Mikuláš Bakoš, Trnava 1941, str. 90.
- ⁶ Jan Mukařovský, *Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobář“*, Kapitoly z české poetiky II, Praha 1948, 2. vyd., str. 289.
- ⁷ René Wellek, Austin Warren, *Theory of Literature*, London 1955, 4. vyd., str. 153–154.
- ⁸ Roman Suszko, *Logika formalna a niektóre zagadnienia teorii poznania*, *Myśl Filozoficzna* 1957, č. 2 (28), str. 27.
- ⁹ Marja Kokoszyńska, *Über den absoluten Wahrheitsbegriff*, *Erkenntnis*, B. 6, 1936, str. 160–161.
- ¹⁰ Z novějších pojetí logické sémantiky uvádíme koncepci sovětských teoretiků Lachuti, Revzina a Finna. Uznávají dva možné přístupy k sémantice, oba stejně oprávněné: pojetí sémantiky jednak jako teorie interpretace logických systémů (např. u Carnapa), jednak jako zkoumání vlastností výrazů majících smysl čili sémantických vlastností výrazů. Tento druhý aspekt pak rozvíjejí ve své studii, srov. D. G. Lachuti, I. I. Revzin, V. K. Finn. *Ob odnom podchode k semantike*, *Naučnyje doklady vysšej školy — Filosofskije nauky* 1959, č. 1, str. 207–208.
- ¹¹ Tak např. u G. A. Carvera, zkoumajícího jednotlivé výroky estetiky a možnost jejich transformace do jazyka vědy (G. A. Carver, *Aesthetics and the Problem of Meaning*, New Haven 1952); srov. také Dušan Sindelář, *Problém krásna v současném umění a estetice* (I), Praha 1958, str. 114 a.n.
- ¹² Max Rieser vypočítává dokonce sedm myšlenkových pramenů „sémantické teorie umění v USA“: „(1) the works of the Neo-Kantian Ernst Cassirer and his *Philosophie der symbolischen Formen*, (2) the logical and philosophical works of Bertrand Russel and Alfred North Whitehead, (3) the works of the Vienna Circle, especially the philosophy of language of Ludwig Wittgenstein and Rudolf Carnap, (4) the writings of C. K. Ogden and I. A. Richards, (5) the American pragmatists, especially Charles Peirce, (6) the American behaviorists and especially George H. Mead, and (7) European Gestaltpsychology.“ Srov. Max Rieser, *The semantic theory of art in America*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* XV, 1956, str. 13. Též Guido Morpurgo Tagliabue, *Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana*, *Rivista di estetica* I, 1956, str. 19 a.n.
- ¹³ Rieser, cit. dílo, str. 25.

- ¹⁵ M u k a ř o v s k ý, *Předmluva k prvnímu vydání*, přetisk v Kapitolách z české poetiky I, cit. dílo, str. 10.
- ¹⁶ M u k a ř o v s k ý, cit. dílo, str. 10.
- ¹⁷ M u k a ř o v s k ý, cit. dílo, str. 346—347 (K českému překladu Šklovského Teorie prózy).
- ¹⁸ M u k a ř o v s k ý, *O rytmu v moderním českém básnictví a o českém volném verši*, Kapitoly z české poetiky II, cit. dílo, str. 201.
- ¹⁹ Praha 1936.
- ²⁰ M u k a ř o v s k ý, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, cit. dílo, str. 60, 62.
- ²¹ M u k a ř o v s k ý, cit. dílo, str. 65.
- ²² M u k a ř o v s k ý, cit. dílo, str. 69.
- ²³ M u k a ř o v s k ý, *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*, Kapitoly z české poetiky I, cit. dílo, str. 33 a n.
- ²⁴ M u k a ř o v s k ý, *K pojmosloví československé teorie umění*, cit. dílo, str. 35—36.
- ²⁵ M u k a ř o v s k ý, *Kam směřuje dnešní teorie umění?* Slovo a slovesnost XI, 1949, str. 49 a n.
- ²⁶ M u k a ř o v s k ý, cit. dílo, str. 52.
- ²⁷ M u k a ř o v s k ý, tamtéž.
- ²⁸ M u k a ř o v s k ý, *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě*, Tvorba XX, 1951, str. 964 a n.
- ²⁹ M u k a ř o v s k ý, cit. dílo, str. 964—965.
- ³⁰ K této otázce srov. O l e g S u s, *O jednom nedořešeném problému dějin české estetiky*, Filosofický časopis VIII, 1960, č. 2, str. 246 a n.
- ³¹ M u k a ř o v s k ý, *Kam směřuje dnešní teorie umění?*, cit. dílo, str. 52.
- ³² M i r k o N o v á k, *Pojmy znaku a významu v teorii umění*, Filosofický časopis VIII, 1960, č. 1, hlavně str. 30—32.

K VOPROSU OCENKY STRUKTURÁLNÍ SEMANTIKY ISKUSTVA

Semantice umění v české estetice strukturalismu patří důležité místo. Ocenivajíc tuto semantiku nutno vzít v úvahu její specifické znaky a odlišit ji od „semantické estetiky“, která se např. v USA, tak od logické semantiky, analyzujícího pojetí a sуждения estetiky. Strukturalistická semantika nacházela, konečně, pod vlivem semiotiky; mnohoznačností, relativností znakového vztahu oslabovala vztah umění k realitě a přidávala významům zvláštní autonomní existenci. S druhé strany, ona přece také uvědomovala — byť nepřímým způsobem — vztah umění k objektivní realitě, snažila se přejít od formálního srovnání významů k pochopení jejich obsahu a připravovala tímto způsobem, z pohledu historie, určité vnitřní podmínky pro překonání strukturalismu.

ZUR WERTUNG DER STRUKTURALISTISCHEN SEMANTIK DER KUNST

Die Semantik der Kunst nimmt in der tschechischen strukturalistischen Ästhetik einen wichtigen Platz ein. Bei der historischen Auswertung dieser Semantik muß man ihre spezifischen Züge in Betracht ziehen und sie sowohl von der z. B. in USA gepflegten „semantischen

Ästhetik“, als auch von der die Begriffe und Aussagen der Ästhetik analysierenden logischen Semantik unterscheiden. Die strukturalistische Semantik unterlag jedoch stark negativen Einflüssen der idealistisch interpretierten Semiologie, durch die Vieldeutigkeit und die Relativität der Zeichenbeziehung schwächte sie den Kontakt der Kunst mit der Realität und verleihete den Bedeutungen eine besondere autonome und ideelle Existenz. Auf der anderen Seite wurde sie sich jedoch bewußt — unkonsequent — der Beziehung des Kunstwerkes zur objektiven Wirklichkeit, sie bemühte sich von der reinen formalen Syntax der Bedeutungen zu deren inhaltlichen Erfassung zu übergehen und bereitete so, vom historischen Standpunkte aus gesehen, gewisse innere Möglichkeiten zur Überwindung des Strukturalismus vor.