

VÝSTAVBA DÍLA A PŘÍSTUPY K NÍ

- M. Jankovič - Perspektivy sémantického gesta
 Z. Pešat - Výstavba díla a vnější kontext

PERSPEKTIVY SÉMANTICKÉHO GESTA

Milan Jankovič

Na první pohled je všechno jednoduché. Sémantické gesto¹ může být pochopeno jako organizující p r i n c i p výstavby díla a jako takové si zachová nepochybnou, i když omezenou platnost. Ve strukturalistickém myšlení Mukařovského se ovšem musela záhy vynořit druhá stránka věci: důraz byl položen na to, že sám sjednocující ráz výstavby je povahy významové, že sémantické gesto lze považovat za sjednocující v ý z n a m o v o u i n t e n c i díla, byť obsahově neurčenou. Vysvětlující dodatek zaznamenává zvláštní okolnost, kterou nemáme stratit ze zřetele, neměli se sám pojem sémantického gesta stát zbytečným: jde o významovost způsobu utváření, zřejmě odlišnou od povahy výsledných významů výpovědí, jednotlivých významových kontextů i celku díla; jde o významovost smyslutvorného procesu, vystaveného samoučelné pozornosti. V jistém ohledu lze mluvit o opozici významu v ý s l e d n é h o a významu r o z e h r a n é h o . Zhruba řečeno: v rovině výsledných významů sjednocuje dílo i d e a , v rovině rozehraných významů - s é m a n t i c k é g e s t o .

Domnívám se, že tímto rozlišením předjal Mukařovský celou řadu dnes živých, zdaleka ne jen strukturalistických otázek. Soustředění na vnitřní výstavbu díla, na jeho strukturní soudržnost zde znovu, jinak, netradičně otvírá pro-

blematiku "smyslu". Hledá totiž ve "způsobu udělání", přesněji řečeno v určitém rázu významového utváření, na němž záleží víc než na kterékoliv přímo vyslovitelné ideji díla, podstatnou, ač v poslední instanci nutně již netematizovatelnou, protože cele v tvořivé akci spočívající intenci.

Tím se celá problematika rázem zkomplikovala. Sémantické gesto se octlo na průsečíku nejroznějších přístupů k dílu: jazykového, respektive sémantického, estetického, filosofického. Stalo se pojmem mnohoznačným, připouštějícím různé výklady i aplikace. Mohli bychom dokonce souhlasit s názorem, že se stalo pojmem přetíženým. Domnívám se přesto, že je to pojem užitečný. Uchovávat paměť o jisté problematice, která se nevyčerpala ani dnes, kdy v samotné umělecké tvorbě se dostávají do popředí projevy, které platnost sémantického gesta - alespoň v jistých aspektech - značně omezují, ne-li ruší; zakládají totiž svou akci na protistrukturních momentech, rozrušujících tendence k tvarovému a významovému sjednocení.² Určitými svými aspekty míří sémantické gesto dál na něco, co zůstává základem umělecké tvorby a co souvisí právě s tou gestickou významovostí způsobu utváření či vůbec způsobu prezentace věci v umění.

Proberme si postupně nejdůležitější aspekty sémantického gesta v pracích Jana Mukařovského. Účelem není jejich úplný popis a utřídění, jak by to vyžadovala pojmoslovná analýza. Jde mi především o vyzdvížení několika základních rozporů v pojmu a pojetí sémantického gesta, které činí tento pojem stejně problematickým jako podněcujícím.

Musíme vzít v úvahu už ty projevy, ve kterých Muka-

řovský o sémantickém gestu ještě přímo nemluví, ale v nichž k němu již zřetelně směřuje. Myslím především na první mukařovskou studii z roku 1928.³ V předmluvě k ní vymezuje Mukařovský - s výslovným poukazem k podnětům ruské formální školy - svou metodu několika základními rozlišujícími pojmy. Připomeňme si je: prvky díla jsou v podstatě esteticky indifferenční, představují m a t e r i á l; proti němu stojí či uplatňuje se způsob, kterým prvky nabývají v díle estetické účinnosti, f o r m a. Její dva aspekty jsou: d e f o r m a c e a o r g a n i z a c e. S deformací souvisí ráz neobvyklosti uměleckého projevu (v porovnání s běžnou řečí sdělovací), první nezbytný předpoklad estetické účinnosti. Ten však sám o sobě nestačí; deformace se uplatňuje i v jiných než estetických projevech. Přistupuje organizace, která dává neobvyklostem v díle systematický ráz. První stupeň ustáleného způsobu deformace představují tvárné p r o s t ř e d k y v jednotlivých plánech díla (ve složce jazykové, kompoziční, tematické). Druhý stupeň organizace představují k o r e s p o n d e n c e tvárných prostředků (a jednotlivých složek díla) mezi sebou navzájem. Působením obou stupňů organizace vzniká s t a v b a d í l a.

Základem estetické účinnosti zůstává deformace. Ta vždy znovu rozrušuje automatismus organizace. Obnovu formy lze studovat v postupných proměnách vývojových. Tomu se věnuje historická poetika. Právě na tomto místě se Mukařovský odvolává k podnětům ruské formální školy. Za svůj vlastní úkol považuje pozorovat systematické uplatnění deformace ve stavbě díla. Z této vyhraněné metodologické

orientace vyrůstá koncepce sémantického gesta. O deset let později je charakterizováno jako "jednotnost dynamického stavebního principu, která se uplatňuje v sebemenším úseku díla a záleží v jednotné a jednotící systemizaci složek". Systemizace složek je tedy první z celého vě-
širší aspektů tohoto pojmu.

Strohá koncepce jednotícího principu systematicky se uplatňujícího je už v první máchovské studii, v konkrétní analýze materiálu (zásadně ovšem nazíraného z hledisek uvedených v metodologické předmluvě) korigována jistými opravnými zřeteli. První z nich spočívá vlastně v důsledném domyslení principu deformace či dezautomatizace. Mukařovský si uvědomuje, že organizace se může automatizovat nejen v řadě děl, ale i ve výstavbě díla jediného, jakmile se materiál plně poddává formujícím schémátům. Jednotící systemizace složek, nezbytná k tomu, aby ve stavbě díla byl pocíťován jistý řád, má tedy též svůj půl ustrnutí, v němž estetická účinnost díla zaniká. Mukařovský proto bere v úvahu (nejdůležitější v rozboru zvukových osnov Máchova verše) výjimky a nepravidelnosti, které rozrušují stereotyp působícího principu. Vůbec v této studii Mukařovský přihlíží k různorodosti a mnohotvárnosti materiálu. Důraz je samozřejmě položen na jednotící ráz organizace. Analýza shledává souvislosti a obdoby, analogie jistého stavebního principu ve struktuře různých složek díla, a tak směřuje k postižení základního strukturního principu celé básně. Přitom se však krok za krokem dostáváme do styku s heterogeností materiálu. Průchod jednotlivými vrstvami nepřináší jen opakování téhož

formálního schématu, ale poskytuje bohatě se rozrůznující obraz formující tendence v dotyku se svébytností materiálu. V tomto postupu, zejména v orientaci na momenty porušující monarchickou vládu principu, jako by prokmitávalo pozdější poznání, vyjádřené ve studii Záměrnost a nezáměrnost v umění (1943)⁴, že totiž odpory kladené nezáměrným materiálem (povahou díla jako v ě c i) průběhu záměrného sjednocování v umělecký znak - zde již viděný především ze strany vnímatele - mohou teprve dát plný prožitek z utváření uměleckého znaku⁵, na němž záleží víc než na ustálení tohoto znaku samotného, pokud totiž má umění zůstat či stávat se "záležitostí životního dosahu".⁶

Vraťme se však k první máchovské studii Mukařovského. Krystalizuje v ní ještě jeden důležitý poznatek: že stačí, aby schéma, podle kterého se organizace děje, bylo v materiálu jen naznačeno.⁷ Je to poznatek ubírající se opět směrem, který jsme sledovali. Proti perfektnosti systému je postaven pouhý náznak, proti schematickému principu - p r i n c i p v a k c i. Tyto implikace, jak se domnívám, nám umožňují pochopit, proč šlo Mukařovskému právě o "gesto", umožňují jistou interpretaci tohoto označení: g e s t o j e n a z n a č u j í c í p o h y b. Gestické je však "sémantické gesto" - jak uvidíme - ještě v jiném ohledu.

Druhý opravný moment souvisí - už v této rané strukturalistické studii - s postřehem, že jednotící organizace tvarová má svou významovou stránku, patrnou nikoli snad jen ve významové výstavbě v užším slova smyslu (tj. v sémantice slov a jejich spojení), ale zjisti-
telnou v korespondencích všech složek. Mukařovského pátrá -

ní po vnitřních souvislostech objevuje a prokazuje rovnoběžnost nejen syntaktického, ale zároveň významového členění, které se odnáší ke společnému základu, vyvěrá ze společného zdroje, totiž z tvůrčí vůle básníkovy - jak to označuje sám Mukařovský.⁸ Zjevuje v obdobách strukturních touž v n i t ě n í i n t e n c i, kterou, zřejmě pomocně, pro názornost představuje Mukařovský v této máchovské studii ve výslovné obsahovosti jednoho z klíčových reflexivních motivů Máje: hrůzy vězně z nekonečnosti. Jestliže k tomuto explicitnímu a určitému obsahu přiřazuje Mukařovský (v závěru kapitoly pojednávající o souvislostech zvukosledu s jinými složkami básně) paralely implicitní a neurčité obsahovosti významového členění, které zjišťuje ve stavbě syntagmat, vět, ve výstavbě dějových i reflexivních motivů, ale i v gramatických paralelismech, v organizaci verše a posléze ve zvukosledu samém - potom zajisté nejde o to, že by způsobu organizace materiálu chtěl přisoudit služebné postavení vůči tématu a onu významovost neurčitou (způsobu členění či formování) že by chtěl jednoznačně přiřadit k určitému, dokonce snad dílčímu významu (motivu).⁹ Daleko spíše jde o to - a následující vývoj takové pojetí potvrdil -, že si Mukařovský, zprvu bez ujasněných metodologických důsledků, prostě ve styku s materiálem uvědomuje aktivní, smyslutvorný ráz rozehrané umělecké formy. A to je rozhodující moment, který, ač je v první máchovské studii obsažen spíše jen potenciálně, povede Mukařovského myšlení dál. Vedle problematiky obnovy formy v historických proměnách a vedle otázek strukturní soudržnosti vnitřní výstavby objevuje se na obzoru další podstatný moment umělecké formy, její estetické účinnosti:

s m y s l u t v o r n á a k t i v i t a t v a r u. Ta je zřejmě něčím jiným než jen službou složek nesoucích smysl; je dějištěm, v němž vlastní obsah umění přichází přímo, gesticky, skrze formování samo a v něm ke slovu.

Pokusil jsem se vyznačit vymezující body celé problematiky sémantického gesta v explikaci první velké Mukařovského studie, v níž se s tímto pojmem samým ještě nesetkáváme. Doufám, že jsem tak učinil bez znásilnění vykládaného textu, jen s ohledem na horizont, který jednotlivým metodologickým náznakům v této studii obsaženým dává určitější smysl; je to horizont dalšího vývoje Mukařovského, jeho estetických názorů vůbec.

O deset let mladší Genetika smyslu v Máchově poezii, v níž je poprvé sémantické gesto (zde se zatím mluví jen o "gestu") charakterizováno jako jistý pojem, nástroj analýzy či přístupu k uměleckému dílu, postavila zcela do popředí významovost tvarové gestace a upozornila též na zvláštní povahu této významovosti. Proti tomu jsou ostatní zde připomenuté aspekty (které se ovšem z metodologie ani z praktické analýzy Mukařovského nevytrácejí) druhotné. Jde zejména o aspekt "systemizace složek" již dříve připomenutý, dále o aspekt dynamického pojetí jednoty díla, který umožňuje, aby sjednocující intence tvárná (a zároveň specificky významová) mohla být zastižena v kterémkoliv okamžiku utváření díla, třeba i v jeho úryvku, v torze. Ve středu pozornosti je teď sama významová povaha sémantického gesta. A to do té míry, že se nejprve za její charakteristikou původní aspekt tvarový zdánlivě ztrácí. Podle Mukařovského jde při rozboru díla o svedení všech složek "na společného jmeno-

vatele, jímž je význam". Teprve z vysvětlujícího dodatku se dovídáme, že je zde míněn zvláštní význam "významu". Praví se: "Nejde o zkoumání obsahu, jak by mohl termín význam naznačovat, tedy ani o výčet nejobecnějších kategorií a oblastí významových, z nichž čerpá Máchova básnická tematika, ani o zkoumání filosofického dosahu básnického díla Máchova," nýbrž jde o "rekonstrukci onoho obsahově nespecifikovaného (a v tom smyslu - chceme-li - formálního) gesta, jímž básník prvky svého díla vybíral a slučoval ve významovou jednotu." 10

Vystoupil protiklad oné implicitní významovosti, spjaté přímo se způsobem utváření - a významů výsledných. Jde o gesto obsahově nespecifikované, a přece, jak je z teoretické formulace i z praktické analýzy jasné, významovost díla zakládající. Abychom to mohli správně pochopit, musíme se odvolat k Mukařovského estetickým názorům. V nich už před Genetikou smyslu uzrává představa, podle níž je umělecké dílo schopno o r i e n t o v a t č l o v ě k a v e s v ě - t ě, tedy mít pro něho podstatný smysl už v tom, že objevuje člověku vždy znovu a jinak skutečnost - především z á s a - h e m d o m o ž n o s t í v ý r a z o v ý c h, do způsobu prezentace věcí a možností pohledu na ně v jejich bezúčelovém, neslužebném zjevování. Už v této rovině (estetického vztahování k světu, tj. v upoutání samoučelné pozornosti na věc samu či na znak sám, na jeho utváření) může umění účinně zasahovat náš svět hodnot i náš celkový obraz světa, který je konec konců povahy významové. Mukařovský si mohl dovolit tvrdit například, že "umělecké dílo na rozdíl od jiných druhů znaků ... klade především důraz nikoli na výsled-

ný, jednoznačný vztah ke skutečnosti, ale na proces, kterým tento vztah vzniká" 11 (rozumí se v tvorbě díla i při jeho vnímání), protože právě v tomto přenesení těžiště z výsledku na proces utváření nacházel příležitost umění navozovat c e l - k o v ý p o s t o j člověka ke skutečnosti; postoj specifický v tom, že je navozován p ř í m o, způsobem utváření, ve významovosti "rozehrané" (možno snad říci) v a k t u t v o r b y. Je to postoj, který lze těžko převést na nějaký výsledný, z této akce již vydělený význam. (Proto též uvažuje Mukařovský o "nepřeložitelnosti" toho, oč v básni, v uměleckém díle skutečně jde.) 12 Tím se nevylučují možnosti překladu, a tedy interpretace vůbec, poukazuje se pouze na meze těchto možností. Adekvátní překlad by měl nahradit svými ekvivalenty nejen globální významy výsledné, ale i významovost rozehranou, v níž si dobývá estetická tvorba své možnosti jmenování i otvírání světa.)

Názory, jichž jsem se dotkl (které jsou koncipovány například už ve spise Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty z roku 1936, v rozvinuté podobě pak třeba ve stati O strukturalismu z roku 1946 i jinde 13), nejsou neznámé. Připomínám je, abychom neztratili ze zřetel základní problematiku, k níž míří i sémantické gesto. Nejde při něm prostě jen o to, že tvarové zvláštnosti mají významový dosah, ač i takové zjištění má svou důležitost. Za důležitější považují objev či zdůraznění i n i c i a l n í p o v a h y složek nesoucích význam, p r o c e s u u t v á ř e n í a vystavání smyslu. Domnívám se, že zde byla - ovšemže na ose předchozí tradice, jejíž počátek bych viděl u Kanta - podstatně specifikována estetická struktura vůbec, její progresivní

možnosti v umělecké tvorbě pak zvláště. A domnívám se, že koncepce sémantického gesta k této obecné problematice vydatně přispěla. Vyhnula se úžinám izolovaného a statického zkoumání estetických "poměrů" (formy ve smyslu herbartovském), od něhož stěží vede nějaká cesta ke konkrétní působnosti díla. Vztáhla fakt tvarového citění radikálně k pohybu významovému a hodnotovému. Připomněla především, že i n t e n - c e s m ě ř u j í c í k h o d n o t á m nalézají v umění svou řeč přímo v e v ý r a z o v ý c h f o r m á c h a v jejich přetváření.

Vztah tvaru k hodnotám (a k proměnlivým hodnotovému citění, které by byly ve shodě s historickým sebeuvědomováním člověka) je sám povahy významové, ač, jak jsme naznačili, jde zde teprve o iniciaci významu. Zdá se, že pouze v ní, v tvorbě znaku, která obrací opětovně pozornost ke své nesamozřejmosti, je sdělitelný onen podivuhodný prožitek světa, který nám - vždy znovu a jinak - nabízí umění: prožitek "počátku" a "uchopení"; obojí je ovšem možné právě jen na půdě lidského, svou originalitu obnovujícího hodnotového pocítování. Jeho pozorování v díle nezabraňuje klást si otázku, jak tato významotvorná iniciace zasahuje celé soubory nespecifických významů dílem nesených nebo k němu přiřazovaných; spíše k takové otázce vybízí. Na druhé straně však učinila koncepce sémantického gesta, ukazující k řečené problematice iniciativy tvaru, nutný krok k odlišení té významovosti zvláštní - "gestické" též v tom slova smyslu: v ý m l u v n é , a č v l a s t n ě j e š t ě n ě m é. (Bylo by lépe říci: ač vlastně ještě tělesné. Zdá se, že jen takovou gestací lze zprostředkovávat ty akty vědomí, které se rodí z původní zku-

šenosti a teprve se stávají řečí - jak o tom píše M. Merleau-Ponty v knize *Signes*, 1960, zvláště ve statí *Le langage indirect et les voix du silence*.)

Budeme muset hledat další cesty, abychom dovedli zastihnout smyslutvorné impulsy, ty intence k hodnotám, v projevech ještě elementárnějších, než jakou je jednota tvarového sjednocení představená Mukařovského pojmem sémantického gesta. Abychom dovedli pozorovat celé dějiště rozehraného smyslu, té skutečně tvorby smyslu, které se člověk odvažuje bez záruky smyslu své tvorby; dějiště smyslu (i tvaru!) vystávajícího z prvotního rozlišení v materiálu napohled nezáměrném.

Předjal jsem teď poněkud a pokusil se též svým způsobem domyslet problematiku sémantického gesta, jak se postupně rozvířala v následujících pracích Jana Mukařovského. Jde především o statí: Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův "Absolutní hrobař" (z roku 1938), Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka (z roku 1939), O jazyce básnickém (z roku 1940)¹⁴ a konečně již jmenovaná statí Záměrnost a nezáměrnost v umění (z roku 1943). Mohli bychom ovšem zaznamenat další práce spjaté s koncepcí sémantického gesta, ve kterých se tento pojem přímo neobjevuje; tak třeba Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury (Konec starých časů) už z roku 1934,¹⁵ statí založené rovněž na sledování základní sémantické tendence, shledávané již v iniciativě tvaru. Kromě problematiky mnou vyzdvížené uplatňuje se ovšem v uvedených pracích celá řada aspektů dalších, které problematiku sémantického gesta komplikují. Pokusím se zaznamenat nejdůležitější z nich.

Tak hned v poslední jmenované práci, v poznámkách o Vančurově románu *Konec starých časů*, se ukazuje jisté nebezpečí, že tvarová iniciativa, zastížená v díle, bude příliš přímočaře vztažena ke své sociální determinaci; kromě toho hrozí příliš všeobecné výsledné jmenování té významovosti, která je ve svém rozehrání postřehnuta zcela konkrétně. Je jisté možné se ptát po sociální motivaci Vančurova sklonu "k významovým přelomům a proměnlivému hodnocení",¹⁶ ale zdá se mi, že v takto položené otázce se už scházejí dvě všeobecniny, velmi vzdálené původní akci. Sociologická interpretace může dozajista navazovat tam, kde přestala speciální, imanentní analýza strukturní; ale mezi tím obojím je zřejmě ještě propast. Přílišný spěch k podobným zvnějšňujícím (sociologickým, noetickým, ideologickým) závěrům není na místě.¹⁷ Dílo je akt tvorby riskující ve své samostatnosti všechnu svou platnost; a teprve potom a odtud je - či může být - zásahem do našeho světa v nejrůznějších dimenzích. Energie díla živelně prostupuje (a je zároveň v našich interpretacích vědomě integrována) do vnějších okruhů kultury a společenského života. Dílo bez životní naléhavosti bylo by dílem beze smyslu. Avšak právě "smysl", jak jsem se pokusil ukázat, je též výkonem díla, není jen přiznáním platnosti dílu zvenčí. V těch vnějších okruzích (výsledného smyslu díla proměnlivě aktualizovaného) jsme významotvorní především my sami. V tomto vnějším okruhu (původní intence k hodnotám vyjadřované či rozžívající se ve výrazovosti forem) je významotvorné především dílo. Vnější přístupy k němu mají vždy tendenci tuto vlastní - byť nutně jen potenciální a na

náš zvýznamňující akt čekající - významovost přehlédnout. Na druhé straně je ovšem třeba říci: interní vyšetření díla, pokud chce být důsledné, nekončí zjištěním metodického principu výstavby. Zakládá na jeho pozorování hlubší, smyslu se dohadující reflexi. Vyděluje u c h o p i t e l n ý smysl díla vždy znovu z i n t i m n í h o n a p ě t í onoho "co" a "jak". Jen tak je právo vlastního života díla, neboť to, co dílo pro nás může znamenat, ukazuje se spíše n a c e s t ě než na jejím konci.

Aktivní stránku utváření uměleckého znaku z hlediska sociální reality vyzdvihla stať o Nezvalově Absolutním hrobaři. V úvodu k ní, kde je též znovu charakterizováno sémantické gesto, se přímo mluví o možnosti, ba poslání umělecké tvorby orientovat svým způsobem člověka ve skutečnosti, totiž "uhadovat citlivým hmatem blízkosti se proměny a přizpůsobovat strukturu duševního života člověka prvním tušeným obrysům nově se tvořících jistot."¹⁸ Zde se nepochybně mluví o onom hodnotovém počítování tvarových možností (vyplývá to ostatně z následující analýzy Nezvalovy surrealistické poezie). Ani zde se však Mukařovský, jak se domnívám, zcela nevyhnul deterministické formulaci. Mluví o "přizpůsobivosti básnické metody k proměně skutečnosti" přece jen tak, že do jisté míry stírá iniciační a riskující ráz básnického činu (který sám na jiném místě vyzvedá), činu spoluvytvářejícího i předznamenávajícího lidskou skutečnost podílem své tvárné - a v tom bezprostředně hodnotové či hodnototvorné - intence.

Ještě jeden problém sémantického gesta se zde vynořil. Již v *Genetice smyslu* měl Mukařovský na mysli sémantické ge-

sto celé řady děl, básnickovy tvorby jako celku, nikoli jen jediného díla. Podobně v rozboru Nezvalovy poezie se zaměřuje na sémantickou techniku, básnickou metodu celého úseku tvorby a výslovně dodává, že tento postup dost dobře neumožňuje klást si otázku hodnoty určitého díla. Takový pracovní postup je nepochybně možný; rozhodující aspekt sémantického gesta v něm však, po mém soudu, nemůže přijít plně ke slovu. Hrozí zvnějšnění zjišťovaných výsledků, technicizace, vyprázdnění původně intencionálního "gesta".) Navíc je třeba zastavit se nad formulací, z níž vyplývá, že bychom při zkoumání jediného díla případně mohli uvažovat o "dokonalosti naplnění" zvolené básnické metody.¹⁹ Co zde máme tou dokonalostí rozumět? Myslím, že v otázce hodnoty končí všechna mechanická kritéria a zůstává kritérium jediné: p l a t n o s t p r o č l o v ě k a . To se vztahuje i na výkon t v a r o v é i n i c i a c e²⁰ - a jen v tomto směru (nikoli tedy ve směru perfektní realizace systému) jsem schopen si představit "dokonalost naplnění" určité básnické metody. Mukařovský ostatně nechává svou úvahu na toto téma otevřenou.

Sémantická technika, metoda, styl autora jsou ovšem kategorie, které se sémantickým gestem souvisejí jako jeho sedimenty; přesněji řečeno jsou to sedimenty našeho pozorování té aktivity díla, kterou nejprve bezprostředně prožíváme a kterou potom reflektujeme a snažíme se postihnout pod pojmem "sémantického gesta". Považuji za nejplodnější ty Mukařovského rozborů, v nichž je přes sémantickou techniku díla vidět na jeho tvárnou a smyslutvornou akci. Tak jsou například postiženy některé podstatné momenty v tvorbě

Karla Čapka.²¹ Vrcholy těch analýz vidím tam, kde je jasné, že to, o čem jde, na čem záleží a co nás z tvorby původně oslovuje (dokonce opakovaně, při návratech k témuž dílu), není bez dané sémantické techniky myslitelné, rodí se doslova z ní. Zatímco na druhé straně je jasné, že sama sémantická technika může být pouhou manipulací - a pouhou manipulací může být i její analýza. Pro takové rozlišení nám pozorování techniky, stylu, metody celé řady děl v rovině již zveřejněných znaků - žádnou půdu nedává. Orientace na jednotlivé dílo není ovšem sama zárukou, že tuto hrozící vnějškovost výzkumu básnické techniky překonáme. (Přece se však zdá, že hodnotový aspekt se při analýze jediného díla, jeho sémantického gesta vnucuje naléhavěji. Byť i na druhé straně je pravdou, že vztažný bod tvůrčí aktivity zpravidla přesahuje jedno jediné dílo, profiluje celé úseky básnickovy tvorby, ba může být jejím nikdy nedosaženým horizontem. Toho se konec konců dohadujeme při analýze díla jediného i v rozboru autorovy tvorby jako celku.)

V sémantickém gestu, jak lze z čapkovských studií dobře odvodit, nejde ani o pouhou individualitu stylu. Mukařovský rozbírá také individuální styl Masarykův, filosofický a publicistický. Jeho charakteristické zvláštnosti se však nepředstavují jako š t ě p n é j á d r o s m y s l u, zůstávají pouhými p r o s t ě d k y, vlastní (obsahové) sdělení nanejvýš osobitě zabarvujícími. Charakteristické tvárné zvláštnosti Čapkova projevu nelze naproti tomu beze zbytku vztáhnout k žádnému určitému obsahu, ani k dosti již specifickým, ale přece jen stále lokálním významům či významovým komplexům, jako je třeba pocit trapnosti v raných

povídkách Čapkových nebo atmosféra záračnosti a noetické ne-
jistoty v jeho povídkách pozdějších. Za tím vším jsou ještě
nesnadnější jmenovatelné, o to však určitěji působící smyslu-
tvorné komponenty. Je nějaká zdrojová sémantická gestace dí-
la, z níž lze odvozovat mnohé významy, která však také všech-
ny tyto významy poznamenává, nasycuje přítomností p ů v o -
d u .²² V každém jiném než uměleckém projevu může tento
vztah hrát nanejvýš úlohu individuálního "zabarvení". V pro-
jevu uměleckém se však stává rozhodujícím obsahem; ten máme
na mysli, mluvíme-li o sémantickém gestu. Tím se zároveň
z určité strany objasňuje jeho nutná obsahová neurčitost či
spíše neredukovatelnost na běžné významy.

Zdá se, že problematikým zůstává vždy převod konkrét-
ního pozorování tvarové a v tom i smyslutvorné aktivity díla
(jak je Mukařovský prokázal v rozboru zvukové i kompoziční
výstavby Čapkových próz) v zevšeobecňující výslednou chara-
kteristiku. V ní bývá pojmenování významotvorného principu
určitého díla (nebo autora) často dost abstraktní. Musíme
si prostě uvědomit meze tohoto badatelského přístupu. Prav-
děpodobně nebude postačující všude tam, kde půjde o víceméně
jednoznačnou, k výsledným významům orientovanou charakteri-
stiku noetického či ideového postoje, ale též individuality
autora nebo totožnosti díla - pokud ovšem nebudeme tuto in-
dividualitu hledat v tom nejméně jednoznačně uchopitelném,
totiž v oblasti významů rozehraných tvořivou akcí. Tento roz-
por lze vycítit ze závěru Čapkovských studií, v němž je pří-
značně odsunut důslednější rozbor Čapkova světového názoru
a konstatován vlastní zorný úhel Mukařovského přístupu k umě-
leckému dílu: "Ú k o l b á s n i c t v í n e n í u v á d ě t

v e š k e r e n s t v o v s y s t é m , a l e o d h a -
l o v a t ě l o v ě k u v ž d y n o v ě s k u t e ě -
n o s t ."²³ Z tohoto hlediska si uchovává zásadní důleži-
tost badatelské orientace na "významotvorný proces, kterým
dílo vzniklo a jejíž četba v čtenáři znovu navozuje."²⁴ Dílo
umělecké je zřejmě živé potud, pokud má sílu vracet nás -
vždy znovu - do tohoto utvářeného (a utvářejícího) napětí,
stavět do něho náš svět tak, jako filosofická koncepce sta-
ví a vtahuje náš svět do své otázky. Noetický dosah umělec-
kého způsobu otvírání světa, o němž se Mukařovský v závěru
Čapkovských studií zmiňuje, je v každém případě již aspekt
nadbudovaný.

Ve studii O jazyce básnickém se o sémantickém gestu
pojednává v kapitole věnované významové dynamice kontextu.
Je vysloven předpoklad, který opakuje s svým způsobem ovšem
i rozvíjí původní tezi o systemizaci složek, totiž pracovní
předpoklad, že postupů známých z analýzy významové výstavby
větné lze použít i v rozboru vyšších významových jednotek,
než je věta, například kompozice. To je pokyn k propracová-
ní rozlišujících kritérií, na jejichž pozadí může být pozo-
rována významová dynamika ne už jen jako j a z y k o v ý ,
ale též e s t e t i c k ý jev, totiž jako samostatně plat-
ná aktivita utváření - a to ve všech složkách a rovinách dí-
la. Vrací se formulace sémantického gesta jako určující,
ale kvalitativně (obsahově) neurčené významové intence. Je
výslovně naznačeno přesahování této intence z okruhu vlast-
ní (tvárné) aktivity do okruhů externích; významová povaha
"sémantického gesta" umožňuje určování jeho souvislosti
s básnickovou osobností, se společností, s jinými oblastmi

kultury. Zároveň je však v této studii důrazně připomenuta i m a n e n t n í i n i c i a t i v a v ý z n a m u vůbec. Význam nejvíce se zde Mukařovskému jen iluzivním odleskem skutečnosti, ale zdrojem energie. Podobně - dodejme - může být významovost díla otevřena vůči i n i c i a t i v ě t v a - r u , počínající před každým ustáleným významem. "Právě pro svou estetickou samoučelnost," praví se v téže studii, "je básnický jazyk nad jiné způsobilý k tomu, aby neustále oživoval poměr člověka k řeči a řeči ke skutečnosti, aby neustále nově odhaloval vnitřní složení jazykového znaku a ukazoval nové možnosti jeho užití." ²⁵

Konečně stojíme před studií Záměrnost a nezáměrnost v umění. ²⁶ Její problematiku není zde možno probrat ani náznakem. Je ve svých podnětech, na první pohled rozporných či ne zcela jasných, docela novou kapitolou, již by bylo potřeba věnovat samostatnou pozornost. Jak už bylo připomenuto, ²⁷ předjela tato studie, byť v podobě nedořešené, celou řadu teoretických momentů, před které postavil uměnovědu vývoj současného umění. Především postavila do ostrého světla rozpor mezi povahou díla jako znaku a díla jako věci. Dále pak otřásla do té doby dost samozřejmou jistotou o tom, jak vůbec můžeme umělecké dílo v jeho tvárné aktivitě zastihnout. Je-li záměrnost, kterou se k nám dílo obrací jakožto znak, něčím proměnným, závislým na přístupu vnímatele (který přistupuje k dílu s předpokladem, že jde o projev jednotného smyslu), potom ovšem je proměnná nejen idea, ale i sémantické gesto, mění se nejen výsledné významy, ale i způsob prožívání tvarové gestace díla, její hodnotové aspekty (vzhledem k vnějším kontextům estetického očekávání, norem apod.; přitom nové

konkretizace mohou odhalovat další skryté potence díla). Pro nás je důležité, že i tvarová gestace sama může či má vystupovat, vyvíjet se v díle z něčeho původnějšího, ne-tvarového, respektive nepředurčeného žádnými účely, tedy ani ustáleným již účelem estetickým, dosavadními představami o "tvaru". Posun toho napětí, o němž v díle jde, v němž máme být osloveni aktem tvorby smyslu, posun před hotový, průhledný, evidentní tvar (obdobně jsme v díle stavění před hotový, průhledný, evidentní význam!), je, domnívám se, rozhodujícím krokem na cestě od někdejší formalistické představy, podle níž estetickou účinnost dílu zajišťovala již sama systematicky uplatňovaná deformace, k pojetí díla jako iniciačního výkonu, samoučelného rozehrání smyslu v maximálním napětí k tomu, co jej nepředpokládá. Je to posun k plnějšímu pojetí tvorby - ač jménem toho posunu je, paradoxně, n e z á m ě r n o s t , síla vzdorující apriorní dohodě, pravidlům té hry na smysl, síla vracející této hře životní nálehavost a nepředvídatelnou možnost výhry. Tím směrem se posunula i koncepce sémantického gesta. Nebo snad v tomto okamžiku jeho platnost končí? Snažil jsem se, jak to bylo v mezích zvoleného způsobu sledování dané problematiky možné, ukázat, že některými svými podněty sémantické gesto svou klasickou strukturalistickou základnu přerůstá; může tedy přežít i její soudobé otřesy. Přestane být možná zajímavé (i když si v tom nepochybně uchová svou platnost) jako metodický princip výstavby a počne nás zajímat svým ukazováním do větší hloubky, do napětí, o které pořád jde: zpátky k věcem před koncepty (jak to vyjádřil M. Merleau-Ponty), do p r o c e s ů , v n i c h ž e s e p r o n á s v š e m u s í z r o d i t z n o v u ,

i věci, i tvary, i jejich lidský smysl. Sdělovat o tom - takové je paradoxní poslání uměleckého znaku. Myslím si, že sémantické gesto - a naše interpretace s ním - mohou dál mířit do ohniska řečeného napětí, jestliže si uvědomíme, že jde vždy spíše, prvotněji o u t v á ř e n í takového znaku než o z n a k o v o s t jeho utváření.

- 1 Navazuji zde na svou starší studii K pojetí sémantického gesta, Česká literatura 1965, č.4.
- 2 Již O.Sus, O struktuře, Česká literatura 1968, č.6.
- 3 Máchův Máj, estetická studie, v knize J.Mukařovského Kapitoly z české poetiky III, 1948.
- 4 J.Mukařovský, Studie z estetiky, 1966, str.105.
- 5 O samostatné platném prožitku utváření či ztvárnění (Gestaltung) se uvažuje v estetice i mimo strukturalismus nebo formalismus, například v díle E.Utitzte Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft II, 1920, s.154. Tradici je též problematika "jednoty v rozmanitosti", o níž zajímavě pojednává například Th.Lipps v Grundlegung der Ästhetik I, 1923); našeho problému se přímo týká strana 65 cit.díla.
- 6 Záměrnost a nezáměrnost v umění, Studie z estetiky, 1966, strana 105.
- 7 Kapitoly z české poetiky (dále jenom Kapitoly) III, 1948, strana 98.
- 8 Kapitoly III, strana 151.
- 9 První i druhá část Mukařovského máchovské studie končí "důkazem, že motivická ('obsahová') složka básnického

díla není nad ostatními složkami básně, nýbrž vedle nich, jsouc s nimi rovnoběžná", přičemž určitý ráz výstavby všech složek je p ř í m ý m projevem "tvůrčí vůle básnickovy" (Kapitoly III, strana 109, 150, 151).

- 10 Genetika smyslu v Máchově poezii, Kapitoly III, strana 239. O "gestu" se zde mluví již v tom smyslu, v jakém je později (ve studii O jazyce básnickém) charakterizováno výslovně "sémantické gesto" : jde o organizující, třebaže kvalitativně neurčenou významovou intenci.Srov. Kapitoly I, str.120. (Všude odkazují k vydání z roku 1948.)
- 11 O strukturalismu, Studie z estetiky, 1966, str.111.
- 12 Genetika smyslu v Máchově poesii, Kapitoly III, str.267.
- 13 Studie z estetiky, 1966, část Obecná estetika.
- 14 Studie o Nezvalovi a Čapkovi viz Kapitoly II; O jazyce básnickém viz Kapitoly I.
- 15 Studie z estetiky, 1966, str. 286 n.
- 16 Tamtéž, str. 290.
- 17 O tom pojednávám podrobněji v uvedeném článku K pojetí sémantického gesta.
- 18 Kapitoly II, str.269. Úvodní odstavec Mukařovského rozboru Nezvalova Absolutního hrobaře pojednává opět o problematice sémantického gesta; "metodický princip" významové výstavby či "základní významotvorný princip" klade se přímo do souvislosti s tím, jak se "umělec pomocí díla probíjí ke skutečnosti".
- 19 Kapitoly II, str. 269.
- 20 Této problematice jsem se věnoval ve studii Ohlédnutí ke Kantovi, Orientace 1969, č.1.

- 21 Trojice studií o K.Čapkovi, Kapitoly II.
- 22 Nejde ani tak o "původce" jako o zpřítomnělý (znakově zprostředkovaný) okamžik tvorby jakožto "původ". K němu jsme navraceni (a na něm máme vzít podíl) v prožitku té "nadbytkové" sémantické energie díla, neredukovatelné na žádný určitý význam.
- 23 Kapitoly II, str.400.
- 24 Sémantické gesto je znovu charakterizováno v úvodu ke studii Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka, Kapitoly II, str. 374.
- 25 Kapitoly II, str.82. V téže studii (na str.84) je poznámka o "významu" hudební melodie jakožto "intenci bez určité kvality", která nám opět jistým způsobem objasňuje obsahovou neurčitost sémantického gestu.
- 26 Sémantické gesto je zde specifikováno zvláště ve vztahu k "ideji" díla na str. 99 - 100 Studii z estetiky, 1966.
- 27 O.Sus v uvedené stati O struktuře.

VÝSTAVBA DÍLA A VNĚJŠÍ KONTEXT

Zdeněk Pešat

V posledních desetiletích stále výrazněji vystupuje do popředí při studiu struktury uměleckého díla a jeho konkretizací úloha vnějšího kontextu. Rozumím jim v duchu Vo-dičkovy formulace v práci Problematika ohlasu Nerudova díla "soubor souvislostí umožňujících esteticky vnímat a hodnotit dané dílo".¹ Jak známo, pojem konkretizace má původ ve fenomenologii, razil ho první Roman Ingarden v práci Das literarische Kunstwerk z roku 1931 a pak v dalších pracích, mj. v knize O poznawaniu dzieła literackiego z roku 1937 a v dvoudílném souboru Studia z estetyki (1966). Ingarden přísně rozlišuje samo literární dílo a jeho konkretizace. Literární dílo chápe jako neměnné a schematické, ale zároveň právě pro tuto schematicnost schopné vytvářet předpoklady pro proměny svých konkretizací. Jeví se mu z tohoto hlediska jako "rezervoár určitých energií a jako zdroj možného působení na čtenáře, vedoucí ... k vytvoření takových nebo jiných konkretizací daného díla".² Neboť ve svých schematických částech má literární dílo takzvaná místa nedokreslenosti nebo nedourčenosti, tj. místa, o nichž "na základě textu není známo, jaký daný předmět je"³, která vytvářejí - různě doplňována při čtenářském obcování s dílem - jeho různé konkretizace. Přitom, i když Ingarden v knize O pozná-