

Proměny znakových funkcí v umělecké tvorbě

Vratislav Effenberger —

Úvodní poznámka Josefa Zumra

Effenberger proslovil tuto úvahu na konferenci „Strukturalismus a historismus ve filosofii 20. století“, která se konala v květnu 1968 v Brně za účasti velkého počtu badatelů nejen z oboru filosofie, ale také z historie, literární historie, lingvistiky, estetiky, sociologie, divadelní vědy a dalších disciplín. Řada příspěvků přednesených na konferenci tvořila náplň celého 1. čísla Filosofického časopisu z roku 1969. Konference byla určitou bilancí více než desetiletého zápasu o rehabilitaci a další rozvinutí strukturalismu v českém teoretickém myšlení. Na tomto zápasu se významně podílel právě také Filosofický časopis. – Vratislav Effenberger, po Karlu Teigovi nejdůležitější teoretik českého surrealismu, považoval strukturalistické myšlení za neodmyslitelnou složku programové estetiky tohoto směru. Odmítal dělení estetiky na obecnou a programovou, neboť mezi oběma viděl hlubokou dialektickou souvislost. Právě dialektický základ pokládal za důležitý princip strukturalismu a za hlavní odlišnost takto chápaného přístupu k realitě od akademického formalizovaného strukturálního bádání. Dialektičnost strukturalismu přímo souvisí podle jeho pojetí s angažovaností v úsilí o proměnu světa, tak jak to proklamovalo původní avantgardní umění a s ním i surrealismus. Znaková funkce umění, organická součást strukturalistické teorie, je ovlivňována a proměňována právě působením dialektického základu strukturalismu, jak se autor snaží dokázat v uveřejňované stati.

To, co nejpodstatněji charakterizuje strukturalismus a co také tvoří podstatnost jeho dějinného přínosu, je fakt, že v soustavě znakových funkcí a funkčních významů rozpoznal dialektické vztahy, jimiž prohloubil chápání uměleckého díla. Zanechávalo-li pozitivistické myšlení jeho strukturu v nehybnosti, v jednu provždy dané estetické autonomii, která se dnes jeví jako zcela fiktivní nejen v současném umění, ale také v dějinném materiálu, stalo se zásluhou strukturalismu nejen odhalení imanentního dynamismu tvorby, ale také naznačení jeho souvislosti s dynamismem ducha, přetvářejícím život, třebaže tyto souvislosti mohl jen naznačovat. Je pravda, že J. Muka-

řovský a většina strukturalistů se soustřeďují převážně na *estetickou funkci* a že zejména v umění považují tuto estetickou funkci za dominantní. Jestliže však Mukařovský zdůrazňuje, že „isolující moc ... činí z estetické funkce závažného průvodce funkce erotické“ a že „zasahuje významně do života společnosti i jednotlivcova, má podíl na řízení vztahu – nejen pasivního, nýbrž i aktivního – jedince i společnosti k realitě, do jejíhož středu jsou postavení“,¹ pak takto pojatá estetická funkce přerůstá předpoklad původní autonomie, který byl doposud pro ni nejcharakterističtější a stává se funkcí jiného typu, blízkou avantgardní ideologii, které už nejde jen o změnu nebo obnovu výrazových prostředků umění, nýbrž o změnu poslání umělecké tvorby ve smyslu změny životních podmínek. Pro tuto tendenci jsou příznačné i vzájemně inspirativní vztahy mezi strukturalismem a moderním uměním nebo funkcionalní architekturou, třebaže strukturalismus si zde chce uchovat jakési neutrální postavení, jakousi scientifikou neangážovanost, a právě proto je nucen ponechávat souvislosti mezi imanentním dynamismem tvorby a rekonstruktivním dynamismem ducha jen ve stručném, i když výmluvném, náznaku.

Tato rozpornost uměnovědné metodologie má ve zkoumání umělecké tvorby svou předstrukturalistickou tradici právě tam, kde začíná být chápán mimoestetický dosah impulsů, oživujících umění. Už na začátku století Max Dessoir, jenž estetické sféře přiznával větší obsah než sféře umění, byl přesvědčen, že obecná uměnověda má být práva velkému faktu umění a tuto úlohu nemůže plnit estetika, i když estetika a uměnověda spolupracují jako dělníci, kteří prokopávají z obou stran tunel a setkají se asi uprostřed.² Stálo by za to věnovat zvláštní pozornost vývoji tohoto metodologického rozlišování až do současné doby, do něhož právě strukturalismus vnáší velmi významný mezičlánek.

Chtěl bych nyní v těchto poznámkách poukázat na povahu této souvislosti mezi dynamismem tvorby a rekonstruktivního ducha, jak zcela zákonitě proniká ze strukturalistického chápání znakových funkcí v umění. Jestliže je dialektika krví strukturalismu, pak je to táž krev, kolující v kritickém myšlení moderního umění a jako moderní umění ve svých nejprogresivnějších dílech je nestabilizovatelné na bázi *l'art pour l'artismu*, tak i strukturalismus je svým vlastním principem veden k tomu, aby se neomezoval jen na abstraktní vědeckost. Ostatně sama dialektická metoda odporuje principu ne-proti-kladnosti právě tím, že odhaluje vývojový pohyb, cizí jakýmkoliv abstraktním a neutralizačním záměrům.

1 Mukařovský, J., *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha, Fr. Borový 1936.

2 Dessoir, M., *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt*. Stuttgart 1906.

Tvůrčí akt, pojatý v realistickém nebo irealistickém smyslu, je vyjádřením určitého podnětu, který na autora současně působí zhruba ve dvou rovinách: v intelektuálním a v emocionálním, afektivním plánu. Toto vyjádření se nemůže uskutečnit jinak než prostřednictvím znaků, a to v literatuře právě tak jako ve výtvarném umění. Definicí tohoto znaku, prostředkujícího mezi umělcem a jeho konzumentem, přejímá strukturalismus od Saussura: je to spojení jednoho *označujícího* a jednoho *označovaného*, přičemž první odpovídá *výrazu* a druhý *obsahu*. Touto jednoznačností odlišuje Saussure znak od symbolu, který předpokládá rozsáhlejší motivaci a umožňuje tendenci od principu identity k principu analogie, tedy i jistou formální nepřiměřenost, poněkud pohoršující formalistickou pedanterii. Vyjadřuje-li však Mukařovský, a nejen on sám, přesvědčení, že „vše v uměleckém díle i v jeho vztahu jeví se ... strukturální estetikou znakem a významem“,³ pak tato Saussurova definice znaku nebude svou nedialektickou nehybností tomuto pojetí vyhovovat. Tím spíš, že v umění nemůže jít o znak sám, nýbrž o *znakovou funkci*, to znamená o jistý znakový dynamismus, v němž nelze jednoznačně oddělovat výraz od obsahu (jak právě strukturalismus nejednou dokazoval) a tím zároveň také označující od označovaného, přičemž by nebylo nesnadné ověřit, že ani znak se neobejde bez rozsáhlejší motivace v kontextu a bez účasti principu analogie, neboť v umění, na rozdíl od teoretických abstrakcí, bychom se sotva mohli spokojit principem identity, zjištěním, že modrá barva na obraze znamená podle své polohy buď oblohu, nebo vodní hladinu. Ale přenechme péči o tuto věčnou polemiku nad znakem a symbolem spekulacím formalistických puristů.

Francouzský psycholog Pierre Mabile ve svých *Poznámkách o symbolismu*⁴ pokládá problematiku symbolu v lidském psychismu za zcela základní. Shledává fungování lidského ducha v závislosti na symbolických představách: kolem jazykových prvků, slova a jeho grafického schématu, hromadí se obrazy a asociují senzace, a jazyk se tak stává symbolickým glosářem. Jsou to právě symboly, které umožňují žít v pospolitosti a jako produkty lidského mozku jsou nezbytnými výtvoři jeho mentální stavby a sociálních poměrů. Tam, kde umění může a má být nejcitlivějším seismografem zdvihových momentů ducha, předpokládá jejich reálnost a působivou sílu. V tomto smyslu poznamenává také J. Honzl, že jsou chvíle, kdy představy, tím, že vstupují do rozporu se skutečností, nabývají vysokého potenciálu směrem k uskutečňování.⁵ Toto dynamické pojetí znakových funkcí, které by dokázaly roz-

3 Mukařovský, J., Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře. In: *týž, Kapitoly z české poetiky*. Praha, Melantrich 1941.

4 Mabile, P., Notes sur le Symbolisme. *Minotaure*, 44, 1936, 8.

5 Honzl, J., Symboly v umění a v politice. *Doba*, 1934, č. 6.

širit a podložit nejen psychoanalýza, ale také zkoumání religiozity, rituálů a ezoterismu, naznačuje dost zřetelně, že ve sféře lidského ducha mají znakové funkce jistou zdvojenost, vyplývající z toho, že se na nich nepodílí jen racionalita, nýbrž zároveň nevědomí a že v této zdvojenosti nepůsobí princip identity, ale principy analogie. To také plně odpovídá náповědnému, inspirativnímu poslání znaku, který v umělecké tvorbě nikdy nemá jednoznačný význam.

„Symbolisující věc obsahuje sama o sobě také jiné kvality než ty, které významují symbolizovaný význam. Tajemství symbolických děl, vzdorujících pojmovému racionálnímu výkladu, nemožnost dokonale přesné a úplné odpovědi na otázku, co obrazy takového druhu představují a znamenají, má příčinu v tom, že symbol není nikdy zcela totožný se svým významem, že symbolický obraz představuje vždy ještě něco víc než symbolizovaný obsah, zůstáváje přitom zároveň přímým, neobrazným označením věci. Ostatně před jednotlivými složkami a motivy obrazů může vzniknout pochybnost, zda jejich věcné tvary mají být brány jako symboly ... na pozadí každého zobrazeného předmětu působí druhotné, namnoze neurčité a protikladné významy a představy. Jejich shluky, jež se skrývají za zobrazenou věcí a sdružují se s jejími vlastnostmi, jsou tím bohatší, rozmanitější a mnohonásobnější, čím naturalističtější a věrnější je znázornění předmětu.“⁶

Třebaže tato Teigova charakteristika symbolizačních či znakových funkcí vystihuje nebo respektuje jejich neustálenost a sklon k proměnlivosti, přece tato vlastnost znakových funkcí může se stát skutečným dynamismem jen tím, že představuje hledání jejich pravého významu a toto hledání je právě tak dílem intelektu jako imaginace. A zde se pak interpretace stává kritickým i manifestačním prostředkem více nebo méně diferentních názorových kolektivit, ať už uměleckých, vědeckých nebo filosofických, jejichž blízká, vzdálená a často i protikladná stanoviska a kritéria nalézají sice mnoho ochotných rozhodčích, ale žádnou autoritativní instanci, jejíž objektivita by ostatně mohla být jen nadhistorická, a tedy fiktivní.

V této souvislosti může být chápáno i Mukařovského zjištění, že dílo působí „pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam ... daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity“.⁷ I když připouští, že zde působí ještě navíc subjektivní psychické prvky, mohou být objektivizovány, to znamená, mohou

6 Teige, K., Předmluva. In: Toyen, *Střelnice*. Cyklus dvanácti kreseb 1939-1940. Praha, Fr. Borový 1946.

7 Mukařovský, J., *Umění jako semiologický fakt* (1934). In: týž, *Studie z estetiky*. Praha, Odeon 1966.

nabýt významu, jen „pokud jejich obecná kvalita nebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí“. Sledujeme-li v tomto smyslu působení znakových funkcí, je třeba, abychom nejprve vyjasnili pojem kolektivního vědomí. Mukařovský toto vědomí definuje jako „místo existence jednotlivých systémů kulturních jevů, jako jsou jazyk, náboženství, věda, politika atd. Tyto systémy jsou reality, třebaže pomocí smyslů přímo nevnímátné: svou existenci dokazují tím, že vzhledem ke skutečnosti empirické projevují sílu normující.“⁸ Avšak v tak širokém pojetí kolektivního vědomí by se norma mohla vytvářet jen ve velmi abstraktní a amorfni podobě, a neplnila by tedy své regulativní poslání, zejména ne v tak konkrétním smyslu, jaký vyžaduje působení znakové funkce. V tomto vztahu je kolektivní vědomí zřejmě mnohem užší než národní nebo jazyková kolektivita, ale je dokonce ještě užší než obecnost, pro něž umění vůbec existuje. Zejména v moderním umění narůstá toto rozčlenění obecnosti do takové míry, že např. stoupcí abstraktivismu a formové estetiky nekomunikují se znakovým systémem, který je vlastní surrealismu, a naopak. Tento jev se nedatuje teprve od impresionismu (třebaže odtud se projevuje stále výrazněji), uplatňoval se už v dřívějších dějinných cyklech ve velmi rozdílných interpretačních způsobech, které odpovídaly různým filosofickým nebo náboženským směrům. Toto členění proniká do všech forem kritického a teoretického myšlení, do historiografie, psychologie i sociologie umělecké tvorby. Třebaže je v něm možné zjišťovat určité historické, psychologické i sociální závislosti a motivace, odpovídající určitým mentálním typům (rozdílnost klasicistní nebo romantické mentality), přece podle tohoto členění nelze třídit dějiny umění v nějakém obecném smyslu, neboť jeden a týž umělec nebo jedno a totéž umělecké dílo může být interpretováno v diametrálně odlišném vyznění: je k tomuto účelu interpretačně upraveno. Každý klíčový zjev v umění (nejpatrněji Kafka, Picasso, Ernst, Miró) je vystaven těmto interpretačním adaptacím a adoptování, přestává být pevnou strukturou a neměnnou soustavou funkcí a stává se proměnlivým modelem, na němž interpret rozezná a dokáže právě to, co rozeznat a dokázat potřebuje z hlediska toho názorového systému, odkud k této interpretační anekci přistupuje.


„Poněvadž vztahy, které udržují jednotu struktury, jsou rázu dialektického, je pro strukturu ... příznačný stálý pohyb a proměna; vnitřní rovnováha složek se neustále ruší a znovu buduje ... co ve struktuře trvá od chvíle k chvíli, je dialektická identita její existence...“⁹ Tato dialektická identita struktury uměleckého díla je schopna vyvíjet ve sféře určité názorové kolektivity soustavnost toho druhu, z jakého vzniká sémantický systém, a to jak

8 Mukařovský, J., *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Praha, Fr. Borový 1936.

9 Mukařovský, J., *K pojmosloví československé teorie umění*. Praha, Odeon 1947.

v kolektivním, tak v individuálním smyslu. Za příklad takového členění může sloužit fakt, že Picassově, Braqueově nebo Grisově tvorbě byl kubismus kolektivním sémantickým systémem, bez něhož by jejich individuální sémantické systémy byly sotva pochopitelné. A přece ani zde se neprojevuje obecně platná zákonitost, která by dovolovala jednoznačně pochopit a objektivně interpretovat povahu jednotlivých znakových funkcí, nebo dokonce jejich významy. Jinak je vysvětlují stoupenci formové estetiky, jinak surrealisté, jinak psychoanalýza.

Jestliže jsme doposud sledovali *povahu* proměn znakových funkcí, můžeme nyní uvést některé *způsoby*, jimiž se uskutečňují, a to vlivem různých modifikačních faktorů. V knize *Sláva a bída divadel* uvádí J. Honzl případ Stanislavského, který užasl, když zjistil, že zcela nevinná scéna s roztrhaným kabátem z Ibsenova Stockmanna vyvolala bez nejmenšího přičinění herců a režiséra v obecnstvu nenadálou politickou demonstraci. „V obecnstvu se soustřeďují potlačené komplexy vzpoury a ze hry mluví nikoliv již jen příběh, ale každá věc, která dovede najít spojení s životní skutečností“ – poznamenává Honzl a dodává:

„Roztrhaný kabát Stockmannův je skutečnost, kterou interpretuje jinak Ibsen a Stanislavskij – a jinak revoluční psychismus diváka. Leč právě zastřenost této skutečnosti  obrazu dodává mu prudkou emocionální sílu. Zájem, fantazie a touha diváka zpřetrhá realistický popis, znelogičtí význam věcí a lidí a učiní nositelem touhy nikoliv děj a hrdinu, ale bezvýznamné skutečnosti.“

Znaková funkce, sloužící psychologickému dramatu, stala se zde nejen funkcí sociální, ale v nejkonkrétnějším smyslu funkcí revoltní. Jiným případem proměny znakových funkcí může být způsob, jakým se jeden sémantický systém, jehož povaha není jen individuální, nýbrž kolektivní, zmocňuje jiného sémantického systému a přizpůsobuje si jej, přičemž bez násilí tohoto druhu by byl sotva představitelný vývoj v umění: je v podstatě neodlučitelné od pojetí inspirace. Příklad takové inspirativní interpretace na bázi imaginativního myšlení podává ze svého tehdejšího surrealistického hlediska V. Nezval v *Moderních básnických směrech* (1937):

„Symbolisté ... pod zámkou vysokých, nevyslovitelných idejí zavlekli do poesie obraznost, a to je jejich největší přínos... Dnes si ceníme na jejich symbolech nikoliv už jejich idealistické stránky, nýbrž jejich obrazotvorného bohatství.“

Ještě ilustrativnější, protože bezvolnější, doklad o proměnách znakových funkcí, modifikovaných vývojem, nalezneme tam, kde tato proměna znamená převrat do naprosté funkční protipolohy. V r. 1890 Otakar Hostinský podal ve své studii *O realismu uměleckém* tuto charakteristiku realistické tvorby: „... botanicky poučný výkres květu nějakého se všemi tyčinkami

a bliznami, vyobrazení brouka se stejnoměrně rozloženými nohama a tykadly, třeba i s rozepjatými křídly ... je formálně mnohem úhlednější, symetričtější a harmoničtější, nežli táž květinka studujícím dle modelu malířem několika tahy štětce načrtnutá ... – a přece obraz takový má nepoměrně větší hodnotu uměleckou, esthetskou...“

Jak bychom mohli souhlasit s Hostinského hodnocením dnes, kdy se s nesmírným nadšením skláníme nad rytinami z *La Nature* nebo z prvních vydání Brehmova *Života zvířat*, abychom hledali v jejich tajemné surreacionalitě nejen magický humor, ale snad přímo univerzální klíč ke vstupu do světa touhy s nesrovnatelně větším zaujetím, než jaké v nás dokážou probudit kresebné studie impresionistů z minulého století. Funkce realistické znakovosti se rozštěpily na funkce racionální a iracionální, jejichž dialektikou žije dnešní imaginace. Obecně, v objektivním smyslu? Sotva, třebaže budu sám za sebe spolu s dalšími, ale rozhodně ne za všeobecného souhlasu, považovat toto vidění světa a umění za pronikavější než jiné a budu dokazovat v tomto sémantickém systému určité významy a určitý vývojový dynamismus.

Tento základní vztah znakových funkcí uměleckého díla k určité názorové kolektivitě není ovšem záležitostí nějakého programu – a v mnoha případech dokonce takový program chybí – není jednosměrným, nýbrž dialektickým vztahem. Umělecké dílo se samozřejmě obrací k subjektivnímu vnímateli, ale ať už jej hledá v přítomnosti nebo v budoucnosti, důležité je právě to, že jej zároveň *nalézá a vytváří*. Konzument se znovu vrací k tvorbě umělce, kterou byl zaujat, chce poznávat jeho starší i novou tvorbu a tím si buduje cestu chápání. Zprvu ji buduje z vnějších rysů, jimiž se projevuje umělcův sloh (z charakteristického způsobu podání, z typických kompozičních vlastností díla), ale nejen z nich. Postupné pronikání do umělcova slohu je zároveň pronikáním do světa jeho subjektivity, k jeho emocionálním zdrojům, do umělcova „soukromí“, které ovšem nikdy není soukromím v pravém smyslu slova, neboť umělec instinktivně nebo vědomě cítí, že je trvale spjat se svým dílem, že i jeho soukromý a občanský život patří k emocionálnímu fondu tvorby a k její znakovosti. Patří sem nejen bohémský exhibicionismus, ale také nejrůznější autostylizace prostřednictvím novinářských rozhovorů, které podléhají dobovým módám od nejkurióznější atraktivity až k akcentované ležérnosti, civilnosti a prostotě, jejichž posláním je vrhat na vlastní dílo právě ono světlo, jímž má samo zářit. Emil Ludwig cituje výrok jednoho z Goethových přátel: „Když se v něm probudilo vědomí geniality, chodil v klobouku se zplihlým okrajem a nečesán, nosil zvláštní a nápadný oblek, bloudil lesy, poli, po horách a údolích zcela odlehlými cestami; pohled, chůze, mluva, hůl, všechno svědčilo o mimořádném člověku.“ Sloh tohoto exhibicionismu se samozřejmě mění s dobou. Nedávno se rakouský malíř Fritz Hundertwasser svlékl na veřejné přednášce donaha, zdánlivě z protestu proti soudobé ar-

chitektuře. „Hundertwasser se stává, řekli bychom, hrdinou dne. Jedna část tisku ho bere v ochranu, druhá přichází s výtkami...“¹⁰

V každém případě soustřeďuje pozornost, kterou potřebují jeho obrazy, jimž má být tato autostylizace příznačná.

Také odtud dostávají znakové funkce nové impulzy k pohybu, v němž mění své polohy, a k proměnám, v nichž to, co až dosud bylo příznačné třeba v metafyzickém plánu, stává se příznačné v plánu psychologickém apod. Tak např. Kafkův dopis otci poskytuje psychoanalytickému výkladu značné možnosti sledovat působení oidipského komplexu v těch momentech Kafkova díla, kde doposud působil v estetické funkci metafyzický výklad. Nelze ovšem předpokládat, že takové interpretační vrstvení vede k prohlubování objektivního poznávání díla, že by třeba v tomto případě metafyzický výklad ustupoval psychoanalytickému jako vývojově nadřazenějšímu, neboť k takovému předpokladu chybí jednotná vývojová kritéria a průkazné normy. Na tento fakt poukazoval F. Vodička už ve studii *Literární historie, její problémy a úkoly* (1942):

„Literární historikové, estetikové a kritikové se však nikdy na té jednotné a ‚správné‘ normě nesjednotili; poněvadž tedy není správná a jednotná estetická norma, není také jednotné hodnocení a dílo se může stát předmětem několikerého hodnocení, přičemž se jeho podoba v mysli vnímajícího (konkretizace) neustále mění.“

Projevují-li se v těchto proměnách znakových funkcí konflikty nebo koincidence odlišných interpretačních soustav, odpovídající odlišnosti existujících a intervenujících názorových východisek ve sféře uměnovědy nebo filosofie, stává-li se umělecké dílo jejich proměnlivým modelem s proměnlivými funkcemi, plní tak své nejvyšší možné poslání být *katalyzátorem kritického myšlení* nejen v uměnovědě a ve filosofii, nýbrž v uměleckém a kulturním životě vůbec.

* * *

Z těchto forem existence a působení uměleckého díla, z těchto způsobů proměn jeho znakových funkcí vyplývají významné otázky pro uměnovědnou metodologii. Jestliže není nesnadné zjistit, že pohyb znakových funkcí a významů, jimž se projevuje působivost uměleckého díla v čase, nevede k jednoznačnému objektivnímu závěru, který by mohl hrát ve sféře myšlení a tvorby jedině stagnantní roli, nýbrž právě naopak k jejich dynamizaci a tvůrčímu třídnění, je tím pozoruhodnější, že strukturalistický sklon k scientifické neangažovanosti doposud trvá u soudobých strukturalistů ve velmi příznačné míře. Je dokonce možné zjistit, že je to právě tento sklon k nezaujaté laboratorní ana-

10 Kulturní noviny z 2. 3. 1968.

lýze, který v těchto letech, v době hlubokých krizí a derutací perspektivních ideologických systémů, přispěl ke znovuoživení strukturalismu. V obecné krizi sdělení, která odtud vyplývá, je nynější strukturalista víc než dřív zbaven možnosti pracovat s vědomým vývojového dynamismu a mimoestetických záměrů imaginativní tvorby. V dobré víře, že postupuje co možná neobjektivněji, chápe umělecké dílo *jen* jako textový a výtvarný materiál, rozmontovává jej, filtruje, sleduje mikroskopem pečlivého zkoumání jednotlivé součástky, sloučeniny apod. Přitom velmi snadno hned zpočátku přehlédne to, co tvoří živou tkáň každého tvůrčího činu, totiž *kontext*. Není to sama kniha a sám obraz, nýbrž přinejmenším *on-a-kniha* nebo *on-a-obraz* a právě tato relace rozhoduje o východisku, v němž už je v embryonálním stadiu obsažen výsledek, který se odtud už jen rodí a nabývá na síle svého odůvodnění. Tuto relaci nelze odfiltrovat;¹¹ vnáší do strukturální analýzy ještě jednu neviditelnou dimenzi: psychoideologii, která, pokud jí vědomí zcela organicky nezačlení před závorku, musí působit ve své více nebo méně konfúzní formě.

To je také důvod, proč se nový zájem o strukturalismus vrací k jeho rané, formalistické metodice, jak na to nedávno poukázal Robert Kalivoda. Ve své studii *Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky*,¹² která patří k nejpronikavějším přehodnocovacím rozborům strukturalistického systému, postřehl a zdůvodnil, že postulát obecné estetické normy, vázané na antropologickou konstituci člověka, je zjevným cizorodým pozůstatkem metafyzické „obsahové“ estetiky v strukturální teorii a že iluze „obecné estetické normy“ je patrně největším potenciálním nebezpečím pro svobodný rozvoj umělecké tvorby. A přece i Kalivoda rozeznává *obecnou estetickou vědeckou noetiku* jako objektivně nadřazenou přímé angažovanosti *programových estetik*, třebaže připouští, že bez nich „není zřejmě myslitelný dialektický pohyb v umění“. Čím je podepřena a legalizována tato vědecká estetická noetika, která by měla být schopna relativizovat absolutizační nároky programových estetik? Z čeho pramení její schopnosti k „objektivní antropologicko-sociologické analýze“? Dříve než bychom se pokusili hledat odpověď na tyto otázky, bylo by třeba nejprve zjistit, k jakým konkrétním a obecně platným zjištěním, hodnotám a kritériím už tato vědecká estetická noetika dospěla. Ale sám Kalivoda klade její fungování do podmiňovacího způsobu.

11 „Bez oné spekulativní odvahy jít příliš daleko, bez nezbytného momentu nepravdy v teorii ... by se teorie omezila na pouhou zkratku skutečností, které by přitom zanechávala bez pochopení a vlastně ve stadiu předvědeckém... Dnešní skutečně působící vzory jsou konglomerátem ideologických představ, které se v subjektech vsouvají mezi subjekt a skutečnost a jež takto realitu filtrují. Jsou natolik afektivně zatíženy, že je ratio nemůže jen tak suspendovat... Tam, kde víra, jež jako taková je ideologií, chybí, tam se probouzí ideologie mnohem horší.“ Adorno, Th. W., *Teorie polovzdělanosti. Orientace*, 1966, 1. část, č. 1, s. 62-71.

12 Červenka, M. et al., *Struktura a smysl literárního díla*. Sborník studií. Praha, Československý spisovatel 1966.

Proč právě logika Kalivodova výkladu, který respektuje nebezpečí estetických norem jako stagnantních fenoménů, ústí k potřebě ustavení vědecké estetické noetiky, která je nemyslitelná bez normativních analýz? Domnívám se, že tato tendence vyplývá z Kalivodova pojetí dialektické negace estetické funkce, v němž za ústřední objev vědecké estetiky, rozvíjené z pozic strukturalismu, považuje zjištění, že estetično je *prázdný princip*, organizující mimoestetické kvality. „Umělecké dílo se objevuje konečkonců jako skutečný soubor mimo-estetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor.“ Ale umělecké dílo by mohlo být považováno za soubor mimoestetických funkcí jen bez zřetele k vývoji v umění. Právě zde, ve vývojově iniciativní tvorbě, se neuplatňují jen hodnoty *mimo-estetické*, nýbrž zároveň *anti-estetické*, tj. takové, které působí proti dosavadní estetické konvenci a tím také v jejím rámci, nebo přesněji, tyto mimo- a anti-estetické tendence a hodnoty tvoří dialektickou jednotu vývojové agresivity. A právě tyto hodnoty anti-estetických tendencí jsou později absorbovány jako estetické hodnoty, aby tak rozšířily či prohloubily oblast estetického povědomí, čímž zároveň zaniká jejich původní avantgardní významnost: jsou esteticky konvencionalizovány. Stačí zde připomenout dnešní osud Cézanneova díla, osud, který se nyní zmocňuje Picassa. V anti-estetickém překonávání estetických konvencí nesporně působí mimoestetické funkce a hodnoty, které bychom mohli označit za ideologické, ale působí zde jen dočasně, v impulzivní fázi díla, a to ve své anti-estetické podobě, neboť tu jde o vývoj ducha v podmínkách uměleckého výrazu, ve sféře umění, kde se uplatňuje její vlastní specifická.

„Nemůžeme posuzovat báseň podle následných představ, které probouzí, ale právě podle moci, s níž nějakou myšlenku vtěluje, přičemž ony představy, osvobozené od každé potřeby racionálního zřetězení, slouží jen za opěrný bod. Dosah a význam básně je *něco jiného* než souhrn všeho, co by v ní rozbor určitých prvků, které jsou uvedeny do hry, mohl objevit, a tyto určité prvky samy o sobě nemohou, byť i sebemeně, determinovat její hodnotu nebo její rozvoj.“¹³

Kalivoda však toto hledisko neobchází, když poznamenává, že „estetickou hodnotu je snad žádoucí vymezit v nejobecnějším slova smyslu jako kvalitu, která je přímo úměrná adekvátnosti, síle, novosti či objevnosti estetického ozvláštnění hodnot mimoestetických“. Zde pak ovšem nerozhoduje o kritériích ani demokratická vědecká estetická noetika, ani totalitní terorismus bytostně angažované programové estetiky, nýbrž rozvoj souher a konfliktů, do nichž tyto nové hodnoty nutně vstupují proti odporujícím koncepcím, rozvoj, hodnota a účinnost jejich polemického výboje, které se většinou obejdou bez jakéhokoliv požehnání.

13 Breton, A., *Misère de la Poésie*. Paris, Editions surréalistes 1932.

Dezintegrativní (analytický) typ zkoumání, jímž se vyznačuje dialektická metoda, je nerozlučně doprovázen svým reintegrativním vyústěním, které je do značné míry programováno už východiskem. Tento postup není vlastní jen strukturalismu: je vlastní i jiným okruhům humanistických věd. Jeden z nejinspirovanějších zakladatelů soudobé historiologie Závěš Kalandra, jehož způsob bádání už před dvěma, třemi desítkami let byl blízký postupům C. Lévi-Strausse, popisuje v *Českém pohanství* (1947) svou metodu, umožňující odkrytí v iracionálních momentech zkoumaného materiálu světlo, v němž zdánlivá nahodilost náhle nabývá rozhodného významu:

„Positivním lícem této metody je pak pátrání, neskrývá-li se pod kausálním vylíčením děje finální smysl..., zda tu pod kvazihistorickým ‚proto, že‘ neleží magické ‚proto, aby‘. A konečně porovná, nevysvětluje-li toto finální pojetí obsah legendy v jeho celku i v jeho jednotlivostech *lépe* než pojetí čistě kauzální..., je to prostě metoda, která nezapomíná na to, že člověk je živoucí bytost a že žít znamená chtít, tj. reagovat na dané popudy *účelně* ve smyslu principu slasti a strasti.“

Toho magické ‚proto, aby‘, které ovládá humanistickou kritičnost, umělec právě tak jako vědecké postupy od chvíle, kdy přesahují nehybnou mřížku registratury, kdy se stávají opravdu tvořivým myšlením, které ve své potenciální kritičnosti vstupuje do dezintegrativních konfliktů jen *proto, aby* dialektickou cestou našli svou reintegrativní účelnost, toto magické *proto, aby* patří k dynamismu totality lidského vědomí. Zde se klade otázka obecnosti a objektivit jinak než v empirii už proto, že to, co zde může být považováno za obecné a objektivní v obvyklém významu těchto slov, se ztotožňuje s nehybností a inaktivitou. Každé nestranné, neangažované hledisko zde působí v reduktivním smyslu, pokud ovšem není jen subjektivním přesvědčením o pravdivosti vlastního úsilí, bez něhož se samozřejmě neobejde žádná tvorba a žádné kritické postavení.

Nejobsažněji a nejpřesněji vystihuje tuto pronikavou angažovanost každé kritické interpretace umělecké tvorby, jejího imanentního i excesivního dynamismu Karel Teige v neuveřejněné studii *Umělecká avantgarda a kulturní lidová fronta* z r. 1938,¹⁴ kterou zde stojí za to připomenout nejen proto, že respektuje strukturalistickou dialektiku znakových funkcí a jejich vývojových proměn, ale zároveň odtud vyvozuje metodologické závěry, které jsou v příkrém rozporu s jakoukoliv petrifikací falešného vědomí:

„Kritika je ovšem, i při své maximální autonomnosti, funkcí vývoje umělecké tvorby a souběžně se změnami, které přináší umělecký vývoj, dějí se i změny povahy kritické práce. Definitivně zaniká kritika impresionistického

14 Zařazeno do svazku Teige, K., *Zápisy o smysl moderní tvorby*, připravovaného v pražském nakladatelství Československý spisovatel.

typu, kritika jako samostatný literární žánr; nová kritika jakožto anticipace uměnovědy a forma konkretizace obecné teorie umění, pracující podrobnými rozbory, neomezuje se na to, aby vyslovila svůj soud a formulovala a zdůvodnila své poznání: bude nejen aktivitou k poznání a rozpoznání hodnot umělecké produkce, nýbrž aktivitou směřující ke změně uměleckého života, zařadí tuto ‚aktivitu změny‘ do procesu stále hlubšího a hlubšího poznání hodnoty a funkce umění. Teorie umění, shrnující zkušenosti uměleckého vývoje, se tu překládá do umělecké praxe a praxe umělecké tvorby rozsvěcuje nová poznání uměnovědy: souborná umělecká praxe je spojovacím článkem a kritériem objektivit v procesu kritické analýsy a uměnovědného a teoretického poznání, uvedení umělecké praxe jako kritéria objektivit do umělecké teorie, spojení aktivity poznání s aktivitou změny – to bude charakterizovat dialekticko-materialistickou nauku o umění a uměleckou kritiku. V této souvislosti není snad ani nutno podotýkat, že tato aktivistická kritika se naprosto nepodobá pokusům předpisovat umělecké tvorbě direktivy a normy a že každý omyl v poznání a výkladu světa umění byl by vážnou překážkou a brzdou procesu změny tohoto světa.“

Co v tomto pojetí kritické a uměnovědné činnosti může být ještě relativizováno vědecko-estetickou noetikou, nenalezneme-li výstižnějšího představitele angažovanosti programových estetik, než byl Karel Teige? A přece tato metodologická koncepce vyplývá zcela organicky z jeho angažovaného myšlení. Dospívá zde Teige z pozic programové estetiky na pozice vědecké estetické noetiky? Pak ale to zároveň dokazuje nejen hlubokou a neodlučitelnou propojenost Programové estetiky s vědeckou estetickou noetikou, ale především – v kritériích vývoje – její angažovanost, v nejkonkrétnějším smyslu slova programovou, v pojetí noetické a antropologicko-sociologické objektivit. A tato hluboká angažovanost, která je opakem sterilního eklektismu, která je popřením katedrové historiografické registrace a také prostoduchého objektivismu impresionistické kritiky, která se dnes často přestrojuje do kybernetického hávu, tato angažovanost, jejímž předním výsledkem je třídění duchů, dává společný smysl umělecké i vědecké práci.

„Myslím, že každý učenec, hodný toho jména, je si vědom toho, že v oblasti vlastního zkoumání není veden jen intelektem, nýbrž i vášní – říká Claude Lévi-Strauss – ... můžete se s tím setkat u mnoha biologů nebo fyziků a nejen v humanitních vědách. Ale v humanitních vědách je to pravděpodobně ještě opodstatněnější než jinde, poněvadž existuje jakási stálá vzájemná výměna mezi zkoumajícím člověkem a člověkem jako objektem zkoumání ... , máme rovněž možnost modifikovat perspektivu, v jejímž zorném úhlu chápeme zkušenost, která je obohacována a transformována už pouhou skutečností, že jsme ji napřed rozšířili.“¹⁵

15 V rozhovoru s C. Courtotem, *L'archibras* z 3. března 1968.