

Jan Mukařovský a Friedrich Schiller – smysluplné srovnání?

— Herta Schmid —

Teoretické zdroje českého literárněvědného strukturalismu, založeného Janem Mukařovským, jsou po dlouhou dobu předmětem badatelského zájmu. Mukařovský sám jako své zdroje jmenuje pražské univerzitní estetiky 19. století od Roberta Zimmermanna přes Josefa Durdíka, Otakara Hostinského až po Otakara Zicha. Dále také uvádí ruský formalismus. Jméno Friedricha Schillera se v Mukařovského člancích vyskytuje zřídka, nejvíc pak v nepřímých odkazech na jeho dramatická díla. Může tak vzniknout dojem, že Schiller coby estetik nesehrál v Mukařovského teorii žádnou roli.

Spolehneme-li se ovšem pouze na Mukařovského přímé údaje, můžeme k podobnému závěru dojít i v případě jeho vztahu k Johannu Friedrichu Herbartovi. Místo na tohoto německého filozofa se Mukařovský totiž stále odvolává na herbartovskou linii v české estetice, na tzv. formismus, reprezentovaný jmény výše zmíněných estetiků. Toto pravidlo potvrzuje jedna výjimka: v rukopisech ke svým přednáškám na bratislavské univerzitě z let 1931–1932, vydaných až posthumně pod titulem *Úvod do estetiky 1/2*, cituje Mukařovský z Herbartova díla, a tady se také nachází jediný přímý citát ze Schillera. Na oživení

herbartovské a schillerovské estetiky, proudů v 19. století potlačených tzv. *Inhaltsästhetik* (estetikou obsahu) Georga Wilhelma Friedricha Hegela, upozorňuje ostatně i germanista a komparatista Oskar Walzel, který vystupuje jako herbartovec a přívrženec Schillerova *idealismu svobody* (srov. Walzel 1968).

Pokusíme-li se nyní srovnat teorie českého strukturalisty a německého idealisty, nemáme tím na mysli přímý duchovní vliv či závislost. V našem srovnání půjde o *paralely*.¹

Paralely mezi Mukařovským a Schillerem

Tyto paralely lze roztrždit na poetologické a estetické. Než se však pustíme do zadané tematiky, je třeba upozornit na jednu zásadní divergenci.

Mukařovský začal jako filolog pod silným vlivem ruské formální školy, která byla v roce 1928 pod nátlakem tehdejší sovětské kulturní politiky rozpuštěna. Teoretický referenční rámec formalistů se rozprostíral mezi novější lingvistikou a tradicí evropské formální estetiky. Pro Mukařovského musela být formální poetika této školy obzvláště přitažlivá, navíc když nabízela také možnost rozšíření analytické pozornosti vůči jednomu dílu na vývoj celé literatury, protože herbartismus sám poskytoval spíše statický systém analytických pojmů.² Uvidíme, jak se herbartovská statika a ruská formalistická dynamika u Mukařovského později vyvinuly do originální syntézy.

Politické nesnáze formalistů v Sovětském svazu mohly sotva uniknout Mukařovského pozornosti. V liberální první Československé republice trpěl Mukařovský sám pod jiným tlakem, a to ze strany výrazové estetiky Benedetta Croceho, která stavěla na jedinečnosti uměleckého díla jakožto výrazu individuální osobnosti. Za pomoci formalistické teorie o autonomii estetické funkce a o autonomním vývoji uměleckých forem se začínající strukturalista v Praze bránil croceovské konkurenci. Tím ale také vytvořil zárodek pro pozdější ideologické nesnáze tzv. klasického strukturalismu, který sám vytvářel mezi lety 1933 a 1945.

Po konci druhé světové války se český strukturalismus ocitl ve stejné politické tísní jako prve ruský formalismus. Hlavním důvodem byla v obou případech nauka o autonomii estetické funkce v umění, která se

1 Metodu odhalování paralel používá také Ivo Tretera (1989) v souvislosti s obtížně prokazatelnými relacemi mezi Masarykem a Herbartem.

2 Podle Olega Suse (1968) se státnost českého herbartismu ukazuje obzvláště u Josefa Durdíka. Srov. též Zumn 1998.

nemohla snášet s doktrínou socialistického realismu. S touto doktrínou Mukařovský také původně často polemizoval ve jménu svobody umělecké tvorby, avšak po roce 1945 začíná činit ústupky; jeho volání po svobodě slábne, aby po roce 1948 zaniklo s tím, jak na umělce kladl požadavek přizpůsobit se novým politickým poměrům. Divadelník Emil František Burian tu posloužil jako vzor: „Nebyl [...] Burian překvapen požadavky, které na divadlo klade v přítomné chvíli rodící se socialistická společnost [...] Toto nové postavení umění žádá od poctivého tvůrce, aby hledal ne již nové *libovolné* možnosti umění, jako činil donedávna, ale nové *dobrovolně přijímané* nutnosti“ (Mukařovský 1966g: 460; zvýr. H. S.).

Mukařovského formulka „dobrovolně přijímané nutnosti“ se vyskytuje také již u Kanta a Schillera, avšak u těchto dvou osvícenských filozofů znamenala protiklad k podřízení se vůdcovskému principu. Schillerův „idealismus svobody“ můžeme předběžně exemplifikovat na jeho raných a pozdních spisech k divadlu. V proslaveném článku „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ (Divadlo jakožto mravní instituce, 1784/1785) vystupuje Schiller v roli rádce státního zákonodárce. Cílem jeho rad je vyvarovat se občanských povstání proti absolutistickým režimům – ohlašovala se tu již blížící se Francouzská revoluce (1789). Prostředkem uklidnění má být morální výchova uměním, jež pozvedne poddané k důstojnosti svéprávných občanů a zákonodárci tak poskytne rovnocenné partnery v poradě o zákonech ve státě. Tato dialogická metoda zákonodárství umožní občanu, aby byl poslušen zákona, tj. dobrovolně přijal nutnost, v níž přece sám může opět rozpoznat projev vlastní vůle. V pozdním spise „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ (O užití chóru v tragédii, 1803) vykládá Schiller princip výchovy uměním ze zásady vnitřní, vlastní svobodné zákonitosti ve stavbě uměleckého díla. Právě na tento spis se také odvolával ruský formalista Boris Ejchenbaum. V rámci zmíněné tragédie vystupuje chór, reprezentant messinského lidu, nejen v roli rádce zákonodárné moci, nýbrž také jako její soudce. Rozsuzující mocí je pak individuální svědomí každého člena chóru, který tak promlouvá nikoli pouze v kolektivu, nýbrž skrze diskutující hlasy jednotlivců. V této souvislosti si zasluhuje pozornost také jedno místo v textu *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (Dopisy o estetické výchově člověka, kolem 1794). V ideálním, tzv. „estetickém státě“ má být „služebný nástroj vystřídán svobodným občanem, majícím stejná práva jako šlechtic, a rozum, který trpnou masu násilně podřizoval svým záměrům, se musí dožadovat jejího souhlasu“ (Schiller 1993b: 66g, „27. Brief“).

Zatímco Schiller tak od počátku svých estetických úvah až k jejich konci shledává v umění prostředek k tvorbě státnosti, v které je každému jednotlivci dopřáno zapojit svůj hlas do zákonodárního procesu, opouští Mukařovský svou počáteční pozici, důrazně požadující svobodu, a zaujímá postoj ve prospěch výchovy k pasivitě pomocí umění.

Paralely v poetice

U těchto paralel je třeba mít na zřeteli zásadní rozdíl mezi poetologickými názory Schillera a Mukařovského. Německý klasik se nacházel v situaci, kdy šlo o to, vytvořit v německém jazyce žánry, které se již vyskytovaly v jiných evropských literaturách. Aktuálním problémem nebylo literární dějepisectví, nýbrž hledání žánrově konstitutivních norem a tvorba poetických vzorů. Schiller nicméně nezastával poetiku pravidel ve smyslu francouzského klasicismu.

O půldruhéstoletí později byla situace Mukařovského jiná. Poté, co od doby českého národního obrození celé generace znovu přivedly český jazyk a literaturu na vysokou úroveň, vyvstala otázka metody literárního dějepisectví. Pro naše srovnávací hledisko vyplývá z těchto situačně podmíněných rozdílů dvojí systém os. U Schillera platí osa (jednotlivé) dílo – žánrová příslušnost – estetika, zatímco u Mukařovského osa (jednotlivé) dílo – literární dějiny – estetika. Poetika, opírající se o estetiku, se vždy zaobírá oběma prvními pozicemi v osovém systému. Paralely lze rozdělit do dvou skupin.

Do první skupiny, vztahující se k jednotlivému dílu, patří pojem díla jako *znaku*. S ním se pojí otázka *role autora a vztahu mezi částí a celkem* díla.

Specifickému znakovému charakteru uměleckého díla se Mukařovský věnuje ve významné studii „Umění jako sémiologický fakt“ (1934, Mukařovský 1966h). Předznamenáváje svůj brzy nato prezentovaný centrální pojem strukturální analýzy díla, tzv. *sémantické gesto*, rozlišuje dva způsoby „věcného vztahu“ díla u tematických umění. Tematizovaná předmětnost nevede ke korelátům, dílu externím, nýbrž dodává sémantická jádra, kolem nichž rotují ty významy, jež jsou konstituovány primárně formálními složkami. Rotace nebo také „oscilace“ významů zůstává interní záležitostí díla. Proti tomuto věcnému vztahu tematických komponent, směřujícímu zpět do vnitřní stavby díla, stojí na venek orientovaný tzv. *globální věcný vztah*. Vzhledem ke své formální bázi globální věcný vztah spojuje dílo jako celek s veškerou skutečností.

Mukařovského sémiotika uměleckého díla směřuje ke spojení formální analýzy s významovou. Avšak i Schiller činí pokus o specifikaci znaku v umění.³ Rozlišuje přitom u sdělovacího znaku jakéhokoli druhu mezi *reprezentovaným*, čímž má na mysli externí předmětnost, a *reprezentujícím* znakem. Reprezentované není v dané situaci přístupné smyslovému vnímání, reprezentující je zastupuje v jemu cizím materiálu (např. u sochy mramor za člověka). Mezi reprezentujícím a reprezentovaným existuje vztah daný konvencí.

V umění Schiller konstatuje dvě odchylky od tohoto racionálního znakového modelu. V prvním případě se vnitřní výstavba reprezentujícího uměleckého znaku odchyľuje od stavby znaku sdělovacího v té míře, jak si tu dva formální druhy vzájemně odporují. Znakový materiál vnáší do výstavby díla vlastní, inherentní formu. Tam se střetá s umělou, „technickou“ formou,⁴ jež se nenalézá v žádném přirozeném materiálu. Forma stojí proti formě, avšak umělá forma musí zvítězit. Rozpor mezi oběma druhy forem podnítil ruské formalisty ke zkoumání poměru mezi fabulí a syžetem, na které se odvolává také Mukařovský ve svých zmíněných přednáškách (srov. Mukařovský 1997).

Schiller se vyslovuje také k tomu, co je uměleckým znakem reprezentované. Vzhledem k heterogenitě reprezentujícího znakového materiálu vůči materiálu „toho, co má být reprezentováno“, nemůže být singulární předmět logicky podchycen obecným pojmem, jaký vyhledává rozum při každé smyslové zkušenosti. Díky překonávání materiálové formy formou uměleckou se tato stává samojedinou, mimo logiku se nacházející pohnutkou pro určení reprezentovaného předmětu. Místo a čas tohoto předmětu konstituují specifickou prostoro-časovost. Toto specifikum je zvláště patrné u divadla, kde herci a jejich konání reprezentují dramatické postavy a děje v „ideálním prostoru“ a čase, který je tu „pouze nepřetržitým sledem jednání“.⁵

Schillerovo pojetí uměleckého znaku koresponduje s Mukařovského koncepcí umělecké proměny tematického věcného vztahu. Další korespondence je patrná v tezi o oproštění se autora od jím vytvořeného uměleckého díla. S ohledem na nauku Karla Böhlera o třech funkcích (*znázorňovací, vyjadřovací, apelové*) jazykového znaku Mukařovský zavádí funkci čtvrtou, kterou nazve *estetická*. Ta osvobozuje

3 Schiller se přátelil s Wilhelmem von Humboldtem, od něhož zřejmě též přejal znakovou terminologii.

4 K pojmu „techniky“ a k nauce o znaku srov. Schiller 1993a.

5 Srov. Schiller 1993c: 248. Schiller tu polemizuje s dobovým požadavkem naturalismu či realismu po tragickém ději.

umělecký jazykový projev od externích korelátů všech tří prakticky-komunikativních funkcí. Právě tato nauka dovolila popřít croceovskou *estetiku výrazu*. Schiller z díla vylučuje umělce spolu se znakovou látkou jakožto dvě „bytosti“ (Naturen) umění cizorodé: „Jakmile však buď *látka* nebo *umělec* sem přimíchají své bytosti, pak se znázorněný předmět již nejeví jako daný sama sebou a nastupuje heteronomie“ (Schiller 1993c: 248; zvýr. F. S.). Schillerův oblíbený výraz „technika“ pro uměleckou tvorbu slouží též tomu, aby byla podtržena objektivita uměleckého díla.

Třetí moment stojí ve spojitosti s naukou o celistvosti uměleckého díla. Český strukturalismus se vrací k filozofické diferenciaci kvantitativních celků („seskupení“) od celků kvalitativních („struktur“). Ty se od seskupení liší tím, že jim nelze bez úhony odebrat žádný prvek, neboť každá část konstituuje kvalitu celku. V Mukařovského nauce o principech *sémantického gesta* se tato zásada znovu vrací v pojetí „oscilace mezi významovou statikou a významovou dynamikou“. Každý prvek uměleckého díla nese v sobě tendenci k navazování vlastního významového vztahu k externí skutečnosti, čímž vnáší do celku statiku. Celek díla však proti tomu staví tendenci k podřízení veškerých jednotlivých komponent své dynamické významové intenci (srov. Mukařovský 1982b).

Mukařovského výrazivo, působící technickým dojmem, má u Schillera ekvivalence ve stylistickém hávu jeho *idealismu svobody*. Antropomorfizující způsob Schillerovy řeči dokládá tento citát o umění architektury: „Krásnou však nazýváme [budovu], když [všechny její části] působí, jako by ze sebe dobrovolně a bezděčně vystupovaly a samy sebe omezovaly“ (Schiller 1993a: 420). Onen antropomorfizující styl signalizuje jeho antropologickou estetiku, jež je též politicky brizantní.

Do druhé skupiny (spíše kontrastujících) paralel patří Mukařovského pojetí *literárních dějin* a Schillerovo pojetí *literárního druhu*. Mukařovský sledoval názor ruské formální školy, podle něhož literární druhy představují nikoli stabilní struktury, nýbrž komplexní normy s časově omezenou platností (srov. Mukařovský 1982b). Pro Schillera bylo právě hledání žánrově konstitutivních norem příkazem doby, jak jsme již vyložili výše. Podobně jako k literárním druhům přistupuje Mukařovský k tzv. *estetickým kategoriím*, jež jsou v tradiční normativní poetice pevně spjaty s jednotlivými druhy, resp. žánry. Mukařovský v nich zpočátku spatřuje rezidua zastaralého a formalismem překonaného pojetí umění. Ve vztahu ke *krásnému* a *vznešenému*, dvěma estetickým kategoriím, jež u Kanta a Schillera platí za konstitutivní pro

umění vůbec, se pražský strukturalista zřejmě odklání také od německé filozofické estetiky. Avšak tady lze sledovat též jistou změnu.

Uvedené kategorie mají u Kanta a Schillera jednak univerzální platnost, jednak navazují na jeden zvláštní problém tematických umění. Hlavním předmětem znázornění v tematických uměních je u Kanta člověk; z kategorizace buď podle krásna, jež je měřitelné, anebo podle vznešeného, které veškeré míry překračuje, vycházejí dva typy uměleckého znázornění člověka: krásný člověk v estetice míry (Maßästhetik) a vznešený člověk, tuto estetiku negující. Na Schillerově estetice se v tomto ohledu ukazuje jistý samostatný vývoj: Ve svých raných dílech Schiller sleduje Kantovu kategorizaci typů, později ji však opouští tím, že měřitelné krásno a neměřitelnou vznešenost deklaruje jako dvě kategorie, konstituující jakékoli umělecké podání. Navíc také uvolňuje dualitu krásného a vznešeného z vazby na znázorněné, čímž se tato dualita stává univerzální všech uměleckých druhů, tematických i atematických. Schiller však uznává existenci jakož i právo na existenci „nečistých“ uměleckých druhů. K těm řadí básnictví a zvláště také drama. Navzdory jejich akceptaci však pro Schillera zůstávají tyto smíšené kategorie problémem, protože omezují autonomii umění.

K těmto reflexím vyvstává u Mukařovského (pozitivní) paralela. Ve studii „Polákova *Vznešenost přírody* (Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury)“ z roku 1934 se například píše: „[...] živá literatura může být současníky hodnocena se stanoviska kterékoli z funkcí, jež vykonává, přičemž v dané době a pro dané prostředí může být v popředí i jiná funkce než umělecká“ (Mukařovský 1941: 117). Touto „jinou funkcí než uměleckou“ je míněna obrozenská úloha získat pro básnictví v českém jazyce vzdělanecké vrstvy tehdejší společnosti. Již sám titul básně Miloty Zdirada Poláka evokuje normativní představu o druhu vyšších stavů, který svou „vznešenou“ odlišnost od nižších lidových vrstev spojoval s estetickou kategorií vznešenosti do kategorie smíšené, do té doby implikující normativní vazbu na jazyk německý. Z této studie však celkově vyplývá, že Mukařovský estetickou funkci umění právě *nedefinuje* v terminologii kategorií smíšených. Pro Mukařovského distanci od smíšených kategorií je charakteristická také jeho opakovaná kritika dogmatu socialistického realismu, který váže sociální funkci na zděděnou uměleckou normu. V článku „Umění“ z roku 1943 se Mukařovský ještě jednou vrací k problematice smíšených kategorií, jimž se nyní dostává určitého zhodnocení: „Existují dokonce, i v dobách vyjádřené diferenciací funkcí, splynuliny funkcí mimoestetických s estetikou, působící dojmem dokonale jednotných funkčních aspektů: bývají

označovány tradičním pojmenováním jako ‚estetické kategorie‘ (tragično, komično, vznešeno atd.)“ (Mukařovský 1966d: 174). Tím jako by se přibližoval Schillerovu uznávání smíšených kategorií, což implikuje i jakési sblížení s genologickou diferenciací.

Pak by se ale mělo i strukturalistické literární dějepisectví znovu vyřadit s literárními žánry. Tohoto úkolu se Mukařovský sice neujímá, avšak na příkladu divadelního umění tu provádí revizi vlastních dřívějších názorů. Oslavoval-li ještě v roce 1937 v článku „Jevištní řeč v avantgardním divadle“ techniku rozčlenění divadla na nejmenší prvky a jejich sjednocení podle kritéria nových celostních estetických vztahů, pak roku 1945 v článku „K umělecké situaci dnešního českého divadla“ tuto periodu atomizace divadla kritizuje a požaduje návrat k herci jako ústřední strukturní složce divadelního umění. Pro tento „inovativní“ proces je pak navýsost přijatelné také „divadlo tendenční, i divadlo-zábava“, jež „v minulosti dovedly vytvořit výrazné umělecké útvory“ (Mukařovský 1966f: 458).

Mohlo by tu sice vyvstat jakési podezření, že již v tomto článku začíná Mukařovský pošilhávat po socialistickém realismu, ale podle mého mínění je výstižnější jiné vysvětlení: Podobně jako Schiller rozpoznává Mukařovský v uměleckých druzích útvary, jež se v historii svého vzniku konstitutivně spojily s mimoestetickými normami a hodnotami, vyjádřenými ve smíšených kategoriích.

Paralely v estetice

První poukaz na paralely v estetice nám poskytuje citát z Oskara Walzela v Mukařovského pojednání „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ z roku 1943. Citát se týká Schillerovy definice umělecké tvorby: „Nevědomo spojené z rozmyslem činí básníka“ (Mukařovský 1966e: 118). Celá tato studie se věnuje problému nadčasové hodnoty uměleckého díla, který, nastaven již v článku „Problémy estetické hodnoty“ (1935–1936), nemohl Mukařovského přivést k uspokojivému řešení. Nyní navržené východisko se točí kolem znakovosti uměleckého díla, jež je doplněna „substrátem“ neznakovosti. Mukařovský tu spojuje znakovost se záměrností a neznakovost s nezáměrností. Pojmy záměrnosti a nezáměrnosti slouží v Mukařovského antipsychologické estetice vyloučení psychologických pojmů vědomého a nevědomého z estetické terminologie. Přestože Schillerův výraz *nevědomo* sugeruje z psychologií, není Schiller přívržencem psychologizující estetiky. *Ne-*

vědomo u něj představuje intuitivní zachycení řádné umělecké stavby, jejíž pravidla jsou pociťována, nikoli však převedena na pojmy (srov. Schiller 1993a). Přijmeme-li *záměrnost* jako výraz pro schillerovské vědomí pravidla a *nezáměrnost* jako selhání rozumu v hledání pravidel, pak bychom mohli článek z roku 1943 chápat jako repliku na schillerovskou estetiku.

V článku „Úkoly obecné estetiky“ z počátku čtyřicátých let je možno zaznamenat druhý odkaz na Schillera. Tento článek podává přehled o dějinách estetiky. Centrální pojem krásna, který stará estetika hledala v přírodě či v uměleckém díle, byl experimentální estetikou druhé poloviny 19. století převeden do přirozenosti člověka, v níž byly – marně – hledány obecné zákony krásna. V dalším kroku byl pojem krásna nahrazen pojmem estetického *nastrojení* člověka. Estetično je pak u Mukařovského spojeno s antropologickým založením, pro které jsou k dispozici dva výklady: mimo oblast umění umožňuje estetické nastrojení člověku zaujmout radostný vztah k životu, v umění pak způsobuje „souhru sil“ (Mukařovský 1966c: 79). Jak radost, tak souhra sil jsou charakteristickými momenty schillerovské estetiky, odlišnými od Kantových názorů.

Oba uvedené články neposkytují přímý důkaz pro konkrétní relaci mezi estetikou Mukařovského a Schillera, avšak dávají podnět k domněnce, že za hojnými odkazy strukturalisty ke Kantovi se skrývá také poměr k Schillerovi. Ve vývojové fázi, kterou Oleg Sus nazývá „antropologickým obratem“ Mukařovského (Sus 1968), lze shledat v tomto ohledu též hlubší vztah.

Onen „antropologický obrat“ se počíná kolem roku 1936 a je stále rozpracováván až do roku 1945. Má dvě teoretické polohy. První z nich se týká antropologické báze estetického vnímání, zaměřeného na formální vztahy. Jde tu o pociťování rytmu, o proporcionalitu, symetrii a smysl pro rovnováhu. Estetické působení antropologické báze spojuje Mukařovský s dialektickým konceptem, v jehož důsledku jsou bazální měřítka esteticky relevantní jen tehdy, když se od nich daný formální vztah odlišuje. Z působnosti diferenčních vztahů, umělcem vytvářených, mohou pak vznikat normy pro další uměleckou tvorbu, od nichž se však následující díla musí opět odklánět. Každé jednotlivé dílo tak vykazuje dvojí napětí – jedno vůči antropologické bázi a druhé vůči historickým normám.

Těž Schiller se vyjadřuje k nauce o antropologických normách, a to alespoň in nuce ve své práci „Kallias oder Über die Schönheit“: „přiměřenost, řád, proporce, dokonalost [...] nemají [s krásou] vůbec nic

co činit. [...] všechny tyto vlastnosti představují pouze *materii* krásna, která se s každým předmětem může měnit“ (Schiller 1993a: 419–429; zvyř. F. S.).

Významnější je však soulad v antropologické nauce o funkcích, týkající se druhé polohy Mukařovského „antropologického obratu“. Oba teoretici přijímají čtyři funkce, z nichž tři se takřka kryjí a jedna se odchyluje: u obou se překrývají funkce poznávací, praktická a estetická, odlišná je pak u Mukařovského magicko-náboženská funkce, pro niž Schiller uplatňuje pojem funkce morální (Schiller 1993b, 19. Brief).

Vztah estetické funkce k funkcím ostatním je pro Mukařovského vztahem dialektickým, neboť funkce estetická ty ostatní neguje, aby mohla pro vlastní cíle disponovat hodnotami, které s mimoestetickými funkcemi korelují. Dialektika funkce estetické je rozvíjena spolu s naukou o její bezobsažnosti (srov. Mukařovský 1966a a 1966b). V Schillerově terminologii se projevuje jistá příbuznost způsobu myšlení. Ve stavu nasazení své estetické schopnosti představuje člověk jakousi „nulu“ (srov. Schiller 1993b: 635, 636 et passim, 21., 22. Brief). Avšak tato „nula“ je osazována možnostmi všech ostatních schopností: „Právě proto, že [estetické rozpoložení myslí, *ästhetische Gemütsstimmung*] nebere výlučně do ochrany žádnou z lidských funkcí, je příznivá bez rozdílu všem těmto funkcím, a neupřednostňuje žádnou z nich, protože je základem možnosti jich všech“ (Schiller 1993b: 637, 22. Brief). Co se tu vypovídá o estetické „možnosti jich všech“, lze v Mukařovského terminologii vyjádřit právě jako dialektická negace mimoestetických funkcí, které se v estetickém rámci projevují jako možné hodnotové faktory.

Odchylka v paradigmatech oněch čtyř funkcí – magicko-náboženská versus morální funkce – se dá vysvětlit na jedné straně Mukařovského vazbou na Herbartovu filozofii, jež náboženství bezvýhradně akceptovala, a na straně druhé Schillerovou blízkostí ke Gottholdu Ephraimu Lessingovi, pro něhož bylo náboženství projevem dětské fáze ve vývoji lidstva. Osvícenští filozofové bojují sice také proti magické víře v kouzla, ale zrovna tak i proti kněžskému stavu, který ve vlastním a státním mocenském zájmu udržuje poddané ve stavu „vlastní vinou způsobené nedospělosti“.⁶ Oba, Mukařovský i Schiller, vyzdvihují antagonismus mezi estetickou a magicko-náboženskou resp. morální funkcí. Mukařovský spatřuje v obou funkcích specifické znakové produkty,

6 Tento obrat užívá Kant ve svém věhlasném pojednání „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ (1784; Kant 1913: 167).

které si právě ve znakovém světě výrazně konkurují, a Schiller shledává rozpor mezi zákonem určenými morálními normami a svobodou umění.

Jak antropologická báze estetické funkce sama, tak i antropologické paradigma funkce manifestují kontinuitu mezi Schillerovou osvícenskou estetikou a strukturální estetikou. Mukařovský, který často kritizoval tendenci moderní kultury k monofunkcionalitě, by jistě mohl souhlasit se Schillerovou analýzou situace člověka na konci 18. století: „Musí tedy být chybné, že si vzdělávání jednotlivých sil vynucuje obětování jejich totality; [...] musí být na nás, abychom tuto totalitu v naší přirozenosti, kterou zničilo umění, obnovili s pomocí umění vyššího“ (Schiller 1993b: 588, 6. Brief). Tímto „vyšším uměním“ Schiller míní tvorbu s dominancí estetické funkce, oním „obyčejným“, přirozenou totalitu ničícím „uměním“ pak míní stát, degradující člověka na kolečko v mechanickém soustrojí.

Přeložil Jan Jiroušek

Prameny

KANT, Immanuel

1913 „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ in idem: *Immanuel Kants Werke* 4. Schriften von 1783–1788, ed. Arthur Buchenau, Ernst Cassirer (Berlin: Bruno Cassirer), s. 167–176 [1784]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1941 „Polákova Vznešenost přírody (Pokus o rozbor a vývojové zařazení básnické struktury)“, in idem: *Kapitoly z české poetiky 2. K vývoji české poezie a prózy* (Praha: Melantrich), s. 107–210 [1934]

1966a „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in idem: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Odeon: Praha), s. 7–65 [1936]

1966b „Místo estetické funkce mezi ostatními“, *ibid.*, s. 80–94 [1942]

1966c „Úkoly obecné estetiky“, *ibid.*, s. 76–80 [poč. 40. let]

1966d „Umění“, *ibid.*, s. 169–188 [1943]

1966e „Záměrnost a nezáměrnost v umění“, *ibid.*, s. 116–147 [1943]

1966f „K umělecké situaci dnešního českého divadla“, *ibid.*, s. 447–458 [1945]

1966g „D 34 – D 48 ve vývoji českého divadla“, *ibid.*, s. 458–460 [1948]

1966h „Umění jako sémiologický fakt“, *ibid.*, s. 85–88 [1934]

1982a „O současné poetice“, in idem: *Studie z poetiky*, ed. Hana Mukařovská [Květoslav Chvatík] (Odeon: Praha), s. 22–33 [1929]

- 1982b „O jazyce básnickém“, *ibid.*, s. 93–136 [1940]
 1997 „Die Komposition des poetischen Werkes Universitätsvorlesung, Bratislava 1931/1932“ [Auszug], přel. Peter Burg a WFS; „Das Wesen der Epik (Phänomenologische Betrachtung)“, přel. Peter Burg, in Wolfgang F. Schwarz (ed. in Zusammenarbeit mit Jiří Holý und Milan Jankovič): *Prager Schule: Kontinuität und Wandel Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag), s. 43–55; 56–88

SCHILLER, Friedrich

- 1993a „Kallias oder Über die Schönheit“, in *Friedrich Schiller Sämtliche Werke* 5 (München: Carl Hanser Verlag), s. 394–433 [1793]
 1993b „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, *ibid.*, s. 570–669 [kolem 1794]
 1993c „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“, in idem: *Dramen II Dramenfragmente* (München: Artemis & Winkler), s. 245–253 [1803]

Literatura

SUS, Oleg

- 1968 „O struktuře“, *Česká literatura* 16, č. 6, s. 657–666

TRETERA, Ivo

- 1989 *J. F. Herbart a jeho stoupenci na pražské univerzitě* (Praha: Univerzita Karlova)

WALZEL, Oskar

- 1968 „Herbart über dichterische Form“, in idem: *Das Wortkunstwerk Mittel seiner Erforschung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft), s. 77–99 [1915]

ZUMR, Josef

- 1998 *Máme-li kulturu, je naší vlastí Evropa. Herbartismus a česká filosofie* (Praha: Filosofie)

Jan Mukařovský and Friedrich Schiller – a convenient comparison?

As far as I know, no investigation has ever been performed of parallels between Mukařovský's and Schiller's theories. The founder of Prague structuralism often refers to the Russian Formalist School and to Czech “Herbartism”, also called “Formism”, as his mainsprings of inspiration. In questions of

methodology, Mukařovský is indebted to the modern linguistic theory of signs and functions. By means of these theories he also tries to approach the problem of literary history. Herbartism was interested in static formal relations within the single work of art and did not offer an opening into the history of literature. It was in Russian formalism, where Mukařovský found the inspiring idea that the autonomous aesthetic function delivers the rules for the individual work as well as for the whole literary process.

During the first two decades of the 20th century, Friedrich Schiller's writings on aesthetics were rediscovered by the German Herbartist Oskar Walzel as well as by Russian formalists. The aim of my paper is to draw parallels between Prague structuralism and Schiller's so-called "idealism of freedom". Of course, these parallels should not be interpreted as intellectual dependence.

Keywords

Czech structuralism, aesthetics of the enlightenment, poetics, Jan Mukařovský, Friedrich Schiller