

Poetika a estetika českého strukturalismu v pojetí Herty Schmidové

Milan Jankovič

Velký výbor z prací významné německé slavistky a literární teoretičky Herty Schmidové (SCHMIDOVÁ 2011) obsahuje tři části: I. Z teorie pražského strukturalismu, II. K české kultuře, III. Václav Havel. Chtěl bych se soustředit k té první z nich.

Sedm studií zařazených do první části výboru představuje estetické myšlení Jana Mukařovského, podává jeho zasvěcený výklad a nejednou i polemiku s ním. Obojí je zasazeno do podstatných souvislostí, k nimž patří především návaznost českého strukturalismu na ruskou formální školu, také však shody a odlišnosti mezi ním a postmoderním myšlením. K pojetí subjektu se zaměřuje porovnání Mukařovského antropologické estetiky s genetickým strukturalismem Ernsta Cassirera. Mnohostranně osvětlila autorka problém individua v českém strukturalismu. V další významné studii ji zaujal rozpor mezi Mukařovského pojetím poetiky a estetiky. Jako stále podněcující dokument Pražského lingvistického kroužku byl samostatně pojednán sborník *Torzo a tajemství Máchova díla*. V poslední stati („Poznání a zájem u Jana Mukařovského a v současné vědě o kultuře“), podle roku svého vzniku nejnovější, povolala autorka teoretické poznatky, jichž se dobrala v předchozích studiích, ještě jednou na scénu, tentokrát k obraně významnosti umění a myšlení o něm proti kulturologickému zanedbávání jejich nenahraditelné role.

První studie v této knize s titulem „»Třífázový model« českého literárněvědného strukturalismu“ pochází z konce osmdesátých let, její překlad vyšel v časopise *Česká literatura* v roce 1991. Zapůsobila tehdy v našem prostředí svou mimořádnou myšlenkovou sevřeností a — pokud to mohu doplnit jako jeden z pamětníků — nekompromisní vyhroceností, s níž autorka postavila proti sobě první a druhou fázi českého strukturalismu, tedy fázi formalistickou a sémiotickou, aby pak mohla proti dvojfázovému vývojovému modelu českého literárněvědného strukturalismu vyzvednout svůj třífázový model,

totiž návrat k „dílu jako neznaku“, který se manifestoval v Mukařovského studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“ (1943) a negoval — podle autorčiny koncepce — předchozí „sociologizaci estetiky umění“ (SCHMIDOVÁ 2011: 43), vládnoucí ve druhé fázi. Prožíval jsem tehdy tuto Mukařovského stať úplně jinak než jako vítězství nad sémioticky orientovanou uměnovědou. Inspirace nezáměrností se mi jevila jako cesta k dynamičtějšmu a plnějšmu pochopení uměleckého díla, což mi však nebránilo uchovat si poznatky z druhé, klasické fáze českého strukturalismu, třeba ze stati „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (1936), která mi v bohatství svých podnětů rozhodně s pouhou sociologizací estetiky umění nesplynula. Její nesporný přínos oceňila ostatně sama autorka, ne však v této, ale až v dalších studiích, zejména v té poslední, v níž rozvíjí svou polemiku s kulturologií.

V literární pozůstalosti Jana Mukařovského se zachovala řada náčrtů a fragmentů dokládajících, jak živou se pro tohoto autora stala problematika záměrnosti a nezáměrnosti v umění v první polovině čtyřicátých let, přesněji v letech 1940–1943. Neznamenal podle mne „fázi“, ale spíš záblesk poznání natolik převratného, že je sám autor už nestačil vsunout do systematiky svého učení a ponechal je — po několika málo letech intenzivního přemýšlení o této problematice — v podobě velkoryse rozvrženého, nicméně otevřeného projektu. Souhlasím s Hertou Schmidovou v tom, že jeho význam je prvořadý a postačuje i ve své nedovršenosti k tomu, abychom v něm spatřovali jistý mezník nebo spíš odpalovací rampu Mukařovského estetického myšlení. Pochybuji pouze o tom, jestli obrat „k věci a neznaku“ byl pro tohoto myslitele jenom „návratem“ — totiž: návratem k „věci“ v pojetí ruského formalismu. Dílo jako věc znamenalo pro Mukařovského původně *artefakt*, jak tomu bylo třeba v referátu „Umění jako sémiologický fakt“ v roce 1934. V „Záměrnosti a nezáměrnosti v umění“ z roku 1943 šlo však už o něco jiného, pojem artefakt přesahujícího. Podle Zdeňka Mathausera se v ní označení *dílo-věc* vztahuje k významové nevyčerpatelnosti, jíž je právě věc blíže než znak: „Umělecké dílo — vracejíc se k přírodě v tom smyslu, že se nespokojuje svou ryze znakovou, transparentní tvářností — rozpomíná se na nevyčerpatelnou, prapůvodní («přírodní» ve smyslu »prapřirozeného«), temnou, živelnou vnitřní dynamičnost a její generativní mohutnost“ (MATHAUSER 1999: 131). Možná, že o takové blízkosti slova k věci uvažoval svého času též Jakobson, když například v závěru své stati „Co je poezie?“ prohlásil, že „slova a jejich skladba, jejich význam [...] nejsou lhostejnou poukázkou na skutečnost, nýbrž nabývají vlastní váhy a hodnoty“ (JAKOBSON 1995: 31). V každém případě byla teď ve věcnosti díla-neznaku podtržena její přirozenost, nikoli pouhá „udělanost“, charakterizující dílo jako artefakt.

Vrátme se však k autorčině stati. Přinesla bohatství přesného a nejednou objeveného pozorování (například ve výkladu o „apercepčních rámcích“, o poetickém rytmu prostupujícím celé literární dílo, o přibývajících aspektech antropologické estetiky, o dvou typech znaků používaných Mukařovským,

tj. o saussurovském typu reprezentativního a nesaussurovském typu signálového znaku aj.), vyvolala však také řadu dalších sporných otázek. Patřilo k nim také autorkou připomenuté „schizma“ mezi strukturální poetikou a estetikou v druhé fázi (SCHMIDOVÁ 2011: 41). Co bylo tím schizmatem rozuměno? Celkovou orientaci druhé fáze charakterizovala autorka jako posun od tvarově psychologického k sémiotickému vymezení uměleckého díla. Rozpor mezi obojím se podle autorčiny studie rozevřel právě v této „klasické“ fázi českého strukturalismu. Na jedné straně krystalizují koncem třicátých a na počátku čtyřicátých let teoretické předpoklady i praktické aplikace „sémantického gesta“ jako integrujícího principu výstavby díla. Na druhé straně Mukařovského sémiotika v koncepci pohyblivého estetického předmětu pojetí díla jako v sobě ukončeného a uchopitelného objektu zpochybňuje. Z tohoto rozporu vidí Schmidová jedinou cestu: odvrát od znakové teorie a sociologie umění, respektive přeřazení jejich problematiky (včetně záležitostí recepce a konkretizace) na úroveň pomocné vědy. Třetí fázi, „dílo jako věc a neznak“ interpretuje pak autorka se zadostiučiněním jako Mukařovského antisociologický a antisaussurovský obrat. Pozůstatky znakového pojetí, rozpoznatelné i v tomto konceptu (ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“), jsou ovšem pro Hertu Schmidovou a pro její vizi „nového strukturalismu“ nepřijatelné.

Stať „Shody a odlišnosti mezi českým strukturalismem a postmoderním myšlením“ vyšla původně německy ve sborníku *Československý strukturalismus a viedenský scientizmus* v roce 1992. Jejím základním záměrem bylo představit funkcionalistickou a antropologickou estetiku Jana Mukařovského a ukázat, že i ona obsahuje „poststrukturalistické“ prvky. Mukařovského estetika — na rozdíl od jeho poetiky, která pracovala s pojetím uzavřené struktury — se přiklonila ke struktuře otevřené. To ji sblíží s postmoderním myšlením. Autorka nalézá nejprve jistou obdobu mezi antimetafyzickým postojem Jacquesa Derridy a učením Jana Mukařovského, který se rovněž rozešel s metafyzickou estetikou a hledal východisko v antropologickém funkcionalismu. Stať připomíná Mukařovského odklon od Saussurovy lingvistiky, založené na uzavřeném systému, odklon, který vyústil až ve zproblematizování čisté znakového charakteru umění. K revizi Saussurova konvenčního symbolického pojetí znaku přispěla, jak autorka uvádí, především Mukařovského vlastní zkušenost s moderním uměním, s abstraktním malířstvím a experimentálním divadlem. Vliv sémiotiky Charlese S. Peirceho u něho nemůžeme — na rozdíl od Jakobsona — předpokládat.

Derrida ve své kritice Saussurova znakového systému definoval strukturu jako „systém bez určitelných hranic a ve stavu nekonečné sebetransformace“ (SCHMIDOVÁ 2011: 53). Kromě uzavřenosti Saussurova *système de la langue* napadá Derrida též mocenský nárok spjatý s konvenčním symbolickým pojmem znaku, při němž je objekt vždy už utvářen sociální znakovou (lingvistickou)

konvencí. Proti ní staví Derrida nenásilnou znakovou praxi. Zde se autorka dovolává vedle Derridy též na Gillesa Deleuzeho, pro něhož může „opakování“ na rozdíl od „všeobecnosti“, mířit ke kvalitativní individualitě věcí. Derrida odmítá kolektivní subjekt, který prostřednictvím intersubjektivního systému ovládá svět věcí, a staví proti němu seriálové otvírání a rozšiřování hranic systému (či struktury) rozlišením vždy nových kvalitativních příznaků.

Derrida se kriticky vyrovnal též s teorií řečových aktů amerických filozofů jazyka J. L. Austina a J. R. Searla, kteří vnesli do teorie jazyka pragmatickou dimenzi, „kód druhého stupně“, ale nezřekli se jeho mocenského nároku. Ten se skrývá za požadavkem „úspěchu“ řečového aktu. Derrida proti tomu vyzvedá styl, který ve své individuálnosti rozrušuje pragmatický kód a vymezuje se vždy nově. Za nejvíce rozvinutý považuje individuální styl básnického jazyka. V tom nachází autorka další přiblížení k Mukařovskému a Jakobsonovi, k funkční lingvistice Pražského lingvistického kroužku.

Větší část úvahy Herty Schmidové je věnována Mukařovského antropologickému funkcionalismu. Předcházela mu lingvistická teorie funkcí, v níž se Mukařovský opřel o Bühlerův model jazyka, rozlišující tři základní funkce: expresivní, zobrazovací a apelativní. Mukařovský k nim přiřadil funkci čtvrtou, estetickou. Jejich vzájemný vztah vyřešil tak, že dominance estetické funkce ostatní tři funkce sice neruší, způsobuje však uvolnění jazykového výrazu od jednostranného sepětí s kteroukoli z nich ve prospěch nadbudovaného „globálního věcného vztahu“, který míří „k celé životní zkušenosti autora, popřípadě vnímatele“ (podle Mukařovského formulace ve studii „O jazyce básnickém“). Podle Herty Schmidové je tak definován estetický slovní znak, který se stává „univerzálním interpretantem skutečnosti vůbec“ (IBID.: 57).

Dostáváme se k Mukařovského teorii básnické sémantiky. Autorka k ní přistoupila od Mukařovského pojetí „živé tradice“. Tak jsou označeny „básnické tvárné postupy“ a jejich „řady“, které vykrytalizovaly v dějinách umělecké literatury a vytvořily v ní jistý dynamický systém, v němž se jednotlivé řady k sobě vztahují a neustále přeskupují. Skupina neaktivnějších postupů se stává dočasně dominantou, jíž se ostatní postupy přizpůsobují až do té doby, kdy je vystřídána jinou dominantou. Takový specifický systém básnického jazyka je koncentrický a sebetransformační. Má sice znaky Saussurova uzavřeného systému, ale určitými tendencemi z něj vystupuje. Tak například teorie „globálního věcného vztahu“, jak na ni autorka upozornila už dříve, směřuje k otevřené sémantice. V zájmu přesnějšího rozlišení je třeba uvažovat o dvojím kódu, který se tu uplatňuje: je to jednak kód „živé tradice“, odpovídající specifické tvarové povaze postupů, jednak kód pragmatický, který vzniká na základě kontextových faktorů vůči dílu vnějších (k nim se vztahuje Peirceův pojem *environmental interpretant*). Takové rozlišení u Mukařovského explicitně neexistuje. Na lingvistické vymezení estetické funkce navázala teorie antropologické estetické funkce. Předpokladem této teorie byl posun k otázce

hodnot. Autorka se ptá, zda existuje u Mukařovského v tomto směru nějaká obdoba s pragmaticky zaměřenou teorií řečových aktů. Terminologicky nikoli, ale existuje v obratu k pojům *jednání a funkce*. Ve studii „Místo estetické funkce mezi ostatními“ (1942) definuje Mukařovský nově funkci jako „způsob sebeuplatnění subjektu“. K základním modům takového sebeuplatnění patří pak funkce praktická, teoretická, symbolická a estetická. Autorčin výklad se vrací k Mukařovského stati „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ (1936), kde jsou uvedené pojmy pojednány nejbohatěji. Jsou zde též rozlišena označení *artefakt* a *estetický objekt* a je vyložen jejich vzájemný vztah. Funkční síla se promítá nejprve do artefaktu, ale překračuje jej směrem k estetickému objektu, k imanentnímu či intencionálnímu vědomí. Estetický obsah je vyplněn mimoestetickými hodnotami, vůči nimž se estetická funkce jeví jako „průhledná“. Její výkon však nelze ztotožnit s pouhou intenzifikací jednotlivých mimoestetických hodnot. V jejich dynamických vztazích se uplatňuje formální impuls, vycházející z formotvorné energie artefaktu. Skrze něj působí aktivita subjektu, vytvářejícího nový sémantický řád.

Novou estetickou zkušenost razí umělecké dílo jako tvůrčí experiment s mimouměleckou skutečností. Takový experiment se může stát modelem pro další obdobné experimenty a může nakonec prokázat svou platnost i v mimoestetické oblasti lidského sebeuskutečňování. Úspěšné formové objevy působí jako vzory, stávají se normami. Proti jejich pasivnímu přejímání se v umění prosazuje vždy znovu inovační odchylka. Její zdůraznění je na první pohled blízké poststrukturalistickému neidentickému opakování, Mukařovského teorie norem a jejich ožívování má však odlišné základy. Podle autorčina výkladu myšlenek Jana Mukařovského je každá umělecko-estetická norma vybavena „imanentním diferencíálem napětí“ vůči obecné antropologické základně norem, působí konkrétně ve vztahu k „živé tradici“ a v sepětí se spontánní smyslovou zkušeností.

Mukařovského antropologický funkcionalismus je při vši podobnosti některých prvků (například otevřenosti struktury) od Derridova poststrukturalismu zásadně odlišný v pojetí subjektu. U Derridy je to subjekt decentralizovaný a neuzavřený. U Mukařovského je vybaven antropologickou funkční schopností, která jej činí — podle výstižné autorčiny formulace — „generativním centrem všech sociálních norem a silou dotvářející objekt“ (SCHMIDOVÁ 2011: 63). Závěr autorčiny studie je opětovně věnován zamyšlení nad polaritou znakovosti a neznakovosti uměleckého díla. Neznaková povaha jeho „věčnosti“ se už nedá uchopit jako pouhá odchylka od normy, vzdoruje sémiotizaci a vyžaduje podle autorčina přesvědčení „novou, postsémiotickou teorii umění“ (IBID.: 64).

V několika dalších odstavcích podniká Herta Schmidová samostatný pokus, jak by bylo možné k takové teorii vykročit. Připomíná Romana Jakobsona, který, inspirován učením Charlese Peirceho, se odvrátil od Saussurova

konvenčně symbolického znaku a zvolil jako znak nejvíce odpovídající povaze umění ikon. Dominantní postavení ikonicity v umění umožňuje podle Jakobsona, aby nad sémanticko-referenčními vztahy, nad *extrovertní semiózou* převládly vztahy vnitřní podobnosti, sémantika gramaticko-syntaktických forem, jinak řečeno *introvertní semióza*. Příkladem imanentní teleologie je pro Jakobsona hudební skladba.

Herta Schmidová klade sugestivní otázku, zda by nebylo možno domýšlet v tomto směru Mukařovského úvahy o nesémiotickém „zbytku“ v artefaktu. Upozorňuje na projevy ikonicity v literárním díle, jako jsou například eufonické a rytmické postupy, paralelismy a jiné vztahy podobnosti, kodifikované v žánrových systémech lyriky i prózy. Takové vztahy podobnosti nejsou jen záležitostí konvence, ale — podle Mukařovského antropologické estetiky — „koordinují s konstantami lidského smyslového vnímání“ (IBID.: 65). Taková orientace by mohla podle autorčina přesvědčení ukazovat cestu dál. Uměleckými postupy vytvářený kód, k němuž náleží i Mukařovským zavedený „globální věcný vztah“, by se tak stal „jediným relevantním kódem pro uměleckou semiózu“ (IBID.), ukazoval by k literárnímu dílu jako čistě literární „věci“. K jejímu vyproštění z nadvlády mimouměleckých zřetelů se zaměřuje i tato autorčina stať a přispívají k tomu tak či onak všechny další texty.

Jako třetí byla do knihy Herty Schmidové zařazena stať „Přístupy k subjektu v pražské strukturalistické antropologii a v genetickém strukturalismu Ernsta Cassirera“, publikovaná poprvé na Slovensku v roce 1997. Bylo třeba několika autorčiných úvodních stran, aby se stalo srozumitelným, proč, v jakém směru a s jakým cílem zde byly porovnávány tyto dva náročné myšlenkové systémy, svou povahou tak různé, z nichž jeden se představil v několikastavkovém díle filozofa Ernsta Cassirera (*Filozofie symbolických forem* [1923–1929]), druhý, na pohled skromnější, jako soubor studií českého literárního vědce a estetiky Jana Mukařovského z třicátých a čtyřicátých let 20. století. Oba spojuje antropologický projekt, který autorka přiřazuje k tradici osvícenství a domýšlí jako polemiku s devalvací lidského subjektu v postmodernismu a poststrukturalismu. Cassirer a Mukařovský jsou si blízcí v pojetí subjektu, který v artech vědomí sjednocuje svět. U Mukařovského je tou sjednocující silou estetická funkce, u Cassirera kognitivní funkce vědy. Tyto paralely, dva různé způsoby, kterými si člověk uvědomuje svět a zároveň poznává sám sebe, své možnosti, jsou potom ve studii bohatěji rozpracovány.

Zvláštní pozornost je v úvodní části věnována mýtu. Je připomenuta Cassirerova kritická analýza sebezahalujícího mýtu v totalitním státě. V této souvislosti připomíná autorka rozpor mezi Mukařovského estetikou inspirovanou moderním uměním, jejímž jádrem bylo tvořivé individuuum, a iluzivním příklonem jejího autora k marxismu na sklonku čtyřicátých let, při němž sehrál svou roli „zahalený mýtus“ státu a zřejmě i nedostatečná reflexe

jeho nebezpečnosti ze strany Mukařovského. V jeho vlastním díle zůstává nicméně živá představa antropologických strukturních vztahů sjednocených estetickou funkcí, která může vždy znovu působil i jako korektiv mytu a hájit svobodu individua proti sociálnímu nátlaku.

Cassirer i Mukařovský počítají u člověka s jistým přirozeným vybavením, které dlouhodobě přetrvává. Cassirer mluví o schopnosti rozumu a vůle, Mukařovský o možném sebeuplatnění člověka vůči jeho biologickému i sociálnímu prostředí. Schopnosti pro sebeuplatnění jsou u obou pojaty jako síly nazvané funkcemi. Zdrojem funkcí je subjekt (specifikovaný zde jako „všeobecný“ či fenomenologický subjekt). Na tomto subjektu lze rozlišit různá nastavení vzhledem k intencionálnímu objektu. Intencionální objekt je korelát subjektivního vědomí, není to však na člověku nezávislá skutečnost. Té se sice člověk účastní, ale jako takovou ji nemůže intencionálně otevřít. Vztah mezi subjektem a intencionálním objektem je realizovaný funkcemi a u obou myslitelů je pojmenován jako struktura. Antropologickým funkcím odpovídají antropologické symbolické formy. V určité symbolické formě se obráží jistý vztah mezi subjektem a objektem a je v ní též patrný sjednocující výkon formy. Jednota v mnohosti takto dosahovaná se týká stejně modalit vědomí jako objektových světů k němu vztažených. Takové předpoklady jsou pro oba společné.

Podnětné je ovšem i pozorování rozdílů mezi nimi. U Mukařovského je antropologická základna pojata elementárněji, nepředstavuje rozvinutý systém jako u Cassirera, je spíše přijatým filozofickým východiskem, na němž je potom založena jistá koncepce estetiky umění a literatury. Objevně — a ve srovnání s Cassirerem blíže umění 20. století — je u Mukařovského promyšlena hlavně estetická funkce. Právě ona dynamizuje celou oblast estetická, je činitelem imanentní inovace estetických norem a stálé obnovy estetického paradigmatu. To však je, jak zdůrazňuje autorka, jenom jeden, historický pól estetické problematiky. Ten druhý, antropologický pól, představují konstanty, ne už normy, ale zákony lidského smyslového vnímání, jako je symetrie, proporcionalita, rytmus. Tyto všeobecné zákony se ovšem neprosazují mimo historii, ale v ní, přesněji v napětí vůči ní, a tedy vždy v jisté odchylce od antropologické základny, také však jako připomenutí jejích hranic. Autorka se dovolává pojmu *diferenciálních pocitů* Brodera Christiansena, který v tomto směru ovlivnil Mukařovského a před ním už ruské formalisty.

Paradigma antropologických funkcí je u Cassirera a Mukařovského v mnohém podobné, i když v jednotlivostech existují odlišnosti. Jinak je například u obou zařazena funkce jazyková nebo praktická, namísto magicko-náboženské funkce je u Mukařovského uvedena funkce symbolická atp. U takových zjevných rozdílů autorka ovšem nezůstává a prohlubuje je svými úvahami — například nad funkcionální typologií v Mukařovského studii „Místo estetické funkce mezi ostatními“ (1942) nebo nad srovnáním jazykových

a antropologických funkcí u Mukařovského a Bühlera, jež na výklad o typologii funkcí navazuje.

Studie se vrací k otázce subjektu. Načrtává Cassirerův komplexní obraz člověka jako biologického organismu a jako kulturní bytosti. Teleologicky pojatý vývoj míří podle Cassirerova přesvědčení k polyfunkčnímu sebeuskutečnění člověka vedeného rozumem, jakkoli cesta k takovému cíli je v permanentním ohrožení. Ještě jednou se v autorčině komentáři ke Cassirerovi vrací motiv mýtu. Nebezpečí „skrytého mýtu“, unikajícího rozumu, si Cassirer plně uvědomil nad jeho děsivým zneužitím jak v nacionálně-socialistické, tak komunistické státní ideologii. Není jistě náhodou, že obě tyto státní ideologie tvrdě potlačovaly autonomii umění a v ní též potenciál svobodné hry s mýtem, hry, „která mýtu dává prostor a zároveň ho ohraničuje“ (IBID.: 81).

V závěru jsou oba antropologické modely ještě jednou porovnány. Ukazuje se přitom mimojiné, že Mukařovský ponechával stranou mikrostrukturu biosféry člověka. Předvědomé a nevědomé vztahy, jimiž se Cassirer zabýval, u Mukařovského obecně pojednány nejsou (ačkoli o nich a o jejich roli v umění dobře věděl, jak dosvědčuje pozornost, kterou jim věnoval třeba v rozboru Nezvalových surrealistických básní). Novou kapitolu otevřel i v tomto směru, když se ve svých úvahách zaměřil na prvky tzv. „nezáměrnosti“ v umění. Ty ovšem nezotožňoval s projevy psychologického nevědomí. Lze říci, že víru v člověka jako polyfunkční bytosti Mukařovský s Cassirerem sdílel, přičemž estetická funkce pro něho znamenala patrně víc než funkce kognitivní. Alespoň v tom směru, že může zasahovat globálně, celého člověka.

Ve stati „Problém individua v českém strukturalismu“ dala autorka jasnou odpověď na často se vracející otázku: nezapomněl český strukturalismus na individuum? S velkou důkladností jsou v této studii (uveřejněné v Německu v roce 1997) probrány všechny závažné položky týkající se v Mukařovského teoretických statích individua jakožto tvůrčí osobnosti, zodpovědné za vytvoření díla a zasahující iniciativně do literárního vývoje. Autorka vysvětluje jistě „opoždění“ této problematiky u Mukařovského, motivované zřejmými souvislostmi. Literární dílo jako jev sui generis, totiž jako nositel estetické funkce, bylo skoro do poloviny třicátých let v popředí autorovy pozornosti nakolik, že ostatní otázky s jeho působením spojené zůstávaly po nějakou dobu ve stínu. (Ostatně jinak tomu bylo v ruském formalismu, od něž přejímal český strukturalismus rozhodující impulzy.)

Autorka rozvrhla své pojednání do několika bloků (1. Antropologický funkcionalismus — 2. Literární umělecké dílo jako individuum — 3. Úloha individua v dějinách literatury — 4. Autor díla jako individuum a jako osobnost), které následně ještě dále člení orientujícími podtituly, takže se čtenáři dostává do rukou zasvěcené kompendium k mnoha důležitým a pro poznání Mukařovského přínosu zásadním otázkám. Každý z těch čtyř problémových

bloků by si zasluhoval samostatnou pozornost. Nám ovšem musí postačit jen výběrové nahlédnutí do nich (budou označeny I.–4.).

I. Mukařovského definici funkce jako „způsobu sebeuplatnění“ člověka (ve studii „Místo estetické funkce mezi ostatními“ [1942]) zvolila autorka jako výchozí bod svého přístupu k systému antropologických funkcí. Tři z nich, totiž funkci praktickou, teoretickou a symbolickou, charakterizuje zaměřením k určitému cíli. Čtvrtá funkce, estetická, žádný určitý cíl nemá, a přece se může stát protiváhou všech ostatních (mimoestetických) funkcí. Proč vlastně? Protože právě jenom díky ní nepromítá subjekt jednotu svého vědomí na jednotlivou skutečnost, ale na „skutečnost jako celek“ podle známé Mukařovského formulace. Vzpomeňme na tři Bühlerovy jazykové funkce a na jejich obohacení funkcí estetickou (v dozrálé podobě v Mukařovského stati „O jazyce básnickém“ [1940]). Už tam byl pojmenován její zvláštní, na první pohled paradoxní účinek: její „zachoulení“ do sebe, tj. její svéúčelná autonomie, se stává mocnou protiváhou partikulárnosti mimoestetických funkcí. Estetická funkce se k nim může, jak píše Mukařovský, přiklánět i odklánět se od nich, mísit je navzájem, oscilovat volně mezi nimi, stále však s tímž „cílem“ — pozor, to už není ten vnější, určitý a jednostranný cíl — sjednotit skutečnost jako celek v estetickém znaku, vytvořeném „podle obrazu jednoty subjektu“. Co si Mukařovský svého času uvědomil nad Bühlerovými jazykovými funkcemi (*Darstellungsfunktion*, *Ausdrucksfunktion*, *Appellfunktion*) a nad jejich nutným doplněním ve funkci estetické, bylo nakonec promítnuto do typologie základních antropologických funkcí. Idea „vztahu ke skutečnosti jako celku“ byla jasně a zřetelně vyjádřena už předtím, v Mukařovského referátu „Umění jako sémiologický fakt“ (francouzsky 1934, česky 1936). Teď mohla podepřít ještě i tuto, ucelenou a k základním schopnostem lidské přirozenosti upjatou myšlenkovou stavbu.

Vraťme se k autorčinu výkladu. Zastavila se v Mukařovského definici nad slovy „podle obrazu subjektu“ a prokreslila danou představu: „Do tohoto »obrazu« vstupují vnější cíle všech popíraných (rozumí se: mimoestetických) funkcí jako vnitřní »hodnoty« estetického objektu“ (SCHMIDOVÁ 2011: 90). Odtud možný dojem, jako by jej mimoestetické hodnoty zcela vyplňovaly. Tematicky nepochybně. Adekvátní vnímatel však může komunikovat ještě s něčím dalším, tematicky nepolapitelným. Autorčin komentář to pojmenoval natolik přesně, že nezbyvá než jej znovu ocitovat: „Sjednocující akt, který objekt obkličuje vnějšími konstitutivními hranicemi, je akt uzavírající i otvírající zároveň; uzavírá vzhledem na jednotlivý estetický objekt, otvírá vzhledem na znakově míněnou, hodnotově pojatou skutečnost vůbec, jako jejíž protějšek se zakouší subjekt estetické funkce coby organizující moc“ (IBID.: 90 [zdůr. MJ]). Myslím, že těmito několika řádky řekla Herta Schmidová o estetické funkci jako „nezpochybnitelné konstantě“ opravdu to nejdůležitější.

Pod samostatným podtitulem pojednala autorka o vývoji antropologických funkcí v dějinách kultury a umění. Antropologický funkcionalismus je zde pojat jako noetická báze historické analýzy. Od počátečního synkretismu, při němž působily čtyři základní funkce nerozlišený, až k jejich plnému rozlišení ve fázi „sebevědomého polyfunkcionalismu“, takový je, zhruba řečeno, obraz tohoto vývoje.

2. S představou organismu souvisí i Mukařovského pojetí uměleckého díla jako individua. Hned tento první krok k jeho jedinečnosti může být špatně pochopen. Individualita díla může být hned na počátku zaměněna individualitou jeho původce, autora. Pro Mukařovského, bojujícího od počátku proti estetice výrazu nebo „vcítění“ (Croce, Dilthey), bylo sice umělecké dílo komunikátem putujícím od autora k vnímátele, ale komunikátem specifickým, v němž má největší váhu prostřední člen, dílo, jedinečný ráz jeho utváření, tedy artefakt, který se dovolává svého estetického objektu v mysli vnímatele. Prostřednictvím díla se esteticky seberealizují oba k němu se vztahující subjekty, autor i recipient, i když se může na první pohled zdát, že role toho druhého je tak neúměrně zvětšena. Není tomu tak. Původcem díla je bezesporu autor. Ale dílo „žije“ či prostě realizuje se teprve v aktech přijetí. Dílo se ve svých konkretizacích může otvírat a vrstvit — a může ovšem též být ochuzeno a promarněno. Zdá se, jako by spolu s tím rozrůstáním a vrstvením narůstalo nebo se prohlubovalo i to poselství, které připisujeme autorovi, totiž hypotetickému původci. Autorka říká: „Analýza díla musí tedy sladit dva kategoriální druhy individuality, individuality díla jako objektu a obou subjektivních rolí“ (IBID.: 95).

Zevrubně je potom ve studii pojednán vnitřní a vnější rozměr „sémantického gesta“. Tento klíčový pojem Mukařovského odvozuje autorka, zdá se až příliš přímočaře, z Bühlerovy teorie řeči, totiž z jejího deiktického pole. Víme však, a pozornost tomu v jiné studii věnovala sama autorka, že „sémantickému gestu“ předcházelo už na sklonku dvacátých let „motorické gesto“ v Mukařovského rané, ale opožděně publikované knižní studii „O motorickém dění v poezii“ (1927). Nechci tvrdit nic více, než že pro své pojetí sémantického gesta byl Mukařovský připraven také svým vlastním vývojem, i když vliv Bühlerovy *Sprachtheorie* (1934) nelze samozřejmě podcenit, přinejmenším v tom upřesňujícím označení *sémantické*, nikoli už *motorické* gesto. — Jinak lze k autorčině úvodnímu výkladu tohoto pojmu těžko co dodat. Je precizní a vyčerpávající, pokud jde o připomenutí jeho základních principů (zaměření na jednotnost větného smyslu, významová akumulace, oscilace mezi významovou statikou a dynamikou) i v tom, jak tyto principy dynamické kompoziční analýzy domýšlí. Zvláště cenné jsou (v pasáži o vnitřním rozměru sémantického gesta) její úvahy o „gestických stopách“ v řečovém materiálu a o jimi zprostředkované návaznosti symbolických řečových významů na řeč těla. Bühle-

rovu řečovou teorií překračuje Mukařovský podle autorky tam, kde přiřazuje pole *deixis* k estetické funkci a otvírá z této strany přístup k antropologickým konstantám smyslového vnímání. Pro vnější rozměr sémantického gesta zvolila autorka jako východisko pojem *signál*. Jako dopravní signál působí na recipienta jisté stopy uložené v artefaktu a vyzývající vnímatele k zaujetí určitého, totiž estetického postoje. Podle autorčiny formulace jsou přitom prakticky zájmové postoje zrušeny ve prospěch estetické „bezzájmovosti“ (IBID.: 98). Gesticky orientovaný recipient zaujme po něm vyžadovanou pozici subjektu, z níž se mu objeví „deiktické pole výstavby díla perspektivně uspořádané“ (IBID.). A nakonec projektuje recipient do této sjednocené „faktury“ konotativní pole svých praktických funkčních a životních hodnot. Je třeba ocenit, jak usilovně se k otázce působení díla autorka prodírá přes zprostředkování norem, živé tradice, antropologických konstant, aby dospěla ke své maximě: „Umění apeluje na sociálního, kolektivního i individuálního, antropologického člověka zároveň a přitom tak, že antropologická stránka má přednost“ (IBID.: 99).

Pozoruhodný je autorčin námět promyslet v souvislosti se sémantickým gestem otázku dialogicity v Mukařovského estetice. Z tohoto hlediska, u Mukařovského jen naznačeného, by mohlo být smysluplně osvětleno též rozdvojení daného pojmu na gesto autorské a gesto recipientovo. V tomto směru je pro autorku příznačné jisté váhání. Na jedné straně uvažuje o tom, jak mohou i neznakové prvky přinášet něco, co chybí artefaktu, totiž věcně-přirozenou předmětnost, „která vzdoruje každému znakovému použití“ (IBID.: 101), na druhé straně teorii neznakovosti uměleckého díla pro strukturní analýzu díla odmítá, a to právě proto, že se rozchází s pojetím sémantického gesta jakožto rekonstrukce „autorského gesta“. Pozoruhodné je přitom též autorčino vyřešení takto vyhoceného rozporu: „Mukařovského poukaz, že ne-znakovost je určitým druhem záměrnosti, jak se zdá, míří na spojení s hermeneutikou“ (IBID.).

3. V tomto bloku je autorkou objasněna Mukařovského představa dialektiky literární struktury. Je v ní načrtnut koncept struktury jako „dynamické rovnováhy sil“ mezi jednotlivými složkami, které mohou být pozorovány buď v celistvosti individuálního díla, nebo jako zásoba uměleckých tvárných prostředků, nebo konečně jako „živá umělecká tradice“. V jednotlivém díle se tyto řady propojují. Část z nich uchovává stav daný konvencemi, druhá část daný stav přetváří. Mezi takto pojatými složkami vzniká napětí a jeho vyrovnání vede ke změně umělecké struktury. Dynamika celkové struktury vstupuje i do jednotlivého díla a prochází jím jako „proud sil“. K zachycení tohoto pohybu nabízí Mukařovský „dialektickou formuli“: daný stav struktury (A) otvírá možnost přechodu do stavu B, C, D, které můžeme označit jako negaci výchozího stavu (non-A). Skutečný stav se může od tohoto schématu odchýlit jednak tím, že následující pozici zaujme buď jeden, nebo několik autorů,

ale také tím, že se realizuje logicky nepředvídaný stav E. Jím se uplatňuje náhoda jako dialektický protějšek nutnosti. Nejvýraznější v tomto ohledu je případ „prokletého básníka“, jehož zařazení do živé tradice se realizuje až opožděně. Aby postihl vývojový proces v jeho složitosti, zavádí Mukařovský ještě další rozlišení: nová díla mohou být odsunuta na jistou dobu na periferii (nemohou se ještě stát normou), aby se případně později normativně uplatnila v centru. Autorčino výstižné pojmenování *kreativní převís* (IBID.: 103) a Mukařovského formule *nutné nahodilosti* nabízejí k této jednoduché dialektice klíč. Svým dialektickým modelem literárního procesu podtrhl Mukařovský nezadatelnou roli tvůrčího individua v něm.

4. Podstatu umělcevy osobnosti spatřuje Mukařovský v mimořádné vnímavosti pro výrazové možnosti materiálu zvoleného uměleckého druhu a ve schopnosti překonávat historické i aktuální normy, a to jak ve směru ožívování antropologické základny, tak v pohledu na skutečnost samu, nespoutanou ještě kolektivní normalizací. V uměleckém díle se taková schopnost soustředí do jisté podoby sémantického gesta, jímž je zde míněna hypostazovaná, do utváření díla promítnutá (ne tedy psychofyzická, dílo předcházející) osobnost autora. Mukařovského požadavek silné a za svoje dílo odpovědné osobnosti dává podle autorky českému strukturalismu nezpochybnitelný etický rozměr.

V pojetí sociální funkce literatury hájil Mukařovský důrazně autonomii každé „řady“ v dané struktuře a posléze i v celkové „struktuře struktur“. Pokud jde o literaturu, kultivující řeč v široké oblasti jejího uplatnění, byl si vědom její služebnosti, vytrvale však hájil její specifickou a nenahraditelnou estetickou funkci. Mimoliterární řady vnášejí do řady umělecké literatury další a další životní podněty, ty však by do ní měly pronikat organicky, tj. v souladu s imanentním samopohybem literatury. Sociologické aspekty, které Mukařovský obhajoval od poloviny třicátých let, neměly původně nic společného s později zdiskreditovanou teorií odrazu, s požadavkem vnější tendence či dokonce „stranickosti“ literatury, které Mukařovský v padesátých letech, v jině, pro něho tísňivé situaci proklamoval.

Autorčina studie se dotkla ve svém závěru také Mukařovského sblížování s marxismem, které si po jistou dobu (zhruba do roku 1947) zachovávalo návaznost na dřívější funkční myšlení, ačkoli proces „rozchodu se strukturalismem“, jak to pojmenoval Miroslav Červenka, započal už zde. Některé podněty z tohoto pozdního období Mukařovského jsou nicméně stále živé. Prvním z nich je jeho pojetí *noetické základny*. Noetickou základnou (jako první ze tří složek světového názoru) rozuměl Mukařovský podle autorčina výkladu lidské chování vůči světu, „tj. představy o prostoru, času, věčnosti atd., které se mohou různit v jednotlivých lidských obdobích, v jednotlivých společnostech a třídách“ (IBID.: 107). Takové pojetí má u něho ovšem své

hlubší kořeny; o noetické základně uvažoval Mukařovský soustavně už od poloviny třicátých let.

Ani ideologický aspekt nemusí sehrát, jak bylo autorkou vyloženo, jen negativní roli (požadavku vnější tendence, ne-li přímo mocenskými zájmy ovládané lži). Nemusí být pasivní kopií ideologického systému panujícího mimo literaturu, ale může být naopak jeho „přetvořitelkou“ (IBID.: 108). Vnitřní ideologie díla se přitom nemusí shodovat ani s názory psychofyzického autora, ani společnosti, z níž pochází. Patří k jeho sémantickému gestu, které ovšem může zasahovat, jak prokázal třeba případ českého romantického básníka Karla Hynka Máchy, hluboko do nitra jedince i společnosti.

Studie „Existuje rozpor mezi Mukařovského pojetím poetiky a estetiky?“ byla původně přednesena na Dobříši jako referát na mezinárodní konferenci k 100. výročí narození Jana Mukařovského, tedy v roce 1991. Sborník referátů z ní vyšel shodou okolností opožděně, až v roce 1999. (Byla to právě Herta Schmidová, která k jeho záchraně podstatně přispěla.)

Německou badatelku zaujal v Mukařovského pracích z třicátých a čtyřicátých let stále zjevnější rozpor mezi dvěma protichůdnými tendencemi. Na jedné straně je v nich postřehnutelná zprvu takřka bezvýjimečná návaznost na ruský formalismus a spolu s tím upřednostnění otázek poetiky a díla jako tvarového celku. Na druhé straně sílí zhruba od poloviny třicátých let tendence opačná, související s Mukařovského příklonem ke znakovému pojetí umění. Pro druhý, sémiologický přístup Jana Mukařovského byl rozhodující obrat k dílu jako proměnlivému estetickému objektu, přesněji řečeno k řadě takových estetických objektů, poutajících se k témuž relativně stálému artefaktu. Autorka vysledovala, jak se u Mukařovského už v jeho poetologických rozborech objevují „zárodky otevřenosti“ (IBID.: 116), jak se pozměňuje jeho původně čistě formalistické pojetí dominanty, která se teď rozšiřuje o analýzu sémantickou. Mukařovského pojem *sémantického gesta* z konce třicátých let ukazuje sice k jedinečným tvarům, zároveň se však otevírá vnějším souvislostem. „Obrazem »gesta« může být do literární vědy zaveden sémiotický pojem znaku“ (IBID.: 119).

Ve své studii doložila autorka u Mukařovského „fundamentální ambivalenci“ v samotném pojmu struktury: pro Mukařovského byla právě tak otevřená, jako uzavřená (IBID.: 116). Uzavřený strukturní pojem Mukařovského poetiky a otevřený pojem struktury v jeho estetice se podle Herty Schmidové vztahují na „rozličné aspekty skutečnosti literárních děl“ (IBID.). Ontologické zaměření na dílo jako individuální jsočno a sémiologické zaměření na dílo jako znak se dostávají podle autorky nutně do rozporu.

O strukturální estetice Jana Mukařovského pojednala Herta Schmidová v širších souvislostech ve druhé části své studie. Ocenila jeho antropologicky založený funkcionalismus, jeho rozlišené pojetí estetické funkce v široké oblasti vkusu a naproti tomu v umění, kde se tato funkce stává dominantní. Rekonstrukce Mukařovského estetiky sledovala ovšem v její studii také svů

vlastní cíl: prokázat, jak zde dochází k sémiologizaci, a tedy též k odontologizování artefaktu coby základního pojmu poetiky.

Artefakt se podle jejího mínění nyní již neobjevuje jako přesně definovaný celek, povstávající z určitého počtu kvalitativně určených částí a jejich vzájemných relací, nýbrž jeví se jako substrát, jako pouhý nositel estetických znakových procesů. Tento substrát je sice vybaven energií, to autorka studie nepopírá, ale tato energie je přítomna jen jako virtualita. K tomu, aby byla přeložena do aktuality konkrétní semiózy, je zapotřebí kontaktu s umělecko-estetickým systémem norem. Teprve kód norem učiní umělecké dílo znakem a přidělí mu jeho význam. Protože tento význam není v Mukařovského pojetí estetického objektu identický, potvrzuje se zde podle Schmidové, co bylo v její studii rozvedeno už dříve: Mukařovský počítá ve své estetice jenom s jedním kódem, totiž s tou významovou interpretací, která nás obrací k zasažení znaku do vnějšího prostředí (*environmental interpretant* podle Peirce), a opomíjí *immediate interpretant*, jeho vnitřní kód, zajišťující identitu jeho estetického významu. Význam uzavřeného kontextu díla jakožto artefaktu se tak podle Schmidové vytrácí. Zůstává jen formálně uzavřená, sémanticky však otevřená struktura estetického objektu, která předpokládá interpretaci recipienta. Ta však by mohla zůstat pouze u externích, vzhledem k dílu vnějších kódů a nedotknout se těch vnitřních, které nás obracejí k individualitě díla.

V čem tedy máme, ptá se Herta Schmidová, hledat vyšší pravdu: v Mukařovského poetice, která vidí v uměleckém díle uzavřenou strukturu, nebo v jeho estetice, která to neguje a přisuzuje uzavřenou-otevřenou strukturu estetickému objektu? Ve své odpovědi připomíná Schmidová Mukařovskému principy „dynamické kompozice“, tedy principy v jeho vlastní poetice rozvíjené. Pro ni jsou to principy „tvárného celku“ (IBID.: 125). K těm je podle ní třeba se vrátit a doplnit obecné antropologické konstanty (rytmu, symetrie, rovnováhy), s nimiž počítá Mukařovský, o pojem *kompozice*, lidské schopnosti tvořit žánrově specifické tvary. Teprve na rovině interního kódu, žánrově definovaného tvaru, se podle Schmidové setkáváme s referenčním rámcem individuálního „sémantického gesta“ autora díla (IBID.). Proti autorskému gestu bylo v Mukařovského estetice postaveno gesto recipientovo, jemuž byla příznána (výslovně ve studii „Záměrnost a nezáměrnost v umění“) způsobilost tvořit vlastní dominantu. Tak došlo podle Schmidové také zde k obdobnému zlomu, jaký zaznamenala už v Mukařovského pojmu struktury.

Využil jsem zde některých pasáží ze svého článku „Identita díla v pohybu“ (JANKOVIČ 2010: 790–795), který jsem uveřejnil ještě před napsáním této recenze. V něm jsem se pokusil ukázat, že ani otevřené pojetí struktury u Mukařovského nemusí být abdikací na identitu díla, posouvá však její těžiště jinam než do neproměnné podoby artefaktu. Mukařovského estetika nepopírá, pouze dynamizuje představu díla jako tvarového celku. Jeho působivost se obnovuje v nekonečném procesu, v němž se určitý ráz utváření díla — v pro-

měnlivých aktech přijetí vždy nově aktualizovaný — dotýká vnímatelových uměleckých, estetických i životních hodnot.

Sborník *Torzo a tajemství Máchova díla* jako dokument Pražského lingvistického kroužku nás bude zabírat především v těch partiích, ve kterých pokračuje autorčin dialog s poetikou a estetikou Jana Mukařovského. Původně (v roce 2000) byl její příspěvek určen pro sborník *Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext*, a byl proto daleko bohatěji vybaven problematikou máchovského bádání. Do její šíře a hloubky se zde nebudeme pouštět. — V českém kulturním kontextu měl sborník představit novátorskou metodiku pražské literárněvědné školy. Z jejích přímých představitelů přispěli do sborníku kromě Jana Mukařovského ještě Roman Jakobson, Bohuslav Havránek, René Wellek a Dmytro Čyževskij. Mimo to byly do sborníku zařazeny studie literárních kritiků F. X. Šaldy a Otokara Fischera, přispěl do něj též literární sociolog Bedřich Václavek. Ani jejich příspěvky zde nebudeme — s výjimkou Mukařovského — blíže probírat. Zaměříme se jen k některým metodologickým otázkám, které se v letech 1936–1938 octly v popředí badatelského a jmenovitě Mukařovského zájmu.

Sté výročí úmrtí Karla Hynka Máchy bylo pro pražské strukturalisty příležitostí představit nové pojetí silné básnické individuality, vzdalující se všem kolektivním normám a konvencím. Mukařovský viděl v Máchovi prvního „prokletého básníka“ v české literatuře a nazval ho „vrstevníkem“ moderny. Proti klasické normě postavil Mácha „fragmentárnost významové výstavby“ (SCHMIDOVÁ 2011: 131). Slovo *torzo* v titulu sborníku odkazuje podle názoru autorky k podstatnému rysu českého strukturalismu, totiž k jeho „dynamickému a dialektickému pojetí normy“ (IBID.). Projekt funkční a sémiotické estetiky ukazuje se být „nejdůležitějším příspěvkem Pražské školy k modernímu umění a jeho teorii“ (IBID.: 133).

V „Genetice smyslu v Máchově poezii“ mohl Mukařovský navázat na své starší máchovské studie, především na svou první estetickou studii o *Máji* z roku 1928. V porovnání s ní je nyní zřetelný posun od eufonické dominanty k problematice pojmenování, při němž se (také pod vlivem teorie Karcevského o homonymní a synonymní ose jazyka) sblíží pojmenování přímá a obrazná natolik, že obě osy jsou v aktu pojmenování „potenciálně nekonečně otevřené“ (IBID.: 139). Tento přístup uplatnil Mukařovský při analýze motivické výstavby, v níž dospěl k bohatě rozrůzněnému poznání symbolické povahy Máchova pojmenování. V autorčině studii je po těchto předběžných zjištěních „Genetice smyslu v Máchově poezii“ věnována samostatná část. Je v ní blíže představen Mukařovského dynamický přístup k významové jednotě díla, v níž podle tohoto autora „každá složka básnické struktury je stejným právem (třebaže ne stejným způsobem) nositelkou významu“. Pojmenování *sémantické gesto*, o které běží, zde ještě nenajdeme, objeví se až o rok později ve studii „Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka“, kde

mimojiné poslouží právě tento pojem k rozlišení dvou básnických metod, monologičnosti u Mácha a dialogičnosti u Karla Čapka.

Mukařovského pojem *sémantické gesto* představuje podle autorky vyvrcholení „snahy o objektivitu v oblasti, která se vědecké objektivitě vzpírá“ (IBID.: 152).

Studie „Poznání a zájem u Jana Mukařovského a v současné vědě o kultuře“, publikovaná v roce 2006, je jistým shrnutím předchozích analytických studií, přijímajícím teď nový úkol: ukázat, co všechno mizí z obzoru nejen literární vědy, ale i člověka jako mnohofunkční bytosti v současném kulturologickém trendu. Autorka dokládá tuto situaci příklady ze svého, německého prostředí, ale její úvahy mají obecnější dosah. Výzkum schémat a stereotypů tarasí cestu ke specifickým oblastem kultury, k jejich imanentní problematice. Výsledkem takového „obratu ke kultuře“ může být neúměrná redukce pojmu kultury samé. Můžeme potom s autorkou sledovat krok za krokem, teď však už z jiné, varující perspektivy, co všechno by mohlo být znovu zapomenuto v oblasti, v níž mnoho let pracuje, jestliže se z ní vytratí bohaté, rozrůzněné a terminologicky vypracované poznání vlastního předmětu, jaké jí samé nabízel například strukturalistická metodika Pražské školy.

Opětovně je vyložen zásadní rozdíl mezi Bühlerovým a Mukařovského komunikačním modelem a naproti tomu řešením novodobého pragmatismu, který podřizuje estetickou funkci jednosměrně funkcím praktickým, nebo s ní počítá jen jako s funkcí doplňkovou („estetizované řečové projevy“). Jako vzor argumentace proti těmto tendencím je obsáhleji využita práce Davida E. Wellberyho „Mukařovský und Kant. Zum Status ästhetischer Zeichen“ z roku 1986. Wellbery objasnil pronikavě protiklad mezi estetickým znakem a stereotypem, který sice může ulehčit zvládnutí životních situací, něco podstatného však opomíjí. Umění hájí — podle autorčiných slov — „distanční jsoucnost individua“ (IBID.: 167) a proti konvenčním stereotypům nabízí v uměleckých dílech modely tvořivě přetvářeného systému kolektivních hodnot. Role umění i myšlení o něm je nezpochybnitelná.

Literatura

JAKOBSON, Roman

1995 „Co je poezie?“; in idem: *Poetická funkce*; ed. M. Červenka (Praha: H & H) [1933–1934]

JANKOVIČ, Milan

2010 „Identita díla v pohybu“; *Česká literatura* LVIII, č. 6, s. 790–795

MATHAUSER, Zdeněk

1999 *Estetika racionálního zření* (Praha: Karolinum)

SCHMIDOVÁ, Herta

2011 *Struktury a funkce. Výbor ze studií 1989–2009*; edd. A. Haman a R. Kopáč (Praha: Karolinum)

Résumé

The first part of *Struktury a funkce* (Carolinum, Prague 2011) by Herta Schmidová presents the theory of Prague structuralism in seven loosely connected studies, and focuses on the poetics and esthetics of Jan Mukařovský. It adopts and develops his ideas, but also carries on its own dialogue with them. In the study entitled „*The three-stage model of Czech literary-studies structuralism*“ the author confronts the first (formalistic) with the second (semiotic) stages of Czech structuralism and raises the need for a third stage, i.e. a turn to the work as a non-sign, as manifested in Mukařovský's study „*Intentionality and Unintentionality in Art*“. The third stage, „the work as a thing and a non-sign“ is then interpreted by the author as Mukařovský's anti-sociological and anti-Saussurian turn, aimed at a „new structuralism“. In her paper „*Agreements and differences between Czech structuralism and postmodern thinking*“ the author finds similarities between Derrida's conception of the structure as „a system without determinable boundaries and in a state of constant self-transformation“ and Mukařovský's esthetics, which—in contrast to his poetics—works with the concept of an open structure. However, despite all the similarities of certain elements (i.e. openness of structure) Mukařovský's anthropological functionalism is fundamentally different from Derrida's poststructuralism in its idea of the subject as a „generative centre of all social norms“. The issue of the subject is extensively examined in the paper „*Approaches to the subject in Prague structuralist anthropology and the genetic structuralism of Ernst Cassirer*“. Both conceptions are linked by the anthropological project, which the author assigns to the enlightenment tradition and rounds off as a polemic against the devaluation of the human subject in postmodernism and post-structuralism. Both Cassirer and Mukařovský credit man with self-realization skills with regard to his biological and social environment. In both cases these skills are conceived as powers that are called functions. The source of these functions is in both cases the subject. Mukařovský shared faith in man as a polyfunctional being with Cassirer, while prioritizing the esthetic function. The problem of the individual in Czech structuralism is clarified by the author in her paper of the same name from several standpoints. Basically, the following problem areas are dealt with here: 1. anthropological functionalism, 2. the literary work of art as an individual, 3. the role of the individual in the history of literature, 4. the author of the work as an individual and personality. The author has devoted extraordinary attention to the internal and external aspects of the „semantic gesture“, a key term in Czech structuralism. In the paper „*Is there a conflict between Mukařovský's concept of poetics and esthetics?*“ the author returns to an issue that also concerned her in her first study: she believes that Mukařovský's semiotic orientation opens up literary structures at the price of losing attention to the uniqueness of its forms. This is shown by the author's semantic gesture which the researcher has to reconstruct through objective analysis, and this author rules out any share in this „gesture“ by the perceiver. The hundredth anniversary of the birth of poet Karel Hynek Mácha was an opportunity for students of structuralism to present their own ideas in the collection of papers entitled *Fragment and mystery of Mácha's work* on his strong poetic individuality which distanced itself from all collective norms and conventions. In one of the eight papers, „*The Genesis of Meaning in Mácha's Poetry*“ Mukařovský presented a new approach to the semantic unity of the work centring around the concept of „semantic gesture“. The final study defends references to the specific nature of the work of art, as found e.g. in Czech

structuralism, against levelling tendencies in present-day culturology. Works of art and their interpretation may effectively contend with conventional stereotypes that impoverish man and his culture.

Klíčová slova / Keywords

Herta Schmid — Pražský strukturalismus — Jan Mukařovský — sémantické gesto

Herta Schmid — Prague structuralism — Jan Mukařovský — semantic gesture