

OLEG SUS

O FUNKCÍCH UMĚNÍ

Co je to umění, čím žije umění? Není zajisté třeba takové ctižádosti; abychom měli pohotově hlubokomyslnou odpověď v jedné větě, která by mluvila vysoce abstraktně o „podstatě“ umění. Je možno mít přímo posvátný ostych před tímto slovem; ne že bychom je zamítali, ale pro potřeby tohoto malého traktátu bude zajisté vhodnější a také poučnější jít cestou zkušenosti, cestou praxe. A co je praxí uměleckých děl? To, jak konkrétně *žijí*, jak *působí*, jak nás *ovlivňují*, jinými slovy řečeno, jak *fungují*. Budeme tu zajisté i ve shodě s marxistickou teorií: ta kupříkladu nezkoumá jednotlivé formy společenského vědomí prostě tak, že by je jen popisovala, že by o nich nezávazně teoretizovala. Ne: zkoumá je tak, že je ověřuje v praxi, v tom, jak tyto formy skutečně působí ve společnosti, jak fungují, jaký mají opravdový cíl a smysl. Proto nezačneme tím, že bychom zničehonic najednou uvažovali o podstatě umění, o jeho obsahu a jeho formě atd. Abychom užili příkladu, třebaže ne z oblasti umění: je zajisté těžké a vůbec nemožné analyzovat plavání pro toho, kdo nikdy ani nevstoupil do vody. Praktické potvrzení a ověření — dodáváme — pudinku je v tom, že jej sníme; tak by se dala obměnit slova Engelsova. A s uměním je tomu nějak obdobně, i když o něm není třeba mluvit jako o plavání nebo o nákypu. Pro větší názornost užijeme ještě jednoho příkladu: vezměme si umělecké dílo a třeba ještě křeslo. Ano, pouhé křeslo. Aby bylo jasno: neztotožňujeme tu obojí. Ale v něčem ne tak vedlejším existuje jistá obdoba mezi uměleckým artefaktem a výrobkem náhytkářského průmyslu. V obou případech jde o artefakty, o *produkty* lidských rukou, o výsledné produkty určitých pracovních procesů, i když v případě umění mluvíme o procesu tvůrčím, kdežto u výrobců nábytku o něčem takovém nevíme (ač i zde jde o výsledky tvorby, třebaže jiné než umělecké). Představme si, že bychom měli definovat křeslo, moudře vymezit jeho podstatu, obsah a tvar (formu) za podmínky, že bychom ze zkušenosti neznali, jak se ho používá, k čemu je určeno, jak funguje. Asi by to nešlo; v nejlepším případě by nezbylo nic jiného než spolehnout se na úsudek jiných. A podobně je tomu s uměním: i tady je šedivá teorie, zelený však strom života. A proto se pokusíme ověřit, verifikovat pojem umění funkcemi umění, jeho „životem“ v širokém slova smyslu.

Jean Cocteau, známý francouzský básník,razil kdesi tuto duchaplnou i skep-

tickou tezi: „Poezie je nezbytná, jen kdybych věděl k čemu.“ Místo poezie si dosadíme do jeho teze umění a budeme u problému, který je vlastně v Cocteauově formulaci jen jiným opsáním problému praxe umění, jeho života. Pochopíme-li toto „k čemu“, objasní se nám zároveň nejen důvody, proč vůbec umění existuje, ale zároveň odhalením jeho živých, bytostných funkcí je hlouběji pochopíme, poznáme, prostě uděláme si o něm pojem a budeme je moci také o to lépe určit, definovat v jeho podstatě.

Co umění dělá, jak působí, jak funguje?

V první řadě nám skýtá zcela zvláštní *obraz* reality, celé reality, a to nejen hmotné, ale i společenské, kolektivní i individuální, nejen smysly postřehnutelné, ale i vnitřní, psychické. Nic lidského mu není cizí. Představuje — spolu s jinými formami poznání — *subjektivní odraz objektivní skutečnosti*, použijeme-li tu slov Leninových. Odraz subjektivní, to znamená, že specifický, nutně prošlý a zabarvený lidským vědomím, všemi zvláštnostmi lidského subjektu. Tato subjektivita je, jak ještě poznáme, u umění zvlášť zdůrazněna, zintenzivněna. Stačí tu porovnat uměleckou tvorbu s vědeckým poznáním, jehož ideálem je právě umenšit vliv lidských emocí, vášní a přání, snů a chtění na objektivní obsah poznatku. A ovšem umělecké poznání samo je svého druhu, sui generis: mnozí se je pokoušeli vystihnout, jednou se zdarem větším, jindy s menším. Stará tradiční formule říkala, že vědec myslí pojmy, umělec obrazy, razila pojem „myšlení“ pojmového (logického, teoretického) a obrazného (uměleckého). Toto řešení nelze jen tak jednoduše zamítat: vychází v podstatě z existujících rozdílů, ale všímá si jen rozdílů v metodě poznání, v onom „jak“ a nechává kupř. stranou otázku obsahu (nehledíme-li k tomu, že redukuje estetické osvojování světa na pouhé „poznání“). Té se v nedávné době věnovala zvláště sovětská estetika. Za připomínku stojí názor estetika Burova, který našel dokonce jakýsi specifický obsah umění, a to v člověku: člověka — ne jednotlivce, ale „člověka vůbec“ — prohlásil Burov dokonce za specifický, „absolutní“ předmět umění. To je zajisté extrém; přesto však platí, že se umělecký přístup k realitě liší od vědeckého zobecnění tím, že v něm hraje důležitou roli doslovné „zlidštění“ každého objektu, jehož se umělec dotkne. Kdybychom použili slov velkého německého idealistického filosofa Hegela, mohli bychom říci, že prostřednictvím uměleckých výtvorů se člověk jaksi zdvojuje, promítá se navenek, aby se ve svém produktu zase poznal. Tutéž myšlenku vyjádřil Goethe v jedné své básni:

*Neznáme jiný svět
než ten, jež k lidem se vztahuje,
nehceme jiné umění než to,
jež otiskem toho vztahu je.*

Jinak řečeno: umění zpracovává svět tak, že jej záměrně transformuje, nasycuje lidským postojem, hodnocením, lidskými emocemi, ideami a ideály, obrazy

a fantaziemi. Činí tak již každý tvůrce díla, tu více, jindy méně, jednou záměrněji, uvědoměleji, jindy spíše podvědomě: neboť po právu očekává obdobnou odezvu u vnímatele, rezonanci, která má také rozechvět celý subjekt, od smyslové percepce přes představy až po nejvyšší intelektuální funkce, až po světonázorový, ideologický postoj. „*Maximální angažovanost subjektu*“ — tvůrčího i vnímatelského — tak by se to snad dalo nazvat. Věda také svým způsobem „zlidštuje“ svět, ovšem postupuje jinak: jejím cílem je najít objektivní zákony světa, zbavené oné vášnivé „subjektivní angažovanosti“, jak ji nacházíme v uměleckém estetickém. Nijak to však neznamená, že vědecký subjekt nehraje ve vědě žádnou roli, že ideálem vědecké tvorby je vysušený, registrující badatel, zbavený všech lidských vlastností, izolovaný od společnosti a od sil, které hýbou světem. Ne: mluvíme tady o charakteru vědeckých poznatků samých, o jejich objektivní náplni. Aby platil zákon volného pádu, nesmí se do rovnice, již je vyjádřen, plést svými vnitřními touhami, představami a požadavky subjektu toho, kdo rovnici tvoří. Od těchto záměrů, od tohoto chtění a bažení se zde musí nutně odhlédnout. Neruší se snad, nelikvidují — pouze se od nich abstrahuje. Nuže, touto cestou abstrakce pomíjející vnitřní, hlubinné rozechvění a jeho zásah do obsahu poznatku umění nejde, naopak, pouští se po jiné. (Vědec zná ovšem fantazii, rozněcující emoci, snění: jsou to u něho ty nejlidštější impulsy vedoucí k bádání. Nacházíme je tedy v *genezi* vědecké práce, ale netvoří integrální součást jejich *výsledků*, teoremat, definicí, kategorií . . .) — Jen mimochodem poznamenáváme, že i toto „angažování subjektu“ má v umění své hranice rozdělující to, co je ještě kolektivně sdělitelné a co má jistý obecnější smysl, od toho, co je pouze výron číře individuální, jedinečný. Tady pak začíná říše špatné umělecké subjektivity, subjektivity falešné. O té nemluvíme a také ji přirozeně do funkcí umění nezařazujeme.

Touto subjektivní stránkou není ovšem umělecké poznání vyčerpáno. Má totiž ještě svůj podstatný znak (ponecháme-li zatím jiné strany), totiž svébytný noetický, *poznávací* vztah ke skutečnosti, na který jsme již narazili. Mýlil by se ten, kdo by si myslil, že umění podává o realitě nebo o části reality pouhou zprávu, že jen dokumentuje dobu, že pasivně zrcadlí svět. Zajisté: z historických románů se můžeme mnoho dovědět o historii, z obrazů si můžeme vyinterpretovat hodně poznatků o vzhledu a ustrojení hmotného prostředí, jímž byli lidé jisté *dob*y a kultury obklopeni, můžeme usuzovat o jejich psychologii atd., atd. Jenomže: sdělení tohoto druhu nejsou první, hlavní a jediný cíl umění. Ostatně — k tomu dojdeme později — umělecká tvorba se nespolehá jen na ověřitelnou zkušenost světa současného nebo minulého, ale pracuje vždy s prvky fantazijními, totiž přetváří, transformuje zkušenost, od popisu jde až k výmyslu, k *fikci*; vymýšlí si postavy, děje, rozmluvy, činy, krajiny, věci, vztahy, mravy, a někdy sahá až k objektům ireálným, které nejenže neexistovaly, ale ani existovat vůbec nemohly. Už tady by nás mohl varovat před vulgárním chápáním uměleckých děl jakožto souboru pouhých zpráv náš zvláštní poměr, *estetický poměr*, ke sdě-

lením, jak jsou obsažena třeba ve slovesných dílech. Hluboce díla prožíváme, vzrušujeme se jimi, ale sdělení v nich obsažená přece jen nepovažujeme za absolutně doslovná, a proto na ně nereagujeme tak, jak bychom třeba reagovali na skutečné sdělení a skutečné události. Sledujeme kupříkladu děj detektivního románu s velkým napětím, ale dočteme-li se, že byla spáchána vražda — dejme tomu, že v Brně, roku 1961, v ulici vedle — nezvedáme telefon a nepodáváme případně informaci, nejsme skutečně poděšeni, nevěříme tomu doslova. V divadle se nepleteme do představení, i když je sebevíce dramatické, i když sympatickému hrdinovi hrozí úklad nebo smrt z rukou zákeřníka. Kdybychom uměleckou realitu vzali naivně, doslova, chovali bychom se asi jako Don Quijote, který vtrhne se svým mečem na loutkové jeviště a začne rubat hlavy bojujícím loutkám, proti nimž se spravedlivě rozhořčil. Takové absolutní ztotožnění uměleckého tvaru se skutečností, k níž se bezpochyby vztahuje (jinak ovšem než bezprostředně), neguje tedy fakt, že umění je obraz, *obraz života*, specifický odraz, ale ne život sám. V tom je jádro celé věci, celé problematiky. Umění tedy nejde o pouhé sdělení, o pouhé podání zprávy, jak se věci měly nebo mají. I takové sdělení je sice v uměleckém díle obsaženo, ale zároveň přizpůsobeno svébytné estetické funkci umění. Budiž to řečeno taktó: umění *znamená daleko více*, než jen *říká*, než jen *miní*, než jen prostě *sděluje*. Co z toho vyplývá? Můžeme říci, že předmětem uměleckého obrazu a předmětem umění vůbec není jen sama bezprostředně zpodobená jednotlivina nebo soubor věcí, nýbrž zároveň i *celá* skutečnost vůbec; i zde jde o aktivní vztah k realitě, o specifický poznávací vztah, který však není dán prostě jen tím, co nám umělecké dílo „říká“ o nejrůznějších předmětech, dějích a vztazích, nýbrž je nepřímý, *obrazný*, a rýsuje se, někdy i hodně mnohoznačně na pozadí oněch dílčích skutečností, v díle zaznamenaných a vylíčených (Jan Mukařovský). Dalo by se říci, že umělecké dílo navazuje k realitě vztah komplexní a dialektický, prostě specifický: prostřednictvím oné konkrétní skutečnosti, kterou postihuje přímo („přímo“ ve smyslu *neobrazně*), cílí ke skutečnosti širší, obsáhlejší, významnější, k celku skutečnosti poznané a zobecněné. Teď už nám bude jasnější věta tvrdící, že umění znamená víc, než jen říká: jeho celkový smysl je tedy dán ne jednotlivými sděleními, jednotlivými dílčími odrazy jednotlivých věcí, ale tím, co se někdy označuje ne nevýstižně za „*hlubinný odraz*“ a čemu se někdy nepřiliš přesně říká „*podtext*“ (zvláště v dramatických dílech). V umění je tedy skutečnost, o které dílo podává přímo zprávu, jakýmsi prostředníkem vlastního specifického, noetického vztahu k celku skutečnosti, k tomu, co se vnímatele i umělce nejhluběji dotýká. Poznávací funkce v umění je svébytná, neboť je to zároveň funkce obrazotvorná: za vším jedinečným a zvláštním se rýsuje obecné, živá konkrétnost se přelévá do zvláštní abstrakce i opačně; na tuto jednotu protikladů poukazovali ostatně estetikové ne lejcací. A tento zvláštní estetický poznávací vztah je jednak *určitý*, *jedinečný* a neopakovatelný (v každém uměleckém díle cítíme, že musí být právě takový, jaký je, a ne jiný), jednak je

mnohonásobný, ukazuje ke skutečnostem a zkušenostem známým čtenáři nebo divákovi, které nemohou být nějak přímo vysloveny a popsány v díle samém, neboť tvoří součást vnitřní zkušenosti toho, kdo umění prožívá a chápe. Tento soubor skutečností může být velmi bohatý: umělecké dílo pak o nich vypovídá nepřímou, *obrazně*. V podstatě totéž říká — jinými slovy — sovětská estetička N. A. Dmitrijevová: „Umělecké dílo uvádí v činnost estetické schopnosti diváka nebo čtenáře a nutí vnímat zobrazený syžet jako konkrétní vyjádření daleko obecnějšího a širšího obsahu, zahrnujícího do své sféry i množství jiných jevů. Vlastně právě v tom spočívá ničím nenahraditelná síla uměleckého obrazu. Za těmi živými obrazy, které jsou bezprostředně popsány v povídce a namalovány na plátně, ožívá celý svět jiných obrazů (a s nimi myšlenek a citů), které tam nejsou přímo zobrazeny a dokonce snad ani konkrétně nebo logicky nesouvisí s objektem daného díla“ (v knize *„Problémy estetické výchovy“*). Proto umění ve svém celku sděluje jinak než věda, jinak než normální sdělení, obsažené např. v běžné zprávě: vzhledem k těmto sdělením si umění víc „vymýšlí“, je víc „obrazotvornější“, víc „subjektivnější“, a tedy — vzato ovšem relativně — méně „exaktní“, méně „přesné“. Ale všechny tyto stránky zvláštního poznávacího vztahu jsou zase vyrovnány, kompenzovány onou podivuhodnou silou, která vyznačuje naši reakci na dílo umělecké. Není to totiž jen reakce částečná, například založená jen na přístupu čistě rozumovém, ani ne pouze smyslově názorná, ani ne pouze citová, nýbrž je to reakce, v níž odpovídá vnímající individuum na popudy vycházející z díla „všemi stránkami svého postojení ke světu a skutečnosti“ (Jan Mukařovský).

Tady je jedno z tajemství umění, tady tkví jeho i dnes na výsost důležité poslání: neboť se neobrací k člověku částečnému, k člověku rozdělenému do jednotlivých schopností a funkcí, k člověku specializovanému, k člověku, který nutně podléhá důsledkům moderní dělby práce, nýbrž právě k člověku *celistvému*. Tímto způsobem harmonizuje a doplňuje umění člověkovy bytostné síly, které se často jednostrannou činností, jednostranným zaměstnáváním příliš izolují a ochuzují. Ale k této funkci umění se ještě vrátíme.

Poznáním, vytvořením obrazu světa nevyčerpává se smysl umělecké tvorby. Ta má ještě jiná poslání, jiné funkce. I když marxistická estetika vyzvedovala a vyzvedává odrazovou funkci umění, nezapomíná na funkce jiné. Umění totiž není jednofunkční útvar, není to pouhé „poznání“, podané prostě jen jinou formou než vědeckou, teoretickou. Právě ve svérázné mnohofunkčnosti uměleckých děl tkví jejich zvláštní půvab, jejich nesmírná možnost působit na člověka cestami a způsoby, které u jiných výtvorů lidské činnosti neznáme anebo známe jen v nerozvinuté podobě.

Mluvili jsme o komplexní reakci člověka na umělecké dílo: nuže, je to jen jiné vyjádření toho, že umění působí v několika směrech, že má více základních účinků, že prostě funguje ne jednotvárně, ale diferencovaně, různě.

Tvůrčí subjekt se v něm, jak jsme poznali, intenzivně angažuje: proto umělecké

dílo nese funkci *výrazovou*, expresivní. Poznává i — vyjadřuje, je výrazem. Tušíme za ním, někdy velmi silně, jindy méně, svébytný autorský subjekt, chápeme je jako výraz umělecké osobnosti, jejích zážitků, její psychologie, její „duše“. Umělecké dílo jako by „současně obsahovalo předmět i subjekt, svět, který se rozkládá před umělcem, i umělce samého“. Tak to vyjádřil Baudelaire („*L'Art romantique*“). Každý výraz je však zabarven silnými prvky emotivnosti, afektivnosti, má citovou atmosféru, v níž vystupují na povrch touhy a přání, volní hnutí, libosti a nelibosti toho, z něhož výraz vychází. Po dlouhá desetiletí zajímala estetiky právě tato citová stránka a někteří byli dokonce přesvědčeni o tom, že každá estetická reakce je prostě reakce citová (v hudební estetice se například tvrdilo, že hudba je výraz citů). To je ovšem extrémní stanovisko, které přeceňuje jeden moment umění. A tento moment bezpochyby existuje: je spjat, jak jsme již naznačili, s tím, čemu říkáme citové působení umění. Jeho důležitost je mimo pochyby. Když psalo *Rudé právo* (z 5. listopadu 1960) o lidových školách umění, nezapomnělo upozornit na tuto „citovou výchovu“ uměním: „... umění je schopno jedinečným a jemu vlastním způsobem prostředkovat poznání okolního světa a zejména usměrnit citový život člověka, rozvíjet jeho vnitřní svět, učinit jej více poznatelným a ovladatelným. Napomáhá často rozhodujícím způsobem k tomu, aby spolu s rozvojem vědeckého rozumového se rozvíjel i lidský cit, aby hlas rozumu a srdce byl v plném souladu.“

Poznání a výraz . . . ; tady ovšem funkce umění nekončí. Mluví se, právem, o jeho tendenčnosti, stranicnosti. Ale to zároveň znamená, že umělecké dílo nám nepředstavuje jen obraz světa (to, co jsme nazvali svébytným uměleckým poznáním), ani se neomezuje na výraz, nýbrž že se zároveň obrací naléhavě na svého čtenáře nebo diváka s jistou výzvou, s jistým *apelem* (funkce apelativní, výzvová). V konkrétním uměleckém tvaru může být tato výzva realizována zhruba dvojím způsobem: buď přímo, a tady se setkáváme s doklady tzv. umění agitáčního, propagačního, anebo zprostředkovaně, nepřímo; nepochybně mají silný náboj apelativní zvláště díla monumentální, i ta, která vyjadřují silný patos; silné zaujetí. „Monumentalita“ nemá tedy daleko k „agitaci“, která se estétům zdála a zdá čímsi profánním. (V této souvislosti je třeba připomenout, že i umělecká stranicnost je dvojí podobou apelu ovlivněna, což musíme vědět při jejím rozboru, a nesmíme se spokojovat jen formou první anebo odsuzovat umělecké záměry, které pracují metodou nepřímou.)

Ať tak nebo onak: umělecké dílo se nás dotýká, a to ně lečjakým způsobem: i zde je něco podivuhodného. Podivuhodného v tom, jakou evokační sílu dovede umělec vložit do svého výtvaru. Tak přecházíme od apelu v *evokaci*, ke specifické schopnosti umění vyvolávat ve vnímáči zvláštní stav. Co je to za stav? Řečeno krátce: čtenář nebo divák je stržen a vtažen do světa uměleckého díla a ten ho nepustí. Dochází k tomu, co jedni nazývali *vcitěním*, jiní *ztotožněním*, identifikací. Vnímáči se přesazuje ze světa každodenního, reálného, do světa umělec-

kého a přímo se do něho propadá — rád propadá. Vzniká v nás dojem, že v díle je vše „jakoby živé“, jako by šlo o život, ne o umění; bez tohoto dojmu se do umění vžít nedovedeme, pořád nám něco brání v bezprostředním vztahu k němu, jsme chladní nebo se nudíme. V kladném případě splývají naše vnitřní zkušenosti se zážitky, které v nás evokuje dílo: prožíváme život hrdinů a postav, soucítíme s nimi nebo se s nimi přeme, ve výtvarném umění vidíme svět očima umělcovými, obrozujeme si smysly. V tomto opravdu kouzelném působení uměleckých výtvorů je jedno z jejich hlubokých tajemství: dovedou se nás dotknout, dovedou vzbudit takové rezonance, že nás vtahují do svého nitra a my víme nebo tušíme, že jejich prostřednictvím se nejen dovídáme o světě, o auto-rovi, ale také že se sami angažujeme, že jde vlastně také o nás. V tomto soužití s dílem se teprve může vytvořit ona schopnost díla, již se jaksi vnímatel, i když třeba neviditelně, „obrábí“, jinými slovy vychovává.

Ale aby k tomu došlo, je zapotřebí, aby umění splnilo ještě jeden úkol. Ten také pro ně nepředstavuje nic vnějšího, naopak, je to nutný důsledek umělcovy tvůrčí metody. Mluvíme o funkci *imaginativní*, nebo *fantazijní*. Specifičnost umělecké evokace a vůbec uměleckého odrazu reality spočívá podstatnou měrou v tom, že svět je podán umělcem ve fantazijní formě (někdy se jí říká „fikce“). Na důležitost snění upozornil již Lenin a jeho slova se často citují; plným právem mluví proto estetika a teorie umění o „výmyslu“; i realismus má svou fiktivní stránku, má své realistické umělecké „výmysly“. Vždyť umělecká „fikce“ nijak nemusí být ve sporu s požadavky umělecké pravdivosti. Umělecké dílo může vypovídat o věcech fiktivních, nikde reálně nexistujících, neboť má právo na umělecký výmysl. Pak ovšem jeho „pravda“ není jenom v úzce a dogmaticky pojaté shodě mezi odrazem („uměleckým obrazem“) a odraženou skutečnou skutečností. Ostatně ta nikdy nezmizí z horizontu díla: leč dostaneme se k ní po právu jen tehdy, budeme-li poslušni příkazů umění, pochopíme-li ústrojně jeho svět *uměltý*, abychom vešli — právě prostřednictvím artefaktu, díla umění a tedy něčím umělým — do světa *přirozeného*.

Svým způsobem klasické řešení této otázky podal Otakar Hostinský ve své známé studii „*O realismu uměleckém*“ Razil pojem „pravdy umělecké“, tj. věrnosti uměleckého obrazu, pojal ji jako estetický prvek, a co hlavního, snažil se ji vymezit blíže, specifičtěji. Tak kupříkladu odlišil uměleckou pravdu od historické: od umění nelze totiž žádat bezvýjimečnou věcnou pravdivost, čili chtít, aby vše to, o čem dílo vypovídá, bylo pouze tím, co se stalo nebo co ve skutečnosti právě je. Uměleckou pravdivost nevytváří ani původnost umělcových zážitků, totiž klčení toho, co on sám osobně zažil, viděl, hmatl; individuální zkušenost nemůže prostě představovat jediný pramen umělecké tvorby. Nakonec dospívá Hostinský k zjištění, že ani realismus se nemůže zakládat výhradně na „pravdě v nejvlastnějším slova tohoto smyslu“ (tj. na pravdě historické nebo obecněji na pravdě logické), nýbrž na *pravděpodobnosti* obrazu.

Hostinský dobře věděl, proč mluvil o svrchované pravděpodobnosti estetické *vidiny* neboli *iluze* v realismu. Tato vidina není nikterak jen všední klam, záměrná lež, nýbrž zákonitý výsledek spolupráce naší fantazie s umělcovým záměrem. Hostinský po ní žádá, aby ve své realistické podobě snesla porovnání se skutečností, aby se s ní shodovala, aby prostě dospěla k vrcholu pravděpodobnosti (ně ovšem mimoumělecké pravdivosti logické).

Umělecké dílo zajisté odkazuje ke skutečnosti; ale ne jednoduše, „přímým spojením“, jako třeba novinářská zpráva. Nesmíme zapomínat na to, že dílo cílicí k realitě vytváří napřed *vlastní* svůj svět, svět věcí, dějů, vztahů a procesů, jež nemají vždy a všude charakter pravé skutečnosti, skutečnosti skutečné (ať již historické, minulé, nebo přítomné, právě teď existující), a jež tvoří zcela zvláštní a nanejvýš působivý svět projektů, modelů, možností a perspektiv — onu estetickou „vidinu“ Otakara Hostinského. A i přes tyto „projekty“ nikde neexistujících věcí, osob, dějů a vztahů — které jsou mnohdy k nerozeznání od reality normálního světa a jsou ovšem prosyceny jeho prvky — navazuje se teprve intimní styk díla s tím, čemu říkáme skutečnost v plném smyslu slova. Nepostřehneme-li však, že existuje také specifická pravdivost umělecké „vidiny“, vnitřní logika umělecké obrazotvornosti, nebudeme ji moci spojit s oním pojetím pravdivosti, které právem porovnává dílo se skutečností mimouměleckou.

Poznání, výraz, výzva, evokace, fantazijní obraz, stržení vnímatele, spolužití — to je celá řada těch základních činností, bez nichž by umění nemohlo žít, bez nichž by ztratilo svoji účinnost. Ale ovšem: od člověka umění vychází, k němu a k jeho životu, k světu kolem nás se vrací. Tím je koloběh uzavřen: neboť všechny ty vyjmenované základní funkce umění by byly zbytečné, „mlely“ by doslova naprázdno, kdyby neměly svou podstatnou náplň. Nuže: *umění je pro člověka*. Tak by se dalo ve stručnosti odpovědět Cocteauovi. A když odpovídal rakouský marxistický estetik a kritik Ernst Fischer v jednom svém eseji (v knize „*Von der Notwendigkeit der Kunst*“) na otázku „K čemu je umění, když se považuje za nezbytné?“ určil blíže to, co by se dalo provizorně nazvat „zlidštěním“, humanizací člověka a společnosti prostřednictvím umění. Neboť člověk chce být víc, než sám je, chce přesáhnout hranice svého já, které je více méně omezeno. Chce být *celým člověkem*, ne jen torzem, ne jen částí. Toto přání by bylo zajisté protismyslné a nepochopitelné, kdyby byl člověk svou podstatou uzavřen do své jedinečnosti, do své individuality: pak bychom byli sobě nejen cizí, od sebe naprosto odloučení, ale mohli bychom si představit, že tato falešná „individualita“ tvoří zároveň jakýsi celek (ovšem jen v iluzi), který už nic a nikoho nepotřebuje. Konkrétní člověk však touží po tom, řečeno slovy maďarského básníka Adyho, aby si mohl umýt svou tvář v tváři jiného: chce se spojit s jinými, chce se doplnit, chce rozšířit svou existenci. A to znamená, že společenský člověk je svou podstatou něco víc než egoistický jedinec, ztracené individuum; pociťuje totiž sebe samého jako možnost, která není ve všem uskutečněna, cítí,

že se stane něčím víc, součástí vyššího celku, když vstoupí ve vztah k ostatním lidem, když si přivlastní to, co tvoří život, zážitky, ideje, city, představy, sny a ideály druhých, ty velké i malé světy, které sám třeba nedokáže vytvořit a promyslet, procítit a vysnit, které však instiktivně cítí jako své, aspoň jako své potenciálně, jako něco možného, bez čeho by neměl být. Člověk se nesmíruje se svou ohraničeností, se svou konečností: chce se vztahovat k něčemu, co je větší, hlubší, plnější, než je on sám, subjekt mezi jinými subjekty. Chce mít poměr k tomu, co je jaksi mimo něho a co je přesto jeho spoluvýtvořem, totiž k tomu, co lidi poutá a váže, co z nich činí společenské bytosti. A tuto *zlidšřující integraci*, toto *docelení* a *zesocializování člověka* provádí umění, když slučuje já se světem, když zespolečenšřuje individualitu. A činí to po svém: jedinečně a svébytně, neodolatelně právě proto, že po svém obráží svět, tvoří obrazy, sní, pluje v proudu fantazií, apeluje na člověka od smyslů po intelekt, strhuje ho, vtaňuje do své atmosféry, evokuje v něm nový život, strojí perspektivy a doceluje člověka ukazujíc mu nejen, že nic lidského není umění cizí, ale že také umění dovede bytostně vyjít vstříc lidskému „*puzení* realizovat se, dát si skrze sebe sama objektivnost v objektivním světě a uskutečnit (naplnit) se“ (V. I. Lenin, „*Filosofické sešity*“).

Tady se kryje bytostná funkce umění se směrem, jímž krácejí dějiny našeho světa, socialismem ke komunismu; tady se odkrývá nejhumnější náplň umění, stranicího světa ve vývoji; tady vyrůstá nejlidštější základ toho, co dělá z umělecké tvorby fakt společenský, třídní, ideologický: mluvívalo se o tomto faktu jako o čemsi „*mimoestetickém*“. Což je omyl: vždyť právě ona naprosto svébytná skladba všech těch funkcí, kterými umění „je pro člověka“ — člověka společenského, dějinného, vyvíjejícího se — vytváří teprve umělecké estetično v podobě pravé a nezfalšované.

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИЯХ ИСКУССТВА

Практикой художественных произведений является их воздействие, т. е. их функция. Автор данной статьи, рассматривая некоторые основные функции искусства (а именно, насколько они находят свое выражение в отражении объективной реальности, специфическом познании мира, в экспрессии, в апелляции, эвокации, фантазии и художественной фикции), обнаруживает их комплексность и указывает на роль художественного творчества в общественной и социальной жизни.

Перевод: В. Влашинова

UBER DIE FUNKTIONEN DER KUNST

Der praktische Sinn der Kunstwerke hängt davon ab, wie sie das gesamte Leben beeinträchtigen und darin wirken, also von ihrer Funktion. Die Studie beschäftigt sich eingehend mit einigen Grundfunktionen der Kunst (wie sie sich in der Widerspiegelung der Wirklichkeit, in der spezifischen Erkenntnis der Welt, dem Ausdruck, der Aufforderung, der Evokation, der Fantasie und in der künstlerischen Fiktion durchsetzen), sie stellt ihre Universalität fest und weist auf die sozialisierende und gesellschaftliche Sendung der künstlerischen Tätigkeit hin.

Übersetzt von Eva Uhrová

