

Veltruský, Jiří

K problematice moderního umění

Theatralia. 2016, vol. 19, iss. 1, pp. 251-268

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135053>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

K problematice moderního umění

Jiří Veltruský

Úkolem této studie je přispět k poznání problematiky současného divadla, o níž už bylo v tomto časopise řečeno mnoho závažného. Přítomná studie ovšem přispívá k poznání této problematiky jen nepřímo, neboť se nezabývá speciálně divadlem, nýbrž moderním uměním vůbec. Nadto pak vznikla jako součást větší práce, věnované malířskému dílu Toyen, a obírá se proto ponejvíce problematikou malířství. Ale problematika všech umění je v období moderního umění do té míry příbuzná, že i studie o celém moderním umění může přispět k poznání každého umění jednotlivého. K tomu ještě přistupuje okolnost, že divadelní znak má tolik společného se znakem malířským, že to, co platí o jednom z nich, platí *mutatis mutandis* zásadně i o druhém. To si lze ostatně snadno ověřit prostým srovnáním některých závěrů této studie s obdobnými závěry Mukařovského studie „K umělecké situaci dnešního českého divadla“, otištěné v 1. ročníku tohoto časopisu.¹ Ostatně budou závěry, jež z poznatků přítomné studie plynou speciálně pro divadlo, shrnuty v článku zvláštním, kde budou taky zachyceny některé specifické momenty moderního divadla, kterými se nelze v obecné studii zabývat.

1.

Všechny diskuse o moderním umění se zásadně točí kolem dvou otázek: kolem jeho poměru ke skutečnosti a jeho poměru ke společnosti. Právem, neboť v tom je právě specifikum moderního umění. Ale teprve pojetí uměleckého díla jako znaku zjednálo možnost řešit tyto otázky bez zanedbání specifické zákonitosti umělecké struktury. Toto pojetí také ukázalo, že obě otázky tvoří jen dva různé aspekty otázky jediné. Musíme se proto napřed aspoň v hrubých rysech zabývat pojmem znaku samým.

¹ In *Otázky divadla a filmu*, roč. 1 (1945–46), č. 2, s. 61–75.

(O znaku vůbec a malířském zvlášť)

Co je znak? Znak je především nějaká vnější skutečnost, *smysly vnímatelná věc*, která má různé fyzické vlastnosti: chemické složení, váhu, tvrdost, tvar, různé vlastnosti povrchu, velikost, proporce atp. Tyto vlastnosti se navzájem odlišují jednak kvalitativně, jednak kvantitativně. Každá z nich zařazuje věc do nějaké souvislosti, uvádí ji ve vztah k nějaké jiné věci. Všechny tyto souvislosti a vztahy jsou vázány na fyzické vlastnosti věci samé a nemohou existovat bez ní. Věc sama je tudíž určitým uzlem v nekonečné spleti všemožných hmotných vztahů. To je její čistě hmotný charakter, který nezávisí na žádných společenských skutečnostech, na žádných formách lidského soužití, na žádných lidských vztazích a stycích, názorech, představách atd. po této stránce je tedy znak prostě věcí a neliší se v ničem od všech ostatních věcí.

Čím se znak od ostatních věcí odlišuje, je okolnost, že je nositelem znakovosti. Znakem je věc jen potud, pokud *zastupuje* nějakou jinou skutečnost. Znakovost se tedy na první pohled jeví jako *vztah* mezi dvěma skutečnostmi, zastupování jedné skutečnosti druhou je vztah, který *nelze obrátit*: „Vyslanec je zástupce svého státu, ne však naopak, advokát zastupuje svého klienta, ne však naopak. To platí také o znacích.“² Jako druhou vlastnost tohoto vztahu je třeba uvést jeho *proměnlivost*: táž skutečnost může zastupovat skutečnosti nejrůznější a zároveň může být jedna skutečnost nejrůznějšími skutečnostmi zastupována.

Jako další vlastnost vztahu, který dělá znak znakem, je třeba uvést okolnosti, že *toliko skutečnost zastupující musí být věcí*, kterou lze vnímat smysly, kdežto skutečnost zastupovaná může buď ležet mimo okruh věcí bezprostředně vnímatelných (neboť znak může zastupovat skutečnost prostorově či časově vzdálenou), nebo to může být skutečnost nehmotná (jako je myšlenka), nebo to konečně může být čirá neskutečnost, jako jsou náboženské představy. Z toho už vyplývá, že vztah mezi znakem a skutečností, kterou zastupuje, nemůže mít charakter vztahu hmotného, neboť ten může přirozeně existovat jen mezi dvěma věcmi, mezi dvěma hmotnými skutečnostmi.

Přesto projevují mnozí badatelé stálý sklon k tomu, aby podstatu znakovosti hledali v nějaké fyzické podobnosti či příbuznosti, nějaké přirozené vztahy mezi skutečností zastupující a skutečností zastupovanou. V některých případech lze všem takový hmotný vztah opravdu zjistit. To platí např. o znaku malířském, o obraze: obraz a zobrazená skutečnost se spolu mohou shodovat barvou, tvarem, obrysem atd. Na druhé straně však má obraz celou řadu vlastností, které sice zastupují nějakou skutečnost, aniž by se jí však jakkoli podobaly: srovnej např. postup, který se v dějinách umění objevuje několikrát a který spočívá v tom, že se určitá osoba, má-li se vyjádřit její vznešenost, zobrazuje výše nebo ve větším měřítku než ostatní osoby na obraze. Ani o obraze tedy nelze všeobecně tvrdit, že je se skutečností, kterou zastupuje, spjat vztahem nějaké fyzické podobnosti či příbuznosti. Nanejvýš by se dalo říci, že specifická vlastnost obrazového znaku, která ho odlišuje od jiných druhů znaku, spočívá v jeho

2 BÜHLER, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Jena: Verlag von Gustav Fischer, 1934, s. 40.

směřování k podobnosti se zobrazenou skutečností. Tím ovšem není vůbec nic řečeno o podstatě jeho znakovosti a o podstatě znakovosti vůbec. Věnujme této otázce bližší pozornost.

2.

Za nejtýpickejší systém znaků bývá považován lidský jazyk. Jaký je vztah mezi jazykovým znakem a skutečností, kterou zastupuje? O tuto otázku je v jazykovědě veden prastarý spor, v němž se badatelé dělí zhruba na dva tábory: jeden směřuje v nejextrémnějších formulacích k tvrzení, že mezi slovem a skutečností, kterou označuje, je vztah naprosto libovolný; záleží na rozhodnutí mluvčího a vzniká i zaniká tedy při samém aktu mluvení; druhý tábor směřuje v nejextrémnějších formulacích naopak k tvrzení, že už nejzákladnější prvky jazyka, hlásky, mají nějaký vztah – i když ne přesně vymezený – k mimojazykovým skutečnostem, že tedy vztah k míněné skutečnosti vzniká součinností jednotlivých hlásek, z nichž se slovo skládá. Podle prvního názoru je tedy vztah mezi oběma skutečnostmi vytvářen mluvčím subjektem, kdežto podle druhého názoru je to objektivní vztah, který existuje nezávisle na jakémkoli subjektu.

Nelze popřít, že se každý z obou uvedených názorů opírá o určité vlastnosti jazykového znaku. Každý z nich však zřejmě vystihuje povahu jazykového znaku jen velmi neúplně. Dály se proto pokusy o sloučení obou stanovisek;³ ale ani těmto pokusům se nepodařilo vystihnout vlastnosti jazykového znaku v jejich úplnosti, protože usilovaly toliko o odstranění bolesti místo o léčení jejich příčin. Podstatný nedostatek uvedených teorií není totiž v jejich jednostrannosti; ta je jen nutným důsledkem omylu, z něhož obě teorie vycházejí a v němž jsou přes svou protichůdnost za jedno: obě rozebírají způsob, jak se jazykový znak jeví, místo aby rozebíraly znak sám, jaký ve skutečnosti je. A to je, jak známo, veliký rozdíl. Věci se nám zpravidla jeví spíše vzhůru nohama, než jaké ve skutečnosti jsou. Tak také vzniká při aplikaci jazykového znaku, při pojmenování určité skutečnosti dvojitá opačná iluze: na jedné straně máme pocit, že souvislost mezi slovem a označenou skutečností byla pevně dána už předem; to proto, že trefné pojmenování může vystihnout skutečnost tak přesně, jako by zachycovalo její objektivní vlastnosti. Na druhé straně však vzniká iluze opačná: pocit, že se spojení daného slova s příslušnou skutečností děje naprosto libovolně, tento pocit vzniká proto, že v konkrétní souvislosti lze kterýmkoli slovem označit kteroukoli skutečnost, i když nespadá do okruhu jeho běžného významu (viz např. pojmenování obrazná).

Slovo však při pojmenování nevchází ve styk se skutečností jako věc, jako pouhá akustická nebo optická skutečnost, nýbrž jako znak, který si i mimo konkrétní jazykový projev podržuje charakter jazykového znaku: zaujímá určité místo v systému jazykových znaků a má svůj vlastní význam, jak je definován ve slovnících, tj. okruh skutečností, které obvykle zastupuje. Konkrétní aplikace tohoto znaku na určitou skutečnost se pak děje tím, že se pro ni vhodný znak v celém jazykovém systému vyhledává. Jednak se

³ Z poslední doby např. KORIŇEK, J. M. Laut und Wortbedeutung. In *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, sv. 8. Praha 1939.

vyhledává slovo, které jí svým významem co nejpřesněji vystihuje, jednak se vyhledává slovo, které svým slovním zněním co nejvíce vylučuje nedorozumění. Hledá se tedy jednak mezi různými slovy podobného významu (např. „chytrák“, „šelma“, „lišák“), jednak mezi slovy podobného nebo stejného znění (např. „hrana“ stolu a smuteční „hrana“).⁴

Jakožto součást jazykového systému má tedy slovo předem dán svůj význam, tj. jistý okruh skutečností, které obvykle zastupuje. Při konkrétním pojmenování pak navazuje aktuální vztah k jedné z nich a ostatní potlačuje. Je tedy vztah mezi slovem a míněnou skutečností dán v jistém smyslu předem, ne však v tom smyslu, jak se jeví uvedené iluzi: není to pevný vztah mezi dvěma věcmi, nýbrž toliko vztah potencionální, který se rozlišuje právě oním aktem vyhledávání. Pokud pak jde o to, že lze v konkrétní souvislosti pojmenovat jistým slovem i skutečnost, která se vymyká z okruhu jeho vlastního významu, je třeba podotknout, že při takovém použití jazykového znaku vystupuje vždy do popředí právě to, co má míněná skutečnost společného se skutečnostmi, které spadají pod vlastní význam daného slova, i při takovém použití se tedy uplatňuje význam jako vlastní podstata znakovosti.

Vzniká ovšem další otázka: co je podstatou významu? Není význam slova konec konců dán nějak jeho hmotnými vlastnostmi? Existují ovšem jazykové znaky, které se svým znakem nějak podobají skutečnosti, k níž poukazují: jde zejména o tzv. onomatopoeie. Tato podobnost však může být chápána toliko jako vztah přídatný, protože se vyskytuje jen u poměrně malého zlomku jazykových znaků. Co však je ještě důležitější: i tyto znaky procházejí při svém použití na konkrétní skutečnost tímž procesem volby jako všechny znaky ostatní. Ani u onomatopoeie netvoří tedy podstatu znakovosti její hmotná podobnost se zmíněnou skutečností, ta tvoří jen specifickou vlastnost, kterou se onomatopoeie odlišuje od ostatních jazykových znaků. I zde tedy tvoří podstatu znakovosti význam. Význam sám je věc nehmotná, která existuje v lidské mysli. Jazykový význam pak je součástí celého nehmotného jazykového systému, přesněji řečeno jazykové struktury, která je společná příslušníkům jistého kolektivu a opírá se o nějakou konvenci, která je v tomto kolektivu běžná. Význam je tedy ve své podstatě faktem sociálním.

Znakovost se nám na první pohled jevila jako vztah mezi dvěma věcmi. Teď bychom měli tuto definici doplnit v tom smyslu, že je to společenský vztah mezi dvěma věcmi. Tímto tvrzením bychom se ovšem ocitli oběma nohama v mystice, protože společenský vztah může existovat jen mezi lidmi, mezi společenskými bytostmi, a jen mystické nazírání, které soustavně oživuje neživé věci, může hledat společenské vztahy i mezi věcmi. Tvoří-li tedy podstatu znakovosti společenský vztah, pak znakovost je vztah mezi lidmi, který se jim samým jeví jako vztah mezi věcmi. Odtud mystika znaku, která sehrála v kulturních dějinách tak důležitou roli, stačí připomenout jen totemismus a středověké spory o transsubstanciaci.

Znakovost je tedy společenský vztah, který slouží lidem k dorozumění pomocí smysly vnímatelných věcí, jichž takto používají jako znaku.

4 Srov. KARCEVSKIJ. Du dualisme asymétrique du signe linguistique. In *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, sv. 1. Praha 1929.

3.

Nyní se zase vraťme k malířskému znaku, k obrazu. Viděli jsme už, že směřuje k podobnosti se zobrazenou skutečností. V tom je blízký onomatopoi, které se ostatně také říká zvukomalba. Liší se však od ní tím, že se zobrazené skutečnosti nepodobá akusticky, nýbrž opticky.

Toto směřování obrazu nelze vyvozovat z jeho hmotných vlastností, z jeho materiálu, neboť existují jiné druhy znaku, které mají týž materiál, nebo aspoň příbuzný, a přece neprojevují tutéž tendenci: tak např. papírové peníze nebo psaný jazyk.

Psaný jazyk je ostatně znakový systém, který podstatu obrazu dosti zřetelně odhaluje. Vývoj písma, které k dnešní své podobě ryze konvenčního znakového systému došlo pozvolným vývojem od písma obrázkového, dokazuje velmi názorně, že mezi napodobícím znakem obrazovým a čistě konvenčním znakem jazykovým není pevného a nepřekročitelného rozhraní. Vývoj písma však nad to ještě naznačuje, jaký je asi poměr mezi sklonem obrazu k podobnosti se zobrazenou skutečností na jedné straně a konvencí na straně druhé. Můžeme zde totiž také sledovat, jak se tento poměr vyvíjí: sklon k znaku k napodobení slábné tou měrou, jak sílí jeho konvenčnost. Neboť hojně užívání, které zesiluje konvenci, vedlo ve vývoji písma všude k odklonu od napodobujícího, obrazového typu.

K podobnému závěru vede studium onomatopoeie. Tak dochází moderní lingvistika k názoru, že onomatopoeie je zbytkem staršího znakového systému, z něhož se vyvinul jazykový systém, jak ho máme dnes, totiž systém znaků čistě konvenčních.⁵

Pro toto pojetí lze najít hojně doklady v jazyce nižších bytostí, ve vývoji dětského jazyka i v dnešním stavu onomatopoeie.

S podobným poměrem se setkáváme i u symbolu, který se rovněž vyznačuje tím, že má určitou vlastnost společnou se skutečností, kterou zastupuje.⁶ Moderní psychoanalytické bádání o snu, neurotice, mytologii atd. dochází k závěru, že u symbolů, které se zde porůznu vyskytují, „máme co činit s nějakým starým, ale zašlým způsobem vyjadřovacím, z něhož se v různých oblastech zachovalo něco různého, jedno jenom zde, druhé jenom tam, třetí snad, lehce změněno, v několika oblastech“.⁷ Nezávisle na objevech psychoanalytiků došel k příbuzným názorům v oblasti

5 SKALIČKA, Vladimír. Bemerkungen über die Entstehung der Phonologie. In *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, sv. 8, s. 79.

6 „Symbol je...znak. U pouhého označení však je souvislost mezi významem a jeho výrazem toliko zcela libovolné spojení... Jinak je to u znaku, který má být symbolem. Lev se např. bere jako symbol síly, liška jako symbol lsti... Ale lev, liška, mají pro sebe právě ty vlastnosti, jejichž význam mají vyjadřovat... V těchto druzích symbolu tudíž mají smysly vnímatelné přítomné věci už ve své vlastní jsoucnosti onen význam, k jehož znázornění (Darstellung) a vyjádření se jich používá; a symbol...není tudíž pouhý lhostejný znak, nýbrž znak, který ve své vnějšnosti (Aeusserlichkeit) zároveň v sobě samém pojímá obsah představy, kterou dává najevo“ HEGEL, G. W. F. *Verlesungen über die Aesthetik I*, 2. Auflage. Stuttgart: Frommanns Verlag, 1937, s. 408, 409–410.

7 FREUD, Sigmund. *Úvod do psychoanalysy*. Přel. Ota Friedmann. Praha: Albert, 1936, s. 136. Srov. též jiné Freudovy práce, dále práce Hanze Sachse, Otto Ranka aj. a četné studie o tomto tématu v časopise *Imago (Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften)*. Leipzig; Vienna: Hugo Heller, 1912–1937 – pozn. red.)

jazykovědy Hans Sperber.⁸ Také psychologie dětí přináší pro to řadu velmi přesvědčivých dokladů.⁹

Některé doklady tohoto druhu lze uvést i z malířství samého. Jde ovšem spíše o doklady negativní, které ukazují, jak se s rostoucí konvencí oslabuje sklon k napodobení. Tak např. ve středověku byl obraz daleko běžnějším prostředkem sdělení než dnes. Celá řada různých sdělení, která se dnes dějí pomocí jazyka, dala se ve středověku pomocí obrazu. To souviselo s celou řadou okolností, z nichž je třeba jmenovat především malou znalost písma a internacionální charakter středověké kultury, jemuž daleko lépe vyhovovalo sdělení obrazem než národním jazykem. Do jaké míry se obraz ve středověku uplatňoval jako běžný sdělovací prostředek, ukazuje velmi názorně rozdíl mezi dnešním a středověkým plakátem. Dnes jsme zvyklí na to, že u plakátu, který propaguje nějaké zboží nebo nějakou myšlenku, tvoří výtvarná část pouhý významový rámec, který jednak upoutává pozornost na text plakátu, jednak všeobecně naznačuje jeho smysl. Ale vlastní sdělení, např. o výhodách příslušného zboží, děje se v drtivé většině případů pomocí textu, pomocí jazyka. Zcela jinak je tomu u plakátu středověkého. Středověký plakát, propagující např. úctu k pánubohu, tvoří třeba obraz, který ukazuje, jak dva muži pokládají svůj šat na cestu Kristovi, vjíždějícímu do Jeruzaléma. Celé sdělení se tedy děje pomocí obrazu samého. A hojně užívání obrazu jako běžného sdělovacího prostředku, tedy jako běžného prostředku znakového provozu společnosti, vedlo nutně k jeho zkonvenčení, k vykryštalizování celé řady konvenčních prostředků, které – podobně jako znaky jazykové – měly svůj ustálený význam, naprosto nepodobný znaku samému. O to se ostatně starala i mocnost, jež nejvíce užívala obrazů ke své propagandě: středověká církev. Ta spoutala malíře řadou předpisů, které jí dávaly záruku, že obrazy budou obecně srozumitelné a zároveň schopné vyjádřit jakýkoli význam z oblasti církevní propagandy. Tento konvenční význam si pak jednotlivé složky a postupy podržovaly přirozeně i mimo konkrétní aplikaci. Tak např. různé barvy dostávají ustálený symbolický význam; totéž se děje s různými předměty (např. ustálený symbolický význam různých květin) a motivy: jiný doklad jsem už uvedl dříve, totiž konvenční význam, který má umístění osoby na obraze nebo její rozměry v poměru k umístění nebo rozměrům ostatních osob. Co je zde pro nás důležité, je okolnost, že krystalizování konvenčního významu u jednotlivých složek a postupů namnoze oslabuje nebo dokonce zcela odstraňuje jejich podobnost se skutečností, kterou zastupují.

Poslechněme si ostatně, co říká historik umění o románském malířství: „Pro periodu románského slohu je nápadné především zvláštní izolování jednotlivých tvarů obrazové komposice... Každá jednotlivá figura, ba dokonce jednotlivé části těla, pokud jsou vyzdvíženy jako podstatné (jako např. ruce nebo nohy), každý předmět a každá rekvizita tím dostává uzavřený obsahový význam, stává se symbolickým znakem... nějakého pevně vymezeného pojmu... Z těchto hieroglyfických znaků je obraz skládán jako nějaké obrazové písmo... Tak byl déšť vyjadřován spojením dvou symbolů: nebe, znázorněné třemi hvězdami, a padající kapky; rosa byla vyjadřována nebem, padajícími kapkami

8 SPERBER, Hans. Über den Einfluss sexueller Momente auf Entstehung und Entwicklung der Sprache. In *Imago* 1, 1912, Heft 5, s. 405–453.

9 Srov. např. PIAGET, Jean. *La représentation du monde chez l'enfant*. 2. vyd. Paris: Alcan, 1938.

a keřem... Stejným způsobem mohou jednotlivé charakteristické rekvizity zastupovat i jednání, při nichž se jich používalo... Nejen že jednotlivé obrazové formy znamenají pojmové znaky, nýbrž i jejich skloubení v obrazovou kompozici je čistě myšlenkové, ideální. Prvky obrazu nejsou sestavovány dohromady podle svého konkrétního prostorového nebo časového pořádku; jejich vzájemné postavení na obraze je hlavně symbolickým výrazem jejich myšlených vztahů, jejich duchovní významové souvislosti... Tak se kruh se svými vyzařujícími paprsky... kolo s paprskovitými špicemi, roseta, stávají oblíbenými základními formami k názornému seskupení ctností nebo neřestí, měsíců nebo žvlů, svobodných umění nebo střídání štěstí se všemi rozmanitými pojmy, které se k tomu vztahují... dokonce i biblický dějinný příběh výronu Svatého Ducha je převáděn na symbolickou formu ohnivého kola s dvanácti pochodněmi, uspořádanými jako špice, kolem něhož jsou v kruhu seřazeni apoštolové. V souhlase s tím se také ‚nahore‘ a ‚dole‘ nesmí na obraze chápat jako prostorová lokalizace, rovněž ne (jako na pozdějším vývojovém stupni) jako ‚vpředu‘ a ‚vzadu‘, nýbrž znamená to hierarchické pořadí... Má-li se vyjádřit duchovní pořadí, může se prostorový vztah dokonce převrátit: tak např. v evangeliáři Otty III. při Kristově vjezdu do Jerusálema jsou apoštolové a dva muži, kteří prostřeli na cestu svá roucha, zařazeni pod postavou Krista, takže musí roucha, přes která Kristus jede, zdvihát do výše... Obraznost jazyka se stává bezprostředně základem obrazového zpodobení; trópy a příměry jsou zachycovány v předmětných obrazech podivné fantastiky. Tak se tato mysticky symbolická znázornění často rovnají temným, těžko rozluštitelným obrazovým hádankám. Nevisuální metafory a čistě myšlenkové symboly jazykové nejsou přetavovány do nové obrazově názorné formy, nýbrž téměř slovo za slovem přepisovány do jakéhosi hieroglyfického obrazového písma. Když se naopak kompozice obrazu v divákově představě rozpustí zase ve své prvky a obraz se čte podle jednotlivých obrazových znaků, dostane smysl a význam i to, co je na obraze protismyslné.¹⁰

Přestože zde historik pohlíží na románské umění zřejmě nehistoricky a hodnotí ho z hlediska dnešního diváka, jemuž chybí konvence, s kterými toto umění počítalo, ukazuje jeho popis přece velmi názorně, do jaké míry se v této době obrazový znak přiblížil znaku jazykovému, tím že se u něho na jedné straně ustaloval konvenční význam a na druhé straně slábla jeho podobnost s míněnou skutečností.

Tento příklad z románského malířství nebyl zvolen náhodně. Pozornější čtenář jistě postřehl, že různé malířské postupy, které v něm byly uvedeny, připomínají velmi intenzivně moderní malířství. Shoda v jednotlivých postupech a prostředcích však není to hlavní, v čem se moderní malířství shoduje se středověkým; neboť vedle shodných prostředků by se dalo najít nejméně tolik prostředků výrazně odlišných. Ale skutečná a podstatná shoda je v tom, že moderní malířství rovněž oslabuje podobnost mezi známkem a míněnou skutečností a své těžiště hledá ve znacích s ustáleným, konvenčním významem. Toto tvrzení vypadá ovšem na první pohled paradoxně, neboť ve středověku se mohl konvenční význam jednotlivých znaků ustálit především proto, že se malířská struktura téměř nezměnila; uvnitř jednotného slohu, udržujícího se po několik generací, se týž prostředek uplatňoval stále znova a znova tímž způsobem a v tomtéž významu.

10 FREY, Dagobert. *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. Augsburg: Benno Fieser, 1929, s. 39–42.

Moderní malířství se naopak vyznačuje tím, že se jeho struktura ustavičně proměňuje: místo sekulárních slohů nastoupily efemérní směry. Bližší rozbor nám však ukáže, že paradox je zde jen zdánlivý. To bude úkolem příští kapitoly.

Napřed však shrňme výsledek této kapitoly: Všechny uvedené příklady sdostatek zřetelně ukazují, že směřování znaku k napodobení mýtné skutečnosti je pouhým pomocným prostředkem – ať už k ustálení konvence tam, kde se tato konvence teprve tvoří (jako je tomu u obrazového písma, symbolu, onomatopoeie atd.), či k doplnění konvence tam, kde se nemůže pevně ustálit, protože příslušný druh znaku netvoří běžnou součást znakového provozu společnosti (jako je tomu dnes u obrazu).

4.

Problematika znaku v moderním malířství

Snad všechny pokusy o marxistické zhodnocení moderního umění se shodují v tom, že jeho specifické rysy vyplývají z dělby práce. To je naprosto správné, neboť vyvinutá dělba práce je skutečně nejvýraznějším rysem dnešní společnosti, a její působení se ani zdaleka neomezuje na pole hospodářského dění, nýbrž zasahuje význačným způsobem (jak ukázal už Marx v „Kapitálu“) do všech společenských vztahů i do celého života a postoje každého člověka.

Méně správné však už bývají příliš rychlé závěry, které se z dělby práce pro moderní umění dělávají; zpravidla to bývají kabinetní ukázky tzv. vulgármarxismu, tj. způsobu myšlení, který má s dialektickým materialismem společnou jen terminologii, ale ve své podstatě je jeho pravým opakem. Toto sklouznutí do vulgárního, mechanického způsobu myšlení má vždy dva kořeny: jednak se dělba práce pojímá často zcela simplistně jako pouhé rozvržení lidí do různých pracovních oborů a zanedbávají se všechny ostatní její stránky; za druhé se zpravidla přehlíží složitá spleť souhlasných i protikladných vztahů mezi ní a uměleckou strukturou, která z ní vychází, a opomíjí se důležitá okolnost, že tato struktura reaguje na každý společenský podnět ve shodě se svou vlastní zákonitostí. Nelze zde ovšem celou tuto složitou problematiku probírat, nemáme-li příliš odbočit od vlastního tématu, ale není to ostatně ani třeba: stačí, když si celou její složitost budeme uvědomovat a vyvarujeme se unáhlených analogií a dedukcí.

Co je na dělbě práce pro umění nejdůležitější, je směřování k specialisaci funkcí, ba k jednofunkčnosti, jež dělba práce s sebou nese. Toto směřování k funkční specialisaci a k jednofunkčnosti se nese dvojím směrem: na jedné straně je zde výrazná tendence spojovat každou funkci s jediným předmětem (nebo jediným druhem předmětů), na druhé straně neméně výrazná tendence spojovat každý předmět s jedinou funkcí. V umění se tato dvojí tendence projevuje jednak tím, že se s rozvojem dělby práce čím dál silněji uplatňuje sklon omezit mnohotvárnou a mnohostrannou působnost estetické funkce toliko na pole vlastního umění, jednak tím, že se v umění souběžně vytváří mimořádná převaha estetické funkce nad ostatními, jejich oslabování a potlačování, v krajních případech pak dochází přímo k jejich vylučování (l'art pour l'art). Obojí

vede k izolaci umění od ostatního společenského života a k jeho omezování – nejen pokud jde o jeho tvůrce, nýbrž i pokud jde o publikum – na více či méně úzký okruh odborníků. V krajních důsledcích pak dochází k takovým jevům, s jakými se setkáváme u tzv. avantgardy: publikum uměleckého díla zde tvoří v podstatě jen zase umělci.

5.

Na uměleckou strukturu působí tato skutečnost rozmanitě a mnohonásobně. Vraťme se především k tomu, co bylo řečeno na konci třetí kapitoly, že totiž moderní malířství oslabuje podobnost znaku s míněnou skutečností, neboť (podobně jako malířství středověké) hledá své těžiště ve znacích s ustáleným, konvenčním významem a směřuje k vytvoření jednotného, přesně diferenciovaného znakového systému. Vypadalo-li toto srovnání na první pohled paradoxně, ukazuje se teď jeho paradoxnost jako zdánlivá, jde jen o to, že i zcela opačné příčiny mohou mít stejný účinek. Neboť potřebovalo-li středověké malířství při svém širokém publiku velmi dlouhou dobu k ustálení každé konvence, a byla-li u něho tudíž každá konvence podmíněna snadnou stálostí slohu, pak pro moderní umění, při krajním zúžení okruhu jeho publika, tato podmínka úplně odpadá. V tak úzkém okruhu se každá konvence ustaluje nesmírně rychle. O její rychlé ustálení se ostatně také starají různé manifesty, programová prohlášení, polemiky atd., které umělci nebo jejich mluvčí v hojně míře produkují, a jež nedělají v podstatě nic jiného, než že vykládají konvence, jež si musí osvojit divák, který chce jejich dílům rozumět.

Úzký, uzavřený okruh publika, který je předpokladem rychlého ustalování konvencí v moderním umění, je ovšem zároveň jejich hroblem. Neboť v takovémto úzkém okruhu se konvence stejně rychle zase vyžívají, mění se v klišé a ztrácejí svou estetickou účinnost. Odtud rychlé vyžívání a střídání jednotlivých směrů. Pro tento rozpor nelze ani v nejužším okruhu publika dojít k přesné hmotné i významové diferenciaci jednotlivých složek obrazu (jako je plocha, linie, barva, skvrna, obrys, tvar, předmět, motiv, kompozice, světlo a stín, osvětlení, perspektiva, téma atd.), která by umožnila jejich skloubení v jednotný, přesně diferenciovaný znakový systém, jako je např. systém jazykový.¹¹

11 Nedostatečná diferenciacie jednotlivých složek obrazu vysvítá už z jejich názvosloví. Některé složky jsou pojmenovány podle své hmotné stránky (např. plocha, linie, skvrna), jiné podle skutečnosti, kterou zastupují (např. předmět, osvětlení), jiné konečně podle své funkce ve výstavbě obrazu jako znaku (např. motiv, kompozice, téma); u některých vzniká dvojsmyslnost (např. plochou se míní jednou plocha obrazu, po druhé určitá nějak vymezená plocha uvnitř obrazu, barvou se míní jednou barevná hmota, po druhé barva míněná, kterou barevná hmota na obraze zastupuje).

Nedostatečná vzájemná diferenciacie jednotlivých složek se projevuje také nesnáze, s nimiž se setkává každý pokus o rozbor vnitřní výstavby malířského znaku. Kdežto např. při rozboru básnického díla, které pracuje s přesně diferenciovaným materiálem jazykovým, můžeme operovat tak přesnými pojmy, jako je hláska, foném, morfém, slovo, sousloví, věta, intonace, expirace, gramatické vztahy, syntaktické vztahy atd., jsme při rozboru obrazu odkázáni na pojmy tak nepřesné a mnohoznačné, jak bylo právě naznačeno. Za druhé však: při rozboru díla, které pracuje s jazykovým materiálem, víme předem, že např. základní jednotkou, která má relativně samostatný význam, je slovo, kdežto při rozboru obrazu musíme tuto jednotku teprve hledat: jednou je to předmět, po druhé barevná skvrna, po třetí vůbec barevná hmota atd.

Nemožnost dojít k takovému systému vede v moderním malířství k tomu, že se hmotné vztahy (podobnost) mezi znakem a míněnou skutečností neruší, nýbrž toliko oslabují. Tak vzniká tzv. stylizace nebo deformace skutečnosti, pojmy velmi oblíbené u moderního umění, které ovšem vyjadřují celou věc velmi zkresleně. Neboť nejde vlastně o nějaké stylizování nebo deformování skutečnosti, nýbrž o rozpor ve vztahu mezi znakem a míněnou skutečností: tento znak směřuje k tomu, aby vcházel s míněnou skutečností ve styk prostřednictvím svého nehmotného, konvenčního významu, ale zároveň souvisí s touto skutečností hmotně, neboť se jí nějak podobá, má s ní některé vlastnosti shodné. Tento rozpor si ovšem moderní umění nevymyslilo, ani ho nevytvořilo, neboť v té či oné podobě existuje v každém obraze. Ale svým úsilím o vykrystalizování konvenčních významů a oslabování hmotných vztahů ho oživilo, postavilo ho do samého středu pozornosti a udělalo z něho jednu z hybných sil vývojového pohybu.

6.

Mimořádná nadvláda estetické funkce v moderním umění však také samo zasahuje významným způsobem do problematiky znaku. To souvisí s povahou estetické funkce, která patří mezi funkce znakové, ale zaujímá zde zvláštní postavení: je vlastně popřením, negací znakovosti, neboť neobrací pozornost k míněné skutečnosti, nýbrž k výstavbě tohoto znaku samého.¹² Tak v uměleckém díle, kde estetická funkce hraje vždycky význačnou roli, nesoustřeďuje se pozornost jen na tu jednotlivou vymezenou skutečnost, kterou toto dílo nějakým způsobem znázorňuje, nýbrž i na způsob, jakým ji znázorňuje: co z ní vystihuje a co přechází, co na ní zdůrazňuje a co potlačuje, jak ji hodnotí – zkrátka, jaký postoj k ní zaujímá. Tento postoj uměleckého díla ke skutečnosti, kterou znázorňuje, je dán celou jeho strukturou; proto se také netýká jen právě té jednotlivé skutečnosti, nýbrž skutečnosti vůbec. Díky výraznému uplatnění estetické funkce je tudíž poměr uměleckého díla ke skutečnosti sám v sobě rozdvojen: je to poměr k jednotlivé vymezené skutečnosti, kterou dílo znázorňuje, ale zároveň je tento poměr popírán tím, že má obecnější platnost, že je poměrem k veškeré skutečnosti, ke skutečnosti vůbec.¹³

Po tomto odbočení se vraťme zase k modernímu umění. Mimořádná převaha estetické funkce nad ostatními, její téměř monopolní postavení, které si zde dobývá, vede nutně k tomu, že poměr uměleckého díla k vymezené skutečnosti, kterou znázorňuje, ustupuje více méně do pozadí; na jeho úkor nabývá jednoznačné převahy jeho popření, které je plodem estetické funkce: postoj díla ke skutečnosti vůbec. To je další zdroj tzv. deformace a stylizace skutečnosti, neboť skutečnost bezprostředně zobrazená se zde více méně stává pouhou záminkou k zaujetí postoje ke skutečnosti vůbec. Tím se ovšem automaticky oslabuje závažnost těch složek obrazu, které k zobrazované jednot-

12 Srov. MUKAŘOVSKÝ, Jan. Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. In *Kapitoly z české poetiky I. (Obecné věci básnictví)*. Praha, Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 157–163.

13 Srov. MUKAŘOVSKÝ, Jan. O současném stavu československé teorie umění. In *Kapitoly z české poetiky I. (Obecné věci básnictví)*. Praha, Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 29–40. (Název studie, publikované na uvedených stranách, zní *K pojmosloví československé teorie umění* – pozn.red.)

livé skutečnosti bezprostředně poukazují, totiž tzv. prvků tematických, jako je předmět, postava, krajina atp. I u těchto složek se stává podružným, co znázorňují, a do popředí se dostává způsob, jakým danou skutečnost pojímají. Spolu s oslabováním tematických prvků obrazu se stírá rozdíl mezi těmito prvky a složkami ostatními, které bychom mohli označit jako výtvarné (linie, plocha, obrys, barva, kompozice atp.): všechny stejně se stávají nositeli jistého postoje ke skutečnosti, mezi nejjednodušší výtvarnou složkou a tématem není zásadního rozdílu. Starší představa, že „obsah“ obrazu je dán toliko tematickými prvky, kdežto výtvarné složky jsou jen technickými prostředky k jejich uskutečnění – tato představa nadobro mizí, a stává se zřejmým, že všechny složky a tvárné prostředky jsou nositeli významů. Pozornost se tedy obrací k jejich znakové povaze, a monopolní postavení estetické funkce v moderním umění ústí opět v úsilí o vzájemnou diferenciaci jednotlivých složek obrazu jakožto nositelů významu a o vytvoření jednotného znakového systému.

A tato tendence naráží na různá omezení. Pokud se projevuje úsilím o vytvoření jednotného, přesně diferenciovaného znakového systému, naráží ovšem na tutéž překážku jako v případě předchozím, totiž na rychlé vyžívání konvencí, které znemožňuje, aby se vykrystalizovaly ustálené významy jednotlivých složek. Tím je ovšem citelně omezena i možnost rozvinout obecný postoj díla ke skutečnosti bez ohledu na to, kterou jednotlivou skutečnost právě dílo zobrazuje. Mimo to je však tato možnost omezována tím, že obecný postoj díla ke skutečnosti není na jeho poměru k jednotlivé skutečnosti nezávislý, neboť je ve své podstatě jeho dialektickým popřením a rozvíjí se tudíž jen ve vzájemné souvislosti s ním. Jakmile tedy oslabování poměru k jednotlivé zobrazené skutečnosti překročí jistou hranici, začne se oslabovat i postoj díla ke skutečnosti vůbec.

7.

Monopolní postavení estetické funkce a potlačování ostatních funkcí má ještě další důsledky. Tato tendence totiž zasahuje radikálně i do vzájemného poměru jednotlivých umění. Neboť ta se od sebe odlišují nejen svým materiálem, nýbrž v neposlední řadě i tím, že každé z nich má v dané historické situaci jiné funkce. Tato okolnost ovšem jednotlivá umění nejen vzájemně odlišuje, nýbrž zároveň je také navzájem spíná v určitou hierarchii. Tak tvoří všechna umění dohromady jednotnou strukturu, jediné umění (ars una). Tendence, která v každém umění mimořádně vyzvedá estetickou funkci a ostatní potlačuje, odstraňuje tuto vzájemnou funkční diferenciaci jednotlivých umění a rozkládá tím „jediné umění“. Ars una se rozpadá v jednotlivé své součásti, které se funkčně od sebe nijak neliší a nemají tudíž žádnou sociální souvztažnost. Ta umění pak, která se celou svou povahou takové jednostranné nadvládě estetické funkce brání, jsou prostě vylučována z oblasti umění (např. architektura).

Tento rozklad jednotné struktury všech umění nevede ovšem jenom ke zrušení jejich souvztažnosti, nýbrž i k účinkům opačným, totiž k jejich vzájemnému sblížování. Ruší-li se na jedné straně hierarchické sepětí jednotlivých umění, zdůrazňuje se na druhé straně to, co je jim všem společné. V tomto smyslu je také chápán pojem jediného umění.

Společným momentem všech umění je především monopolní postavení estetické funkce a ty vlastnosti umělecké struktury, jimiž se toto monopolní postavení estetické funkce projevuje a uskutečňuje; je to především ono zdůraznění zásadního postoje díla ke skutečnosti a pojetí jednotlivé zobrazené skutečnosti jako pouhého nahodilého případu. Vzniká přirozené úsilí sjednotit tento postoj ve všech uměních, popř. úsilí, aby postoj odhalený v jednom umění byl přenesen do všech umění ostatních. Z tohoto úsilí vyvěrá stále vzájemné konfrontování tvárných prostředků, jimiž mohou různá umění uskutečňovat totéž noetické zaměření. To se děje v různých formách a různé směry moderního umění pojmají toto úsilí různě, často zcela protichůdně. Nelze zde ovšem tuto otázku dopodrobna rozbírat a musíme se spokojit stručným poukazem na nejdůležitější formy.

Jednou z nejtypičtějších forem je přenášení prostředků jednoho umění do díla jiného umění. Sem patří např. Apollinairovy kaligramy, přenášející do básnictví prostředky malířské, dále všechny pokusy s tzv. barevným slyšením, usilující o transpozici malířských prostředků do umění hudebního, dále včleňování jednotlivých slov nebo i celých textů do obrazu atd. Velmi blízké této formě je přiklání jednoho umění k druhému, tak např. symbolistického básnictví k hudbě, tzv. stylizovaného divadla k malířství, surrealistického malířství k poezii atd. Jinou formou vzájemné konfrontace tvárných prostředků je úsilí vyjádřit v materiálu vlastního umění nějaký význam, který je přístupný jinému umění. Sem patří např. snahy o vytvoření malířské metafor, futuristický zájem o onomatopoi, za nímž se skrývá snaha dát básnickému dílu takovou názornost, jaká je vlastní umění malířskému atd. V moderním malířství se např. setkáme se zobrazením modrého koně, létajícího člověka atp., nebo se setkáme s takovým zobrazením předmětu, které podává jeho tvar a barvu jako dvě samostatné jednotky – to jsou malířské ekvivalenty jazykového rozlišení substantiva a adjektiva; jindy se setkáme s pokusy o transponování predikace do malířství (viz např. některé obrazy Zrzavého) atd. S těmito snahami souvisí velmi těsně jiné úsilí, s nímž se setkáváme u některých směrů moderního malířství: úsilí vymýtit z malířství všechny prostředky, které má nějak společné s jinými uměním, a vyjádřit všechno jen prostředky čistě malířskými. Nejnápadněji se toto úsilí projevuje vylučováním prvků tematických, proti nimž je vyslovována výtky literárnosti.

I tento stručný výčet hlavních forem, v nichž se děje konfrontace tvárných prostředků různých umění, ukazuje sdostatek zřetelně jejich bohatou rozmanitost, která postupuje od přenášení prostředků jednoho umění do umění druhého až k vylučování všech prostředků, které má určité umění společné s některým uměním jiným. Patosem všech těchto forem je soustředění pozornosti na významovou potenci každé jednotlivé složky a ohledávání krajních mezí její znakové nosnosti, jejího největšího možného zatížení významu. Jde tedy v podstatě zase o úsilí o vykrytalizování jednotného, vnitřně diferenciovaného znakového systému, jako je systém jazykový. Uskutečnění této tendence naráží přirozeně na tytéž překážky, s kterými jsme se už setkali, především na zvýšenou proměnlivost struktury, která umožňuje ustálení konvenčních významů u jednotlivých složek. Ale setkáváme se zde ještě s překážkami dalšími, totiž vlastními, specifickými mezemi úsilí postavit u všech umění do popředí to, co je jim společné. Stala se už zmínka o vnitřních omezeních tendence zjednat estetické funkci monopolní postavení

v uměleckém díle. Setkáváme se však v moderním umění také často s tím, že se materiál některého umění prostě celou svou povahou vzpírá jistému významovému zaměření; to se zřetelně ukazuje např. na poměru surrealismu a hudby, symbolismu a malířství atp. Dělají-li se přesto pokusy přimět dané umění k takovému významovému zaměření, liší se výsledek takového pokusu velmi podstatně od projevu téhož zaměření v uměních ostatních.¹⁴

8.

Všechna tato vnitřní omezení znemožňují modernímu malířství dojít k fixování ustálených významů pro jednotlivé složky a tvárné prostředky a k vytvoření jednotného znakového systému na způsob systému jazykového. Čím však je splnění tohoto úkolu nemožnější, tím usilovněji se o něj moderní malířství pokouší. Čím více se jednotlivé složky proměňují umělcům pod rukou, tím úpornější je přirozeně jejich snaha fixovat jejich význam. A protože se úkol stále znova ukazuje jako neřešitelný, vznikají snahy nějak obejít neodstranitelné překážky. Tak se v moderním umění velmi často objevuje snaha napomoci plnému významovému rozvíjení významově slabší, „formálnější“ složky tím, že se potlačuje složka významově bohatší, která by onu „formálnější“ složku zastíňovala. To má za následek, že jakmile se jednomu směru podaří rozvinout významovou potenci některé složky, jiný směr ji okamžitě potlačuje v zájmu rozvinutí některé složky jiné. Výtěžky jednoho směru se tudíž nestávají – aspoň ne v plném rozsahu – majetkem a východiskem druhého, nýbrž jsou jím popírány. Odtud charakteristický sklon moderního malířství (a moderního umění vůbec), klást všechen důraz vždy jen na jediný tvárný prostředek, nebo aspoň na jedinou skupinu tvárných prostředků.¹⁵ Když však význam, který se jeden směr snaží vytěžit z jedné složky, přechází v dalším směru na složku jinou, má to nutně za následek, že se tvárné prostředky vývojem moderního malířství navzájem nediferencují, nýbrž spíše vzájemně suplují a překrývají. Dochází tedy sice k rozvíjení významové potence a únosnosti jednotlivých složek a tvárných prostředků, ale ne k jejich vzájemné diferenciaci.

Ale plnému významovému rozvíjení významově slabších, „formálnějších“ složek se nepomáhá v moderním umění jen potlačováním složek, jejichž významová potence byla předchozím úsilím moderního umění bohatěji rozvinuta, nýbrž i potlačováním takových složek, které jsou významově bohatší už samým svým určením. Tak se zde především setkáváme znova s potlačováním nebo vůbec odstraňováním prvků tematických, s nimiž jsme se už setkali v jiných souvislostech. Nejkrajnějším projevem této tendence je bezpředmětné malířství, ale můžeme se s ní setkat i tam, kde se nejde až do nejzazších důsledků; jejím projevem je každá snaha osamostatnit jednotlivé složky a vyprostit jejich význam z pevného vkloubení do tematické výstavby díla.

14 Velmi poučné doklady viz např. ve studii Mukařovského „Mezi poezií a výtvarnictvím“ (*Slovo a slovesnost* VII, 1941, č. 1, s. 1–16) o poměru výtvarné secese a soudobého českého básnictví.

15 Tento sklon je ovšem dán i obecným sklonem spojovat jistou funkci jen s jediným předmětem, jak o tom byla řeč.

Jedna překážka ovšem plodí druhou. Tak oslabování tématu, které umožňuje rozvinutí významové potence jednotlivých složek, odhaluje zároveň jejich poměrnou významovou chudost, která je nutná při nemožnosti vytvořit souvislý a jednotný znakový systém. Samostatné významy jednotlivých složek nemohou tedy významovou určitost a bohatost tématu nahradit, a oslabení, po případě vymýcení tématu je tudíž přes značné významové rozvinutí jednotlivých složek zároveň oslabením celé významové stránky obrazu. To se obráží přirozeně i v jednotlivých složkách: jednak si u nich nositel významu podržuje převahu nad významem samým, jednak se stále znova hledá význam každé složky především v jejích hmotných vlastnostech; odtud zvýšená pozornost, která je v moderním umění věnována materiálu, experimentování s materiálem, snahy nacházet materiály nové, nebo aspoň zacházet se starými materiály novým způsobem.

Poslechněme si nyní jednu z nejvyhrocenějších formulací snahy nacházet význam každé složky v jejích hmotných vlastnostech. „Čisté utváření barvy prokázalo, že ,tématem barevného utváření (malířství) je barva sama, že tím lze bez předmětných vztahů dospět k čistému a primárnímu výrazu, k výrazu utvářenému.“¹⁶ Tato formulace se ovšem na první pohled zdá ukazovat, že zde už vůbec nešlo o význam jednotlivých složek (v tomto případě barvy), nýbrž jen o tyto složky jako hmotné fakty. Ale hned další autorovy vývody ukazují, že přece jen šlo o jejich význam. „Musíme se domnívat, že pro všechny lidi existují společné poměry vztahů a napětí barev, světelných hodnot a forem, podmíněné naším psychofyzickým, po případě fyziologickým aparátem (např. komplementární barvy, centrické a excentrické, z centrifugální a centripetální možnosti řazení barev, světlých a tmavých hodnot – obsah bílé a černé – teplota a studenost barev, blízký a vzdálený pohyb, lehkost a těžkost barev).“¹⁷ Zde už je zřejmé, že divákovy psychologické a fyziologické reakce na jednotlivé složky jakožto hmotné fakty mají být mostem, který zprostředkuje reflexy významové. Autor dokonce tvrdí, že tímto způsobem působily na diváka obrazy všech dob, i tehdy, když šlo o obrazy tematické: ony poměry vztahů a napětí, o nichž mluvil, byly podle jeho slov „ve skutečnosti za všech dob vlastním obsahem barevného utváření. To znamená, že malby každé epochy musely být utvářeny z těchto původních poměrů napětí, závislých na přirozenosti člověka. Zjistitelné rozdíly v malířství různých period lze vysvětlit jen jako dobové jevové formy těchto poměrů vztahů popř. napětí. To prakticky znamená, že obraz, nezávisle na svém tzv. ,tématu‘ musí působit už harmonií svých barev a poměru mezi světlostí a tmavostí. Obraz by např. mohl stát na hlavě, a přece poskytovat dostatečný podklad pro posouzení malířské hodnoty, kterou má. Podstata obrazu dřívějších epoch umění není ovšem vyčerpána ani jeho barevností, ani jeho názorňovacími záměry (totiž toliko předmětností). Jen v nerozlučné souvislosti obou se dokumentuje jeho podstata.“¹⁸

Nejde zde ovšem o to, zda tyto programové formulace obstojí či neobstojí vědecky. Důležité jsou pro nás z dvou hledisek: jednak zřetelně ukazují, že i tam, kde byl položen veškerý důraz na hmotné vlastnosti jednotlivých složek, dalo se to jen proto,

16 MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbücher 8*. München: Albert Langen Verlag, 1925, s. 6.

17 Tamtéž, s. 9.

18 Tamtéž.

že se v těchto hmotných vlastnostech hledal jejich význam; a za druhé proto, že zřetelně odhalují, proč se význam složek hledal právě v jejich hmotných vlastnostech: svým zdůrazňováním psychologických a fyziologických reakcí člověka na hmotné vlastnosti složek ukazují, že zde šlo především o vyloučení sociálních konvencí a že tedy bylo toto úsilí vyvoláno nemožností dojít k ustálení konvenčních významů jednotlivých složek a tvárných prostředků.

Shrňme teď výsledky, k nimž jsme došli. Ukázalo se, že patosem moderního umění je rozšířit významovou potenci prostředků každého umění tak, aby byly s to vyjádřit všechny významy, které jsou přístupné uměním ostatním, a to ustálením konvenčních významů pro jednotlivé tvárné prostředky, jejich přesnou vzájemnou diferenciaci a vytvořením jednotného znakového systému na způsob systému jazykového. Objektivním výsledkem tohoto úsilí je rozpad umělecké struktury v jednotlivé její složky a rozvinutí významové potence těchto složek, které však nemůže zabránit citelnému oslabení významové stránky uměleckého díla. Historicky se nám tudíž perioda moderního malířství jeví jako jedna z těch period, jejichž vývojový smysl je v tom, že vytvářejí bohatý rezervoár nových prostředků, z něhož bude moci umění čerpat po celou další epochu.

9.

Přehled situace by však zůstal neúplný, kdybychom se omezili toliko na tu vrstvu, z níž vychází a v níž se odehrává vlastní vývojový pohyb, totiž na tzv. umění moderní. Neboť vedle této vrstvy existují ještě vrstvy další, jako je umění oficiální, kýč, umění užitkové, tzv. umění proletářské atd. S moderním uměním mají všechny tyto vrstvy společné to, že i u nich nabývá jediná funkce mimořádné převahy nad funkcemi ostatními. Liší se však od něho tím, že u nich nedostává toto monopolní postavení funkce estetická, nýbrž některá funkce jiná. A touto funkcí se zároveň odlišují také od sebe navzájem. Tak u umění oficiálního jde především o funkci reprezentativní, kýč je určen především k zábavě, tzv. proletářské umění k politické agitaci atd. Tento sklon k jednofunkčnosti ukazuje, že i tyto vrstvy jsou určovány dělbu práce, přesněji řečeno jednou její stránkou: tendencí spojovat s určitým předmětem jen jedinou funkci. Ale okolnost, že touto funkcí není funkce estetická, ukazuje zřetelně, že se zde neuplatňuje druhá stránka, totiž tendence spojovat určitou funkci jen s jedinou věcí; neboť reprezentace, zábava, politická agitace atd. má přirozeně vedle umění celou řadu dalších prostředků. Vedlo by příliš daleko, kdybychom chtěli rozbořem zjistit, proč se v uvedených vrstvách umění neuplatňuje také druhá stránka dělby práce. Musíme se proto spokojit zjištěním, že všechny tyto vrstvy umění patří na jedné straně mezi negace dělby práce, jež dělba práce sama produkuje, a na druhé straně jsou negací monopolního postavení estetické funkce, již toto její postavení v moderním umění rovněž samo produkuje. Tento negativní poměr k monopolnímu postavení estetické funkce vtiskuje pečeť i metodám těchto vrstev umění: úzkostlivě se vyhýbají všemu, co by mohlo estetickou funkci v jejich dílech nějak oživit. Soustavně používají prostředků, abych tak řekl obehnaných, a jejich základní metodou je eklekticismus. Jsou tedy opakem úsilí, s nímž jsme se setkali

v moderním umění, totiž úsilí o rozvinutí a prohloubení sémantiky uměleckého díla, zato však svým eklekticismem přispívají k jeho nechtěným účinkům: k rozpadu umělecké struktury v jednotlivé její složky a k oslabení významové plnosti uměleckého díla. I po této stránce se tedy ukazují jako negace moderního umění.

Abyste nedošlo k nedorozuměním, je třeba výslovně podotknout, že hodnotící závěry, které z předchozího výkladu zřetelně vyplývají, mohou mít povahu hodnocení toliko historického. Naprosto však nelze z tohoto výkladu vyvozovat měřítko pro posouzení toho, zda to či ono dílo je lepší nebo horší, ať už jde o dílo umění moderního, nebo o dílo, které patří do některé z ostatních vrstev umění.

10.

Předchozí rozbor ukázal, že zdroj společenské izolace moderního umění nelze hledat v jeho těžké srozumitelnosti, nýbrž ve vyhocené společenské dělbě práce, která vychází z výrobního procesu a proniká svými důsledky až do nejzazších koutů života společnosti i jednotlivce. Těžká srozumitelnost moderního umění ovšem zase zpětným působením přispívá k jeho společenské izolaci. Bylo by však pošetilé přeceňovat toto zpětné působení a hledat příčinu nesnadné srozumitelnosti moderního umění v nějakém odvratu od skutečnosti, nebo snad dokonce v tom, že toto umění není odrazem hmotné skutečnosti, jak se to často jeví povrchnímu pozorovateli. Ponechme stranou mystiku, která čpí z představy nějakého duchovního produktu, který by nebyl odrazem hmotné skutečnosti, stejně jako z představy člověka, který by se dokázal odvrátit od hmotné skutečnosti, jejíž je sám součástí; tento mysticismus nemá pro naši problematiku jiné zajímavosti, než že je dalším dokladem k starému poznatku, že materialistické terminologie lze zneužít i k formulování myšlenek skrz na skrz idealistických. Důležitější však je, co rozbor pozitivně dokázal, že totiž tzv. nesrozumitelnost moderního umění vyvěrá naopak ze snahy o prohloubení a rozšíření jeho vyjadřovacích schopností, tedy konec konců z úsilí umělců, aby dovedli ke všemu říci své slovo ve svém vlastním materiálu. A z tohoto hlediska se objevuje v novém světle i společenská izolace moderního umění.

Srovnáme-li totiž okruh působnosti moderního umění s okruhem působnosti vysokého umění ve strašných epochách, ukáže se nám v mnoha případech, že v minulosti byl tento okruh mnohdy ještě daleko užší; stačí vzpomenout např. jen na dvorské divadlo. Jeví-li se tedy moderní umění jako společensky vykořeněné, je třeba hledat příčiny jinde. Jako daleko důležitější moment se objevuje okolnost, často neprávem přehlížená, že totiž moderní umění „je zbaveno pevné sociální základny dané sepětím s určitou vrstvou. Není již jednoznačného vztahu mezi umělcem a objednavatelem, umělec tvoří díla mnohdy pro objednavatele neznámého a sociálně neurčitého.“¹⁹ Vrstva, s níž bylo umění dosud spjato, byla vždycky vládnoucí třída. Moderní umění je snad prvním případem vysokého umění v celých dějinách lidstva, které není služebníkem vládnoucí třídy, nýbrž opírá se jen o své vlastní nositele, o okruh odborníků. To však není jediný

19 MUKAŘOVSKÝ, Jan. Dialektické rozpory v moderním umění. In *Kapitoly z české poetiky II*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1948, s. 392.

moment jeho sociální izolace. Neméně důležitým momentem této izolace je i okolnost, že jeho sociální základna je jeho vlastními nositeli pocíťována jako úzká; příčinou toho jsou všechna ona vnitřní omezení, jež tato základna ukládá uměleckým tendencím, které z ní vyrůstají. Nápadným projevem úsilí o rozšíření sociální základny je příklon drtivé většiny moderních umělců k revolučním proudům v dělnickém hnutí, za nímž se skrývá naděje na možnost, aby se sociální základna náhlým skokem podstatně rozšířila. Konečně třetím momentem sociální izolace moderního umění je stálý vzrůst kulturních potřeb u širších a širších mas obyvatelstva, jež nese s sebou rozvoj kapitalismu, a současně likvidování zvláštních lidových oblastí kultury (jako byl zejména folklor), které s sebou rovněž nese rozvoj kapitalismu. Ze své odbornické základny nemůže ovšem moderní umění těmto rostoucím kulturním potřebám odpovídat. Rozšiřováním a prohlubováním významové potence svých tvárných prostředků vytváří však předpoklady pro vykoučení z kruhu, do něhož je dělbou práce a jejími účinky uzavřeno.

Je třeba výslovně zdůraznit, že rozražení tohoto kruhu závisí na celém dalším vývoji společnosti, zejména na dalším vývoji jejího způsobu tvoření hmotného života, a není tudíž v moci umělců samých.

2206

Jiří Veltruský

Drama jako básnické dílo



Titulní strana separátu knižně vydané studie „Drama jako básnické dílo“ (1942), v podobě předložené k obhajobě v roce 1946. Obsahuje jedinou nám známou dobovou fotografii Jiřího Veltruského, tehdy ještě ani ne třicetiletého.