

Kudělka, Zdeněk

**K otázce poměru umění a nadstavby : (předneseno na schůzi katedry dějin umění 6. června 1952)**

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. B, Řada filozofická.* 1954, vol. 3, iss. B2, pp. 179-182

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107154>

Access Date: 21. 02. 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.

kovských obcích. V obchodních domech, zejména při větší zvukové intenzitě reprodukované hudby, lze pozorovat neklid i nervositu na kupujících i prodávajících a z toho plynoucí častá nedorozumění.

Velmi vážná je otázka hudby reprodukované *na městských dopravních spojích*, na křižovatkách a na státních silnicích. Na nervové rovnováze řidičů a chodců tu často závisí život. Jestliže se motorové vozidlo, na př. na státní silnici, přibližuje ke zvukovému zdroji rychlostí vyšší než 50 km, udeří řidiče v sluch prudce stoupající zavytí (při přibližování stroje tón prudce stoupne, při vzdalování klesne), které může způsobit jako nepodmíněný reflex nebezpečné trhnutí řídicím mechanismem.

Rovněž sporné je, zda hudba a zpěv, reprodukováný nebo provozovaný na ulicích a náměstích *mimo slavnostní příležitosti, tedy v dobách všedního provozu*, působí na nervovou soustavu občanstva, především na mechanismus podmíněných reflexů, příznivě nebo škodlivě. Uvážíme-li, že v dobách všedního provozu nejde na veřejném prostranství o jednotný kolektiv, nýbrž o množství, jehož každý člen jde za svou prací, za svým cílem a zájmem, pak je pravděpodobné, že i tu hudba působí rušivě na nervovou činnost a že nejen nepřispívá k soudružskému styku mezi lidmi, ale spíše mu *brání*, neboť zbytečně zatěžuje mechanismus procesů podráždění a útluhu v lidském mozku a uvádí tím lidi do stavu nervové vyčerpanosti.

Tyto theoretické předpoklady žádají si ovšem, jak bylo zdůrazněno, *kontroly experimentu*, aby mohly být pokládány za vědecky dokázané. Poněvadž jde o otázky veřejně naléhavé, které mají velmi těsný vztah k našemu socialistickému budování, bylo by na místě, aby orgány lidové správy, ředitelství závodů a dopravní oddělení SNB vešly ve styk s *Laboratoří pro výzkum vyšší nervové činnosti* (Praha II, U Karlova 4), v Brně pak s *psychologickým ústavem filosofické fakulty*, bohatě vybaveným pro šetření experimentální, a *vyžádali si tu pokusné prověření své dosavadní praxe*. A pak ovšem, podle jeho výsledků — *také skutečně učinili potřebná opatření*.

Mirko Novák

## K OTÁZCE POMĚRU UMĚNÍ A NADSTAVBY

(Předneseno na schůzi katedry dějin umění 6. čerona 1952.)

Ačkoliv uplynuly od uveřejnění Stalinových statí o jazykovědě téměř dva roky a ačkoliv byly jejich hlavní these již mnohokrát probírány, nepodařilo se dosud jednoznačně vymezit jejich platnost při řešení některých otázek jiných vědních oborů. Mám na mysli především problém, který se theoretiků, historiků a kritiků umění snad nejvíce dotýká, totiž problém poměru umění a nadstavby. Jeho řešení není naprosto jednoznačné, jak by se snad mohlo zdát na první pohled. Nechci zde rozhodovat, je-li správné to či ono mínění a proč je správné, nýbrž chci spíše jen několika poznámkami připomenout existenci této závažné otázky.

Přesto, že jsou hlavní these Stalinových statí již všeobecně známy, budiž mi dovoleno uvést znovu jednu z nich, která s touto otázkou těsně souvisí, totiž definici nadstavby. »Nadstavba, to jsou politické, právní, náboženské, umělecké a filosofické názory společnosti a jim odpovídající politické, právní a jiné instituce.«

Závěry, plynoucí z této definice, jsou podmiňeny výkladem pojmu »umělecký názor« a jeho významovým rozsahem. O smyslu tohoto pojmu snad není sporu: uměleckými názory jsou nepochybně myšleny převládající společenské ideje, vyjádřené specifickou uměleckou formou, i názory společnosti na umění a na jeho společenskou funkci. Mám však jde především o pojmový rozsah tohoto termínu. Je při nejmenším dvojitý. Uměleckými názory mohu myslet jednak umění v celé jeho složitosti obsahové a formální, jako komplexní celek a beze zbytku vše, co představa s tímto slovem spojená vybauje, nebo jimi mohu myslet jen jeho část. Domnívám se, že Stalinově definici odpovídá výklad druhý, a to již proto, že by v ní bylo jistě užito termínu »umění« místo »umělecké názory«, termínu »politika« místo »politické názory«, termínu »náboženství« místo »náboženské názory« a konečně termínu »filosofie« místo »filosofické názory«. (Nemluvím o právu, které je, jak uvádí Česnokov, již přímo institucí, kdežto zde je institucemi myšleno něco jiného.) Tato formulace, která vystihuje přechodný, proměnný cha-

rakter nadstavby, napovídá však zároveň, že v uměleckém díle existují rovněž složky jiného druhu, složky o trvalejší platnosti. Jde nyní o to zjistit, do jaké míry má povaha těchto složek nadstavbový charakter nebo má-li jej vůbec. Je ovšem přirozené, že jde o složky, jichž proces uměleckého ztvárnění může použít jen k významovému usměrnění a k vyhocení thematické stránky díla. Po mém soudu jsou takovými složkami mimo jiné i t. zv. tvárné (nesprávně formální) prostředky, t. j. prostředky, vytvářející vzájemným poměrem formu díla. Neuvádím je zde systematicky jednak proto, že nejsem s touto otázkou podrobně obeznán, jednak proto, že pro náš účel stačí jen příklady. K tvárným prostředkům patří jistě princip symetrie a asymetrie, centrální (lineární) perspektiva, intenzita barev, užití polopostav v prvním plánu obrazu nebo reliéfu a jiné a jiné, které nemají jen význam ustálených dispozičních prostředků, ale — a to je důležité — prostředků s ustálenými, na změně nadstavby nezávislým psychickým nebo emocionálním účinem. Tak je na př. jisté, že symetrie bude vždy působit stejným nebo přibližně stejným dojmem, poněvadž je její význam odvozen z té zákonitosti, která se nemění (biologická souměrnost až k buňce; nutnost řešení tíže vertikální, symetricky umístěnou podpěrou a j.). Totéž platí ovšem i o asymetrii, která je ustáleným pocitovým kontrastem uspořádání souměrného. Nebo bude jistě lineární perspektivy použito vždy k prohloubení nebo nejdříve k prolomení dvojrozměrné plochy obrazu nebo převážně dvojrozměrné plochy reliéfu. Nebo bude jistě intenzitou působení červená barva vždy před ostatními. (Připomínám na př. některé Kosárkovy krajiny.) Nebo budou v prvním plánu umístěné polopostavy vždy působit sugestivním dojmem, vtaňující diváka do děje obsahu za nimi rozvíjeného. Nechci z těchto několika příkladů stabilisované dojmové nosnosti tvárných prvků vyzovovat nějakou zákonitost, ač i o něčem podobném by se dalo uvažovat v souvislosti s vývojem psychické struktury člověka. Spíše by se snad dalo hovořit o určité konvenci, od níž není ostatně někdy k zákonitosti daleko.

Tyto neměnné nebo téměř neměnné vlastnosti některých tvárných prostředků nemohou ovšem samy o sobě existovat. Jejich existence a významová funkce jsou podmíněny obsahem uměleckého díla. Tedy teprve během tohoto procesu nabývá platnosti jinde už vyslovený poznatek, že tvárné prostředky nemají svou vlastní významovou řeč, svou sdělovací funkci, podobně jako ji nemají na př. hlásky nebo jednotlivé tóny. (Přehlízíme ovšem pokusy formalistického výtvarného umění dát na př. linii, abstraktnímu prvku, konkrétní, nejvíce ovšem citově náladový obsah, nebo obdobné snahy formalistické poetiky a tuším i musikologie přisoudit jednotlivým hláskám a tónům imanentní psychofysickou působnost a tím jim rovněž dodat určitý obsah.) Jde však nyní o to, jak může být těchto více nebo méně konstantních vlastností jednotlivých tvárných prostředků použito a využito při konkrétní myšlence. Myslím, že vždy způsobem dvojným, v extrémním případě protikladným, který lze označit za pokrokový a zpátečnický, jak nám to dokazuje celá historie umění. Tak na př. uplatnění principu asymetrie (nebo zastřené asymetrie) má jiný význam a funkci v umění ze začátku 18. století, kdy je nezbytným prvkem k získání dramatického vystupňování mnohdy bezobsažného pathosu, než v Gerasimově obrazu s Leninem, kde je ho použito k zcela jinému záměru, téměř k znázornění představy síly řečníkova slova a jeho obsahu. Nebo centrální perspektiva znamenala pro umění v době nástupu měšťanstva prostředek k pravdivému vyjádření prostoru (ať exteriéru či interiéru), který obklopoval člověka, a k zachování jakéhosi lidského měřítka a poměrnosti z něho vycházející. Naproti tomu bylo v umění pozdního feudalismu využito téže centrální perspektivy téměř výlučně k oklamání diváka, k vzbuzení iluze o něčem, co ve skutečnosti neexistovalo, případně ani existovat nemohlo.

Z uvedených příkladů je zřejmo, že tvárných prostředků může být ve spojení s obsahem využito různým způsobem, že mohou sloužit k umělecké konkrétní myšlence vývoj společnosti jak urychlujících, tak retardujících, tedy i různým společenským třídám. Právě v této vlastnosti, v lhostejnosti svého druhu k obsahu díla, záleží jejich nenadstavbový charakter. V době svého vzniku byl ovšem takový objev (na př. centrální perspektivy) přímo majetkem příslušné nadstavby, stejně jako uvědomění si odlišného působení intenzit jednotlivých barev a j. Odtud však ho bylo používáno beze změn nebo s menšími většími zpřesněními (a ta byla opět součástí příslušných nadstavb) jako prostředku s neomezenou časovou platností a nezávislého na změnách a likvidacích nadstavb.

Abý mohl být z tohoto poznatku vyvozen nějaký závěr, je nutno ověřit si správn-

nost ještě jedné myšlenky: jsme-li totiž oprávněni pokládat tvárné prostředky za součást umění, jak bylo uvedeno na začátku přednášky. Myslím, že ani o tom nemůže být pochyb, uvážíme-li, že právě na jejich volbě závisí pravdivost a přesvědčivost obsahu, že právě adekvátnost jejich výběru s hlediska thematické a významové stavby díla a způsob jejich použití vytvářejí uměleckou formu, která je, jak víme, organickou součástí umění. Teprve přijetí tohoto závěru vyvolává pochyby o správnosti názoru umění = umělecké názory a tedy = nadstavba, který by pak nabyl rovněž práv základního předpokladu uměleckého díla, předpokladu nedílné jednoty formy a obsahu.

Jako druhá příčina pochyb o správnosti názoru výtvarné umění = nadstavba bývá uváděna existence časově neomezené platnosti objektivních hodnot uměleckého díla. I o této otázce bylo již mluveno; myslím však, že jen příliš obecně a že se neshodovaly zejména představy o obsahu tohoto pojmu. Bylo by snad proto vhodné pokusit se — alespoň stručně — o jeho přibližné vymezení. Domnívám se, že v platnosti časově neomezenou hodnotu díla mohou tvořit všechny ty jeho složky, jejichž společenský dosah není omezen jen na dobu, v níž vznikly, nýbrž jež mají význam i pro další vývoj. Jde nyní ovšem o to, kterým složkám uměleckého díla a za jakých podmínek můžeme tuto vlastnost přisoudit. Pokusme se objevit je opačnou cestou, totiž zjištěním, které prvky tuto objektivní platnost mít nemohou. Jsou jimi nepochybně společenské ideje a názory. Mluví o tom ostatně zřetelně další these Stalinových statí, totiž these o likvidaci základny a nadstavby. Přesto však byly vysloveny domněnky, uvádějící jako trvale a všelidsky platné ty ideje, které tvořily pokrokovou kapitolu vývoje. Tento názor ovšem není správný, poněvadž šlo o ideje nikoliv absolutně pokrokové, t. j. s hlediska komunismu, nýbrž o ideje pokrokové relativně. Tak se nám na př. dnes nemohou stát východiskem ideje společenského systému raného feudalismu nebo raného kapitalismu jen proto, že byly pokrokové v době svého vzniku, případně i dlouho potom. Myslím tedy, že není správně uvažovat o trvalé platnosti i některého z progresivních názorů. Problém pokrokových idejí není ovšem vyčerpán tímto řešením. Octně se ve zcela jiném světle, nebudu-li spatřovat kvalitu jednotlivých pokrokových názorů v jejich konkrétním obsahu, nýbrž v jejich hodnotě, t. j. pokrokovosti. Tato vlastnost, organisující, usměrňující a urychlující vývoj společnosti se musí pochopitelně nějakým způsobem projevit ve všech oborech lidské činnosti. A to nás teď především zajímá. Je proto našim nejbližším úkolem nalézt odraz této hodnoty ve výtvarném umění tak, jak se nám jeví v jednotlivém uměleckém díle. Vyjděme opět od společenských idejí a názorů, a to idejí a názorů pokrokových, a sledujme je až k jejich výtvarné konkretisaci! Je nepochybné, že tvoří obsah uměleckého díla. Ať jsou tyto ideje a názory jakkoli konkrétní, vyžadují si pro smyslový charakter výtvarného umění smyslového zpodobnění. Jsou proto — opakují, jako obsah uměleckého díla — konkretisovány ještě v mimoformové oblasti námětem, jenž je nepochybně součástí poznávané objektivní skutečnosti. A jestliže je hlavním úkolem umění smyslové poznávání této objektivní skutečnosti v celé její složitosti, pak je i hlavní, v platnosti časově neomezenou hodnotou pokrokového umění pravdivě poznaná skutečnost jako odraz pokrokovosti, t. j. oné všelidsky platné hodnoty, a má stejnou nezanikající platnost jako ona sama. Pravdivost, a právě na obsah tohoto slova nutno klást důraz, tu ovšem není pojem absolutní, neboť se vyvíjejí a mění jak poznávaná skutečnost, tak metody, kterými se jí zmocňujeme. Tato relativní pravdivost je však součástí pravdivost absolutní, k níž naše poznání spěje. A poněvadž tato absolutní pravdivost zatím neexistuje, musí nám být východiskem ona pravdivost relativní, již je pravdivě, objektivně zachycení skutečnosti v určité fázi jejího vývoje, která už nemůže být zpětně pravdivěji a objektivněji poznána (snad jen s výjimkou společenské skutečnosti). Mohlo by se snad zdát, že toto poznání skutečnosti může tedy mít jen historickou objektivní platnost, jen jako dokument doby, v níž vzniklo, jako registrační záznam, jenž je předmětem příslušného vědního oboru. Nemám však na mysli tento pasivní druh objektivní platnosti, nýbrž jeho opak, jehož nejvýznamnější vlastností je aktivní společenský dosah s neomezenou časovou platností.

Uveďme si však příklad, na něž se pokusíme tento poznatek aplikovat, a to reliefy vlyšů z Parthenonu. Můžeme zde částečně zjistit tehdejší společenské ideje, t. j. především ideje sociálně náboženské, mravní, snad i právní a j. Vyvodíme si je z námětové složky (na př. panathenajský průvod) a pak z jejich jednotli-

vostí, jako na př. ze šatu, z účesu, z tvaru nábytku, vozů, nádob a j. Vedle těchto poznatků, které jsou jistě mimořádně důležitým dokladem pro poznání společenského charakteru doby vzniku díla a mají tedy hodnotu více méně dokumentární, existuje však v tomto díle i hodnota jiná, o kterou nám především jde. Je jí nové, pravdivé poznání dosud v umění neznámé skutečnosti. Je to patrné zejména v dokonale anatomii lidského a zvířecího těla a ovšem v důsledcích, na př. ve správném jednoduchém i složitějším kontrapostu, v hodnověrnosti psychologické vazby skupin a j. Právě pro tuto vlastnost, pro tuto pravdivě nebo pravdivěji poznanou skutečnost se stalo řecké sochařství klasického údobí tolikrát východiskem v dalším uměleckém vývoji. Nejde však jen o antické umění této doby. Tato touha po lepší znalosti skutečnosti charakterisuje zpravidla všechna ta údobí, která se vyznačují pokrokovou společenskou ideologií. Je tedy pravdivě poznaná objektivní skutečnost jako odraz pokrokovosti tou hodnotou, která má časově neomezenou objektivní platnost a která se stává pro svou — byť i relativní pravdu — východiskem dalších pokusů o ještě celistvější, syntetičtější a méně relativní poznání. V tom záleží též společenský dosah umění a druhá příčina, proč pochybujeme o správnosti výkladu umění = nadstavba.

*Zdeněk Kudělka*

**Další články pro číslo věnované profesoru Dr V. Chmelařovi napsali:**

Václav Machek, Slovanská slovesa pro označení pěti smyslů.

Gabriel Hejzlar, Antiky v pražských sbírkách Rudolfa II.

Josef Kurfürst, Pracovní škola v pojetí buržoasní pedagogiky.

Vojtěch Slouka, K otázkám poznání podle Marxových a Engelsových názorů.  
Stanislav Ryšánek, Některá užití sovětských a českých pojednání o pozornosti.

Jiří Sedlák, Poznámky ke slovní zásobě dítěte do dvou let.

I. Ili Monatová, Příspěvek k analýze dětských psychologických pojmů.

Jiří Diamant, Stanislav Dornič, Milada Mikešová, Pokus o určení typů vyšší nervové činnosti pomocí asociační zkoušky.

Jiří Diamant, Stanislav Dornič, Posluchači o svém učiteli.

Stanislav Ryšánek, Problémy vývoje slovní zásoby s hlediska pedagogiky.