

Arnold Hauser
Filosofie dějin umění
Odeon, Praha 1975

II. ZÁKLADNÍ PROBLÉM SOCIOLOGIE / POJEM IDEOLOGIE V DĚJINÁCH UMĚNÍ

19

Pojem ideologie, odvozený z „falešného vědomí“, se nápadně podobá pojmu „racionalizace“ v psychoanalýze. Tak jako jedinec „racionalizuje“ svůj postoj, myšlenky, pocity a jednání, to znamená, jak se jim snaží dát přijatelný a z hlediska společenských konvencí nezávadný význam, tak i společenské vrstvy vysvětlují prostřednictvím svých představitelů přírodní a historické pochody, a především pak vlastní názory a hodnocení tak, aby odpovídaly jejich materiálním zájmům, jejich touze po moci, prestiži nebo jiným společenským cílům. A tak jako si jedinec neuvědomuje mechanismus racionalizace spolu s jeho motivy a cíli, tak si ani příslušníci určité společenské vrstvy prakticky neuvědomují, že je jejich myšlení určováno podmínkami hmotného bytí. Jinak by to totiž podle Engelse znamenalo „konec jakékoliv ideologie“. ¹ Analogií s psychoanalýzou se však dostáváme ještě o něco dále. Stejně tak jako jedinec nemůže racionalizovat všechno své chování, neboť mnohé z jeho myšlenek, pocitů a jednání je předem nezávadné nebo společensky lhostejné, tak i kulturní výtvořové kolektivních celků obsahují zobrazení a významy skutečnosti, které jsou „neškodné“ a mohou být „objektivní“, neboť nemají přímý vztah k zájmům příslušných skupin a nekolidují se zájmy ostatních. Matematické poučky a přírodovědecké teorie jsou v tomto smyslu celkem objektivní a řídí se principy, které můžeme považovat za absolutní, nadčasová a neměnná kritéria pravdy. Okruh těchto výpovědí je však poměrně úzký, a i když odmítáme považovat dějiny matematiky nebo mechaniky za závislé na dějinách ekonomie, je přece nepochybné, že i přírodní věda, např. medicína, má znaky závislosti na ekonomických a společenských poměrech a že je společensky podmíněna nejen aktuálností jejích problémů, ale často i směr, v němž se hledá jejich řešení. Naproti tomu v duchovních vědách, a zejména v různých odvětvích historického bádání, existuje nepřehledná řada úkolů, které nemají buď nic, nebo téměř nic společného s ideologickým významem zkoumaného materiálu a jejichž řešení se v podstatě řídí objektivními kritérii.

Ať už je tomu v jednotlivostech jakkoli, jedno je zřejmě nesporné, a to, že různé duchovní výtvořové, jako náboženství, filosofie, věda a umění, jsou různě vzdáleny od svého společenského původu. Počínaje matematikou, která je sociologicky prakticky indiferentní, neboť z jejích jednotlivých pouček můžeme těžko usuzovat na dobu, místo a okolnosti jejich vzniku, a konče uměním, v němž snad každý rys má svůj význam historický a společenský, tvoří různé kulturní vý-

tvory různorodou řadu, odstupňovanou podle toho, jak jsou nasyceny ideologií. V tomto pořadí je umění nejbližší společenské skutečnosti a nejdále od všeho, co se zpravidla považuje za nadčasově platné ideje. V každém případě se orientuje mnohem otevřeněji a nepopíratelněji na společenské životní cíle a je mnohem nepochybněji ideologickou zbraní, panegyrikem nebo propagandou než objektivní vědy. Přesto se však jen zřídkakdy stává, že společenská tendence, jíž slouží toto umění, vystupuje zcela nepokrytě a nesublimovaně, ale to už patří k povaze ideologického způsobu vyjadřování, který aby dosáhl svého cíle, nesmí nazývat věci jejich pravým jménem.

V řadě, která vede od umění k exaktním vědám a matematice, se nezávislost duchovních výtvorů zvětšuje podle toho, jak jsou vzdáleny od bezprostředních prožitků živého jedince, spjatého se svým bytím, v jehož duševním postoji jsou neodlučitelně spjaty myšlení a cítění, uvažování a jednání, teorie a praxe. Jak známo, nazval Dilthey tohoto jedince „celým člověkem“. Naproti tomu čím více se subjekt, odpovídající jednotlivým kulturním výtvorům, blíží konkrétnímu, skutečnému člověku, tím méně je odosobněn a odhistorizován, aby se tak posílila sociální závislost a ideologická určitost jeho myšlení. Jak „vědomí vůbec“; přisuzované přírodním vědám, tak i Diltheyův „celý člověk“ jsou samozřejmě pouze mezní pojmy a představují jen ideální typy. Abstraktní a nadčasové „vědomí vůbec“ se neobjevuje v čistém stavu ani u subjektu, který provádí nějaký matematický úkon, a „celý člověk“, jako protiklad k nějakému specialistovi, se plně neprojevuje ani v ideově nejobsáhlejších a zážitkově nejbezprostřednějších uměleckém díle, neboť i umělecké dílo předpokládá určitou jednostrannost a prostředkovanosť, které jsou omezením myšlenky plného, životního a konkrétně naplněného lidství.

Už Marx a Engels hovoří o tom, že vzdálenost jednotlivých kulturních výtvorů od ekonomické základny je různá, a Engels na známém místě svého spisu o Feuerbachovi poznamenává, že v ideologiích vyššího typu „je souvislost představ s materiálními podmínkami jejich existence stále spleťtější a vzhledem k řadě mezičlánků stále nejasnější“. Tento výklad odpovídá v podstatě skutečnosti. Umění, náboženství a filosofie mají mnohem bohatěji diferencovaný obsah, jakož i mnohem neproniknutelnější strukturu nejen než přírodní vědy a matematika, ale i než právo a stát, v nichž se ekonomické vztahy odrážejí příměji a nezakrytěji. Avšak skutečnost, že majetkové vztahy, které odpovídají určité ekonomické soustavě, se odrážejí v příslušných právních předpisech a státních institucích bezprostředněji než v soudobých filoso-

fických nebo uměleckých směrech, rozhodně neznamená, že se umění a filosofie vyvíjejí nezávisleji na životních podmínkách než právnické nebo politické myšlení. Dá se říci, že vycházejí dokonce častěji z bezprostřední nebo historicko-společenské reality než sumárně aplikované právo nebo schematicky fungující stát, a to bez ohledu na to, do jaké míry je v nich utajená společenská kauzalita, která je stejně rozhodující a stejně přítomná jako v jiných kulturních výtvorech.

Problém ideologie se v umění utváří jinak než ve vědě už jen proto, že pojem pravdy je tu zásadně jiný než v teorii. U uměleckého díla nemůžeme mluvit o „správnosti“ nebo o „nesprávnosti“ v témže smyslu jako u vědecké doktríny, a přísně posuzováno, nemůžeme je označit ani za pravdivé nebo nepravdivé. Pojmu neměnné a věčné platnosti může být v umění použito pouze se zvláštními omezeními, takže hovořit v umění o „falešném vědomí“ je stejně nesmyslné, jako kdybychom hovořili o správném vědomí. Jinými slovy, kde se nejedná o nalezení pravdy, nelze se ptát, zda jí bylo, nebo nebylo učiněno zadost. Vzhledem k tomu, že umění jako takové je stranické a pohled na skutečnost, který nevychází z určitého stanoviska, nemůže být umělecky kvalitní, neexistuje v umění vůbec problém relativity. Každý umělecký aspekt je perspektivní, takže „falešný“ je vlastně pouze aspekt, v němž je obsažen nějaký vnitřní protiklad.

Přesto by však bylo nesprávné, kdybychom umění nepřiznali nárok na pravdu a kdybychom popírali, že se nemůže významně podílet na našem poznávání světa a lidí. Nemusíme nijak zvlášť dokazovat, že literární díla jsou bohatým zdrojem poznání. Za nejhlubší psychologické sondy, které známe, vdčíme romanopiscům a dramatikům. Avšak i jiné druhy umění nesporně hodně přispívají k tomu, abychom se lépe orientovali ve světě. Na jedné straně je sice důležité poukázat na rozdíl mezi vědeckým poznáním a uměleckým tvořením a zdůraznit přitom, že styl je v umění zcela na místě, zato ve vědě že je velmi problematický,² avšak naproti tomu si musíme uvědomit, že příliš radikální oddělování umění od vědy je poněkud povážlivé i z hlediska sociologie. Světový názor jedné generace, nebo přesněji řečeno jedné historické a společensky vymezené skupiny, je nedělitelný. Pokus vzájemně odlišit různé oblasti duchovních projevů této skupiny, se nám může z hlediska teorie poznání sice jevit velmi slibný, avšak z hlediska sociologie je to násilný zásah. Filosofie, věda, právo, morálka a umění jsou pouze různé aspekty jednotného postoje ke skutečnosti, neboť lidé se pomocí všech těchto forem snaží nalézt odpověď na tutéž otázku, snaží se nalézt řešení téhož životního problému. Nejedná se

jim vlastně o vědecké pravdy, o umělecká díla nebo o morální životní pravidla, ale o nalezení světového názoru, který by fungoval, o nalezení vodítka, podle něhož by se mohli ve světě, v němž žijí, orientovat a na něž by se mohli spolehnout. Lidé vždy a všude usilují o vyřešení téže úlohy — o zvládnutí matoucí mnohoznačnosti a cizosti věcí.

Podíl umění na utváření světového názoru však rozhodně neznamená, že vztah umění k praxi je trvalý a že vymanění umění ze skutečnosti v něm nehraje žádnou zvláštní úlohu. Proti přílišnému zdůrazňování spjatosti uměleckých forem s bytím se právem poukazuje na vnitřní logiku vývoje slohu. Umění se s přísnou důsledností pokouší o vyřešení určitých formálních problémů a uvnitř jednotlivých slohových údobí směřuje k dosažení tohoto cíle v podstatě přímočaře. Tato imanentnost vývoje není však vlastní pouze historickým údobím, jež jsou charakterizována důslednou jednotností slohu, například údobím, pro něž byl směrodatný rovnoměrný pokrok v realistickém reprodukování skutečnosti nebo v abstraktním formalismu, ale i pro sled jednotlivých slohů, jejichž vzájemný poměr odpovídá vztahu mezi otázkou a odpovědí nebo mezi tezí a antitezí. Tak například se tvrdilo, že barok není ani tak výrazem nových historicko-sociálních podmínek bytí, jako spíše „logickým“ pokračováním renesance. Jinými slovy, že je částečně řešením formálních problémů, kterými se zabývali už renesanční mistři, a částečně výsledkem rozporu, který rovněž vyplývá ze vztahu k těmto mistrům. Tato historická logika, která zdůrazňuje vnitřní nutnost po sobě jdoucích vývojových fází, má v sobě vždy něco přesvědčivého, avšak platí maximálně v rámci jednotné slohové tendence; selhává, jakmile se jedná o změnu slohu.

I kdybychom totiž připustili, že obecným principem vývoje slohu je protikladnost po sobě jdoucích uměleckých směrů, potom bychom ani na základě čistě formových vnitřních daností nemohli nikdy vysvětlit, proč vývoj probíhá tak, že v určitém okamžiku jeden směr přechází v druhý. Podnět ke změně slohu přichází vždy zvenčí a je logicky náhodný. Zánik slohu nemůžeme rozhodně vysvětlit pocitem přesycenosti a touhou po změně. Potřeba změny hraje sice v dějinách umění často stejně důležitou úlohu jako v módě, avšak tato potřeba může být uspokojena i v rámci možností téhož slohu, najdou-li se pro to schopné talenty. K tomu přistupuje ještě okolnost, že úměrně se stárím pevně zakotvené sociální kultury se nezvyšuje jenom přání změnit její formy, ale někdy i odpor proti každé snaze usilující o jejich změnu. Aby bylo možno otrástit hluboce zakořeněnou a zavedenou uměleckou produkcí a navodit radikální změnu vkusu, bývá zpravidla

nutné, aby se objevilo nové publikum. Rokoko rozhodně nezaniklo z vnitřních důvodů, ať už se jeho formy jakkoli uhladily a ztratily napětí, ale zaniklo především v důsledku úlohy, kterou na uměleckém trhu začínalo hrát měšťanstvo revolučního století. Wölfflin se domníval, že ke změně vývoje slohu je vnější podnět rozhodující a nepopíratelnější ve větší míře než při nepřerušeně probíhajícím vývoji, který buď přímočaře stoupá, nebo klesá. Ve skutečnosti však neexistuje zásadní rozdíl mezi oběma fázemi nebo typy vývojového procesu, neboť u přerušovaného vývoje není vnější vliv v žádném případě závažnější nežli u přímočarého vývoje, je jenom nápadnější. Díváme-li se trochu pozorněji, pak si všimneme, že k tomu, aby se v díle prosadily mimoumělecké momenty, není vůbec třeba změny slohu. Skutečnost je taková, že sociální bytí, o němž Wölfflin hovoří jako o „vnějších vztazích“,³ hraje při volbě formy vždy stejnou úlohu, neboť každý vznik formy je současně její *volbou*. V každém okamžiku vývoje před námi stojí otevřená otázka, na niž je vždy nutno nově odpovědět: Co máme dělat a jaký postoj máme zaujmout k daným možnostem? Odpovídáme vždy „ano“, nebo „ne“ na směr, jímž se řídí druzí a jímž jsme se vydali i my sami, přičemž naše kladná odpověď rozhodně nevyjadřuje mechaničtější nebo méně volní postoj než naše odpověď záporná. Máme-li pokračovat v dřívějším směru, musíme se pro to rozhodnout. Toto rozhodnutí je výsledkem stejně konfliktního a dialekticky probíhajícího procesu, podmíněného vnitřními i vnějšími momenty, jako proces vedoucí ke změně směru. Snaha zastavit postup vývoje směřujícího k realismu je v podstatě spojena s těmiž duševními mechanismy jako přání ho urychlit. Vždy jsme postaveni před stejné otázky. Pomáhá nám starý sloh, abychom se orientovali ve změněném světě? Je ještě schopen na nás působit, přesvědčovat nás a být podnětem k jednání? Můžeme ho ještě použít jako zbraně v boji o život? Odhaluje, nebo zakrývá to, co má být odhaleno, nebo zakryto?

Umělec si tyto otázky nikdy výslovně neklade a také na ně téměř nikdy vědomě nebo přímo neodpovídá. Žádní zástupci společnosti mu je netlumočí. Kořeny Wölfflinova omylu, jeho asociologického hlediska a abstraktně logické koncepce dějin musíme hledat především v jeho příliš násilném zavržení vnějšího vlivu a vnitřní logiky. Chyba v jeho myšlení je typická. Neporozumění sociologické metodě, a zejména pak nepochopení historického materialismu mají většinou své příčiny v neuznávání sociální kauzality, které odpovídá jeho myšlení. Smysl materialistické filosofie dějin a nauky o zideologizo-

vání myšlení je totiž v tom, že duchovní postoje jsou předem určeny kategoriemi příslušných výrobních poměrů a s nimi spjatých zájmů, snah a nadějí a že se ekonomickým a sociálním poměrům nepří-
způsobují teprve dodatečně, vnějškově a záměrně.

Zásada „*primum vivere, deinde philosophari*“ je obecná pravda, k jejímuž pochopení nepotřebujeme žádný historický materialismus nebo nauku o ideologii. Kupodivu se však i u zkušených myslitelů představy o ekonomické závislosti umění často pohybují v kategoriích podobné vnější vazby. Uvažuje tak dokonce i Scheler, když hovoří o bytostných předpokladech umělecké tvorby. „Raffael potřebuje štětec,“ říká Scheler, „a tím, čím je, není pro své myšlenky a umělecké vize. Potřebuje politicky vlivné zákazníky, kteří na něm chtějí, aby velebil jejich ideály. Jinak se jeho génius nemůže projevit.“⁴ Je nepochopitelné, jak takovému sociologu, jako byl Scheler, mohlo ujít, že umělec neoslavuje jenom „ideály“ svých skutečných, ale i svých potenciálních zákazníků, a že i nevyhnutelnost nějaké ideologie, pokud je v určitém okamžiku opravdu nevyhnutelná, se projevuje tím, že umělec vyjadřuje ideje a snahy vládnoucích tříd, které jsou nositelem kultury, aniž má zákazníky, nebo přesněji řečeno, aniž má skutečné zákazníky. Jinými slovy, umělec nemusí pracovat právě pro ty společenské vrstvy, s nimiž se cítí nejhloběji spjat. Nepochopení tohoto faktu je tím podivnější, když víme, že Engels svou tezi o „triumfu realismu“ a svým charakterizováním Balzacovy metody naprosto jasně vymezil úlohu ideologie v umění.⁵ Člověk by mýl, že by mělo být jasné alespoň to, že si umělec nemusí bezpodmínečně uvědomovat společenské myšlenky, které vyjadřuje, a že vědomě může zastávat myšlenky a ideály protikladné k těm, jež znázorňuje, ospravedlňuje a oslavuje ve svých dílech. Víme přece, že Balzac byl horlivým vyznavačem absolutní monarchie, katolické církve a francouzské aristokracie, což mu však ani v nejmenším nebránilo, aby současně nepsal nejpůsobivější obhajobu buržoazie.

Umění může uplatňovat společenské cíle, jimž slouží, dvěma způsoby. Společenský obsah umění může být vyjádřen buď formou explicitních výpovědí — jako otevřeným vyznáním, zjevným poučením, přímou propagandou — nebo formou prostých implikací, to znamená jako mlčenlivý svetonázorový předpoklad společensky zdánlivě bezvýznamných výjevů. Může mít charakter nezastřené tendence nebo nevědomé a nedeklarované ideologie. Řečník si vždy uvědomuje společenský obsah výslovného vyznání nebo přímého poselství a posluchač s tímto obsahem vědomě buď souhlasí, nebo ho odmítá, zatímco

společenská hybná síla nějakého duchovního projevu může být i nevědomá a může nevědomě působit. Bude působit tím intenzivněji, čím nevědoměji je vyjadřována a čím méně záměrně se uchází o souhlas. Nepokrytě vyslovená tendence vyvolává často odpor tam, kde se s ním zastřená ideologie nesetkává. Diderot, Lessing, Ibsen a Shaw píší nepokrytě tendenční díla; tendence, kterou prosazují, není u nich jen „mezi řádky“, jako například u Sofokla, Shakespeara nebo Corneille, není zahalena v nějakou ideologii, a proto také přesvědčí jen toho, kdo je už napůl přesvědčený. Nepřímý ideologický způsob vyjadřování je však v umění nejen účinnější, ale co do vývoje slohu též informativnější, neboť určité myšlenkové ladění společnosti se může opravdu podílet na tvorbě slohu, jestliže není vyjadřováno bezprostředně. Přímé tlumočení společenské ideologie může být spojeno s nejrůznějšími slohovými formami, neboť v takovém případě je ideologický obsah pouze přídatkem k formální struktuře a k jeho vyjádření není nutné, aby se obsah změnil ve formu. Diderot, Lessing a Shaw vyjadřují stejné liberální smýšlení třemi různými slohy, zatímco u Sofokla, Shakespeara a Corneille slohově odlišné výrazové prostředky závisejí na odlišných společenských a politických podmínkách. Společenské smýšlení existuje v prvním případě abstraktně nezávisle na umělecké formě, v druhém případě se promění v patřičnou slohovou formu. Proměna společenské ideologie v nějaký sloh probíhá samozřejmě jinak, než když je tato ideologie vyjádřena v podobě politického programu nebo nějakého poselství. Umělec není jako nositel určitého slohu jenom hlásnou troubou, a jeho funkci jako představitel určité společenské skupiny, za niž hovoří, nemůžeme vysvětlit jen pomocí psychologie, ale můžeme ji pochopit teprve po odhalení souvislostí, které jsou předmětem historického materialismu.

Historický materialismus není psychologická teorie, neboť neodvozuje ideologie z osobních motivů, ale z objektivních podmínek, které působí často bez vědomí a nezdědky i proti vůli svých nositelů. Není ani tak docela na místě, abychom hovořili o zájmech, neboť lidé nemyslí, necítí a nejednají vždy ve shodě s principy, které bychom mohli z psychologického hlediska považovat za jejich zájmy. Myslí a jednají ovšem většinou podle svého třídního vědomí, pro něž je zachování příslušné třídy určujícím, i když ne vždy příznávaným cílem. Myšlení lidí je závislé na tomto vědomí, přičemž kolektivní jednotka, s níž jsou solidární, nemusí být vždy společenskou třídou, do níž patří podle svého původu, stejně tak jako si vždy nemusí uvědomovat svou třídní příslušnost. Psychologické motivy, které např. vedou někoho k tomu,

že se dobrovolně přihlásí do války, mohou být subjektivně ryze idealistické, a přesto mohou mít své ekonomické předpoklady, které nemusí vyplývat jenom z války samé, ale i za zdánlivě idealistickými motivy takového dobrovolníka mohou skrytě působit materialistické, třídně a zájmově podmíněné hnací síly. Třídní vědomí není psychologickou realitou, ale realizuje se pouze tehdy, jestliže se jedinci chovají úměrně podle své třídní příslušnosti. Když se toto třídní vědomí projevuje, pak — chceme-li se vyjádřit romanticky — můžeme hovořit o vyšším záměru určité skupiny nebo — jako Hegel — o „Isti“, v tomto případě o Isti třídního boje. Jestliže chceme hovořit méně romanticky a ne tak spekulativně, pak můžeme říci, že myšlení lidí je mnohem více podmíněno jejich společenským postavením než jejich iluzemi nebo než vědomou reakcí na jejich situaci, i když společenské podmínky jejich bytí mohou být účinné jen ve vztahu k psychologickým motivům, neboť podle Engelse „všechno, co uvádí lidi do pohybu, musí procházet jejich hlavou“.⁶

Snad nejpádňejším argumentem proti tvrzení, že dějiny umění jsou podmíněny ideologií, je skutečnost, že v různých uměleckých druzích se často v nestejně době objevují tytéž slohové znaky, že se nějaký sloh v určité umělecké formě udržel při životě déle než v jiných formách a že tato forma ve srovnání s jinými zdánlivě ve svém vývoji pokulhává, místo aby s nimi držela krok. Tak například hudba až do poloviny 18. století, to je až do Bachovy smrti, byla výrazem vrcholného baroku, zatímco ve výtvarném umění bylo odsouzeno k zániku dokonce už rokoko. Jestliže se však tytéž společenské podmínky neprojevují stejně ve všech formách umění a kultury a jestliže týmž podmínkám hmotného bytí odpovídají v jednotlivých uměleckých druzích různé slohové formy, pak nemůže být řeči o ideologické podmíněnosti, a už vůbec ne o sociologické zákonitosti. Umění se tedy vyvíjí mimo oblast společenské kauzality.

Řešení této zdánlivé obtíže je nasnadě: společenské podmínky nejsou v žádném, ať už více nebo méně vyvinutém historickém období zcela jednotné a nevytvářejí stejnou situaci ve všech oblastech umění a kultury. V první polovině 18. století ovlivňovaly střední měšťanské vrstvy uměleckou produkci v malířství a literatuře mnohem více než v hudbě. Tyto kruhy tvořily totiž v literatuře a v malířství určující část konzumentů, zatímco v hudbě byl ještě rozhodující vkus dvorských a církevních kruhů. Koncertní jednatelství, opírající se o měšťanstvo a jakožto instituce odpovídající nakladatelství a výstavnictví, bylo ještě v začátcích. Podobné napětí, vyrůstající z odlišnosti zúčastněných,

existuje mezi výtvarným uměním a literaturou po celou historii západní kultury. Okruh konzumentů malířství a sochařství, nemluvě už o architektuře, je z pochopitelných důvodů užší než okruh konzumentů literatury. To samozřejmě neznamená, že pokrok v oblasti slohu musí vždy vycházet z literatury, ale pouze to, že literatura se stala vůdčí silou ve vývoji slohu v okamžiku, kdy se buržoazie stala vůdčí silou ve společnosti, k čemuž došlo teprve v 18. a 19. století s příchodem osvícenství, revoluce a postupující demokratizace čtenářů. Literatura, stejně tak jako později hudba, začínala v historickém vývoji zaujímat přední místo v souvislosti s posunem na uměleckém trhu.

O ideologii můžeme ostatně hovořit pouze v souvislosti s určitou společenskou skupinou. Ideologie nějaké historické epochy bez třídní nebo skupinové diferenciacie je sociologicky prázdným pojmem, neboť teprve když definujeme závislost ideologických fenoménů na určitých společenských jednotkách, dosáhneme něčeho více, než je pouhé historické zařazení těchto jevů, a teprve pak můžeme vypracovat konkrétní, sociologicky použitelný pojem ideologie. Ve společensky pokročilejším období neexistuje jedna ideologie, ale několik ideologií, stejně tak jako neexistuje jediný sloh, ale několik slohů, a jako lze rozlišit tolik určujících uměleckých směrů, kolik je vlivných společenských vrstev. To ovšem nemění nic na tom, že v každé historické epoše existuje vládnoucí třída a že duchovní nadvláda této třídy je bez konkurence tak jako její nadvláda hospodářská a politická. Nové výrobní síly se hlásí jako historicky určující jevy většinou v podobě „nových idejí“ a vytvářejí v oblasti myšlení dialektická napětí, jež se v hospodářských formách projevují často až později. To však nic nemění na tom, že tyto nové ideje jsou podle Marxe a Engelse jen znamením, „že se uvnitř staré společnosti vytvořily prvky společnosti nové“.⁷ Ve skutečnosti se však nezřídka vytvoří situace, kdy duchovní tendence jsou mnohem spleťtější a hlouběji proniknuté protikladnými prvky než tendence hospodářské. V takovém případě, jako tomu bylo v době osvícenství, je pak vládnoucí třída duchovně už rozdvojena a rozdělena v nepřátelské tábory, zatímco hospodářsky je ještě zdánlivě jednotná.

Zvláštní složení veřejnosti není samozřejmě jediným vysvětlením, proč se jednotlivé umělecké druhy vyvíjejí různým tempem. Tradiční formové principy — jako závazně chápaná pravidla umělecké produkce a jako meze zobrazovaného — mohou mít v různých druzích a priori více nebo méně rigorózní charakter a úměrně vlivu příslušných

společenských podmínek mohou klást více nebo méně silný odpor. U takového uměleckého druhu, jako je například církevní hudba, kde je tvorba vázána na poměrně přísnou tradici a na přesně vymezené funkce, kde výkonní umělci tvoří většinou uzavřenou profesi a kde se pochopitelně kladou nižší nároky na dosažení nových dojmů než u jiných uměleckých druhů, je tempo vývoje poměrně pomalé a slohové formy mají ideologicky bezvýraznější charakter, jestliže už samu vládu tradice nepovažujeme za ideologický příznak, což do jisté míry musíme činit. Z hlediska tvorby ideologie představuje tradice rozhodně málo účinný prvek; tohoto rysu si povšiml jak Marx, tak i Engels. „Tradice všech zemřelých pokolení leží jako můra na mozku živých,“ říká Marx.⁸ Engels hovoří sice poněkud kladněji, ale přesto s jistým odporem o „velké konzervativní moci“ tradice „ve všech ideologických oblastech“.

Tradice vděčí za svou existenci okolnosti, že kulturní výtvořové přetrvávají své historicko-společenské předpoklady a mohou žít dál, i když jsou vykořeněny. Setkáváme se tu s podivným spojením pomíjivých faktorů s prvky, které jsou schopny přežít. Problematiku tohoto spojení si zřejmě uvědomoval Marx právě v souvislosti s uměleckými prožitky. Je známo místo v úvodu jeho spisu *Ke kritice politické ekonomie*, kde hovoří o tom, jak je obtížné vysvětlit účinek řeckého eposu na generace, které žijí ve světě zcela odlišném od světa Homérova. Marx zde naráží na rozdíl mezi genezí a trváním, aniž však tento problém správně formuloval. Pravděpodobně si neuvědomoval skutečnost, že se jedná o zvláštnost vlastní všem duchovním formám, o zvláštnost, která je současně rozhodující a nejobtížnějším problémem celé nauky o ideologii, že totiž i nadstavba má svou vitalitu a že duchovní výtvořové projevují schopnost a tendenci uvolnit se od svého původu a jít vlastní cestou. Jinými slovy, že na jedné straně mohou podnítit vznik dalších výtvořů, které se utvářejí podle vnitřní zákonitosti, zatímco na druhé straně usilují stát se hodnotami, které by neměly pouze efemérní trvání. Sama skutečnost, že kulturní výtvořové byly vytvořeny jako nástroj a zbraň k boji o život a jako prostředky k ovládnutí přírody a k organizaci společnosti, že procházejí procesem formalizace a neutralizace a stávají se posléze samoučelem, je rozhodně úzce spjata s procesem zvěčnění, který objevil a tak živě popsal Karel Marx. Duchovní výtvořové se nám ve své samostatnosti, autonomii a imanentnosti i se svými formalizovanými nadčasovými hodnotami jeví jako „bytostně cizí přírodní mocnosti“, jak Marx označuje výtvořové kapitalistického společenského řádu. Toto odcizení je nesporné i v umění, jež je ze všech forem vy-

jadřování nejlidštější, jakmile je pojímáno jako čistá forma. Umělecké dílo jako pouhá formová struktura, jako čistá hra čar nebo seskupení hlásek, jako výraz nadčasové, z historického a společenského hlediska indiferentní hodnoty, ztrácí svůj bezprostřední vztah k umělci a svůj humanistický smysl pro pozorovatele. Proklamování nebo postulování nadčasových a nadosobních hodnot má i v umění, a zejména v umění, něco z onoho fetišismu, kterým Marx charakterizuje proces zvěčnění. Vytvořením těchto abstraktních hodnot a současným formalizováním a osamostatněním duchovních schopností se definitivně ruší ona jednota duchovního světa, která je v romantické filosofii dějin tak příznačná pro takzvané organické kultury, pro jejich uzavřený obraz světa a přirozený růst. Sám Marx líčí poněkud romanticky zrušení tohoto přirozeného stavu, které se u něho ztotožňuje se začátkem moderního kapitalismu, jako konec nevinnosti lidstva.

Ve skutečnosti je formalizace duchovních schopností a výkonů, jakož i vznik „čistého badání“ a „umění pro umění“, stejně tak málo výplodem moderního kapitalismu, jako jím je zbožní struktura hospodářských produktů. Tento proces začíná už v 7. století př. n. l. v Iónii a souvisí zřejmě s podmínkami řecké kolonizace.⁹ Setkáváme se tu nejen se zcela novou, nepragmatickou koncepcí vědy, ale i s úplně novým názorem na umění, které už není považováno pouze za magii, vzývání duší, votivní obět nebo za propagandu, ale je pokusem realizovat krásu pro krásu samu. Tak jako se z vědění, zaměřeného na ryze praktické cíle, stává částečně bezúčelné badání, tak se i z umění jako prostředku, jak si zajistit přízeň bohů, duchů a vladařů, pozvolna stává čistá forma, zbavená tendence a zájmů. Tento vývoj je nesporně jedním z průvodních jevů styku Řeků s cizími národy a souvisí s objevením různosti a relativity hodnot, a tím se zánikem onoho víceméně jednotného světového vědění, se zánikem onoho nediferencovaného pohledu na charakter světa, v němž náboženství, věda a umění téměř splývají v jedno. Proces formalizace a osamostatnění kulturních oblastí souvisí však rovněž se začátky peněžního hospodářství a je zčásti vysvětlitelný tím, že se lidé, zvykající si na tyto abstraktní směnné prostředky,¹⁰ stávali duševně čilejšími a že se v nich rozvíjela schopnost abstrakce. Tyto začátky peněžního hospodářství nemají však mnoho společného s moderním kapitalistickým vývojem.

Přestože od tohoto okamžiku téměř nepřerušeně pokračuje proces osamostatňování kulturních výtvořů a že nezávislost umění se upevňuje, nesetkáváme se v žádné etapě dějin umění, a to ani v údobích nejkrajnějšího esteticismu a formalismu, s tím, že by tento vývoj pro-

bíhal zcela nezávisle na ekonomických a společenských podmínkách. Umělecké výtvořiny jsou spojeny mnohem niterněji s dobou, v níž se zrodily, než s uměním nebo s historií umění jako jednotným procesem. Díla různých umělců nemají společný cíl a společná měřítka, nerozvíjejí se společně a navzájem se nedoplňují, ale každé začíná vždy znovu od počátku a dostává se ke svému cíli, jak jen umí. V umění neexistuje opravdový pokrok a později vzniklá díla nejsou bezpodmínečně hodnotnější než díla, která vznikla dříve, ale jsou s nimi naprosto nesrovnatelná. S tím souvisí i okolnost, že pravdivost umění je zcela jiná než pravdivost vědních disciplín a že hodnota získaných a zprostředkovaných umění není ovlivněna jejich ideologickým charakterem. Ani v nejmenším nás nezneklidňuje okolnost, že tyto poznatky ztrácejí často tak rychle svou platnost a že vlastně nejsou nikdy obecně uznávány. Považujeme je za neobyčejně hodnotný a často až nedocenitelný výklad života, ale nikdy k nim nepřistupujeme jako k objektivně závazným, prokazatelným nebo i jen věcně projednatelným zjištěním. Umělecké výpovědi o skutečnosti chtějí a také mají být relevantní, avšak nemusí být vůbec pravdivé nebo nesporné. Někaké umělecké dílo nás například může zcela ohromit, avšak přesto se musíme smířit s tím, že nechává chladnými lidi, kteří jsou nám duchovně velmi blízcí. Nezávaznost soudů diktovaných naším vkusem patří k prvním estetickým poznatkům a hledisko vyjádřené zásadou „de gustibus“ se stalo téměř lidovou moudrostí. Pozoruhodné je pouze to, že úsudky založené na vkusu nemají charakter požadavku a že i když je posuzující vyslovuje bez nároků na obecnou platnost, mají normativní charakter. Posuzující se totiž domnívá, že svým výrokem uznává objektivní hodnotu, která se alespoň jemu jeví jako závazná. Tato komplikace si zaslouží pozornost, avšak nemění přitom nic na skutečnosti, že platnost v umění má zcela jiný charakter než vědecká platnost a že ideologičnost a objektivní hodnota nejsou protikladné.

Problém relativismu, kterému takto unikneme v oblasti umělecké činnosti, je však v dějinách umění jako vědě provázen téměř stejně velkými obtížemi jako v ostatních vědních oborech. Umělecko-historické bádání se ve svém vývoji nemůže pochlubit ani oním nepatrným stupněm trvalého pokroku, který se jinak projevuje v historických vědách. Umělecko-historický výklad a hodnocení jedné generace jsou pro další generaci nejen nezávazné, ale tato generace je musí dokonce často ignorovat nebo i zničit, aby si tak otevřela přímý přístup k uměleckým dílům. Máme sice radost z proměnlivosti a mnoho-

strannosti umělecko-historických výkladů a cítíme se nekonečně obdařeni a obohaceni neustálým posunováním hledisek, z nichž vycházejí citliví a duchaplní historikové umění při zkoumání a hodnocení mistrovských děl, ale různé výklady, které po sobě jdoucí generace podávají o uměleckých výtvořech minulosti, musejí být posléze přece jen zkoumány z hlediska jejich platnosti. Nemůžeme se totiž smířit s tím, že pořadí umělců, kteří jsou považováni za rozhodující, se neustále mění, že umění Raffaelovo nebo Rubensovo se vždy znovu přehodnocuje, že umělci jako El Greco, Bruegel nebo Tintoretto byli opomíjeni nebo že musejí být vyhrabáni z trosek naprostého zapomenutí, že umělecký směr, který byl včera ještě pranýřován jako nejhrubší porušení vkusu, se dnes považuje za nejzajímavější a nejpodnětější hnutí, že ještě Burckhardt hovořil opovrhlivě o baroku a Wölfflin o manýrismu. Jsou tedy tyto výklady správné, nebo nesprávné? Je jeden správnější než druhý? Je snad správnější pozdější výklad? Nebo nemá pořadí těchto soudů vůbec nic společného s pokrokem, s postupujícím objevováním pravdy? Panuje snad v dějinách umění nevyhnutelný a samozřejmý relativismus? Nebo se konečně jedná o tvrzení, která se vzájemně neodlišují tím, zda jsou správná, nebo nesprávná, ale která se řídí naprosto jinými kritérii, například relevantností naznačených souvislostí nebo stupněm prohloubení a obohacení našich uměleckých prožitků? Zdá se, že je jasné alespoň to, že nejen vývoj umění, ale i dějiny umění, tedy nejen praxe, ale i výklad umění jsou závislé na zákonech relativně pokrokového „kulturního pohybu“, o němž hovořil Alfred Weber, a že stojí v protikladu k postupujícímu civilizačnímu procesu, kumulujícímu poznatky. Umělecko-historické soudy nemohou být ani zcela objektivní, ani absolutně platné, neboť výklady a hodnocení nejsou v pravém slova smyslu poznatky, ale jsou to ideologická desiderata, přání a ideály, které bychom rádi viděli realizovány.

Umělecké směry a umělecká díla minulosti se vykládají, objevují, hodnotí nebo přehlížejí podle hledisek a kritérií současnosti. Každá generace posuzuje umělecké snahy minulých dob více nebo méně podle vlastních uměleckých snah a přistupuje k nim s oživeným zájmem a probuzenou citlivostí pouze tehdy, jestliže se ocitají ve směru jejich vlastních cílů. Tak například generace měšťanského liberalismu v čele s Micheletem a Burckhardtem objevila nebo revidovala v polovině minulého století umění renesance, generace impresionismu s protagonisty Wölfflinem a Rieglem objevila barok a naše generace se svým expresionismem a surrealismem, se svou kinematografií a psy-

choanalýzou se zhlédla v intelektuálském manýrismu, sužovaném problémy a samovolně se rozpadajícím.

Je zřejmé, že hodnocení a přehodnocování dějin umění není podmíněno logicky, ale ideologicky. Toto hodnocení odpovídá stejným materiálním podmínkám a opírá se o tutéž společenskou základnu jako soudobá hnutí, přičemž co se světového názoru týče, není o nic méně výrazné a informativní. Měla by být proto ještě vypracována sociologie uměleckohistorického bádání, neboť by mohla být cenným příspěvkem ke společenským dějinám umění. Jedním z problémů, jimiž by se tato sociologie měla zabývat, je to, jak se v průběhu staletí měnilo hodnocení antiky, které mělo v době italské renesance realisticky progresivní charakter, určený vzdělaným zámožným měšťanstvem, ve Francii 17. století formalisticky konzervativní charakter, daný dvorskou šlechtou, a v době Velké francouzské revoluce akademicky rigorózní charakter, spjatý s buržoazní inteligencí.

Dějiny umění musejí samozřejmě vedle takového výkladu a hodnocení řešit celou řadu dílčích úkolů, které se obecně v podstatě neliší od historického faktografického bádání a v nichž v popředí stojí problém objektivní pravdy. Mezi tyto úkoly patří datování a atribuce děl, jejich utřídování podle vývoje kolektivních směrů nebo individuálního úsilí, zjišťování jejich dokumentární hodnoty ve vztahu ke společenským skupinám nebo jednotlivým osobnostem, určování zadavatelů a jejich vliv na utváření objednaných děl, zkoumání měnících se podmínek na uměleckém trhu a různých organizačních forem umělecké práce. To všechno jsou problémy, které mohou být kladeny a řešeny s jistým odstupem od ideologie. Ale i u těchto problémů budou mít samozřejmě přednost určité aspekty a metody výkladu, které budou odpovídat současným materiálním podmínkám. Tak například hodnocení tržních podmínek a vztahu umělců k zadavatelům není nikdy zcela nezávislé na společenském postavení a ekonomických perspektivách lidí, kteří pracují na daném uměleckohistorickém úkolu. Rozhodně však není třeba zříkat se možnosti přijít na to, „jak to opravdu bylo“.

Pokud jde naproti tomu o výklad a hodnocení jednotlivých děl a slohů — abychom se vrátili k rozhodujícímu uměleckohistorickému problému —, musíme si položit otázku, zda je vůbec žádoucí, aby cíl tohoto úsilí byl objektivní a neměnný. Mohou a mají být umělecká díla prožívána a hodnocena ve vzduchoprázdném prostoru zbaveném jakýchkoli předpokladů? Není jejich smysl a hodnota spíše v naplnění zvláštních požadavků, spjatých s hmotnými podmínkami existence a podmíněných ideologicky? Nejsou vlastně utopií, to znamená

odstraněním nedostatku, který se projevuje v ideologiích? Nejsou vlastně tím, co Stendhal nazýval „příslibem štěstí“? Neboť co může znamenat umění pro někoho, kdo se nepohrouží do živoucího života stejně hluboko a vášnivě jako umělec sám, kdo není stejně nebezpečně složitý jako on a kdo neposuzuje umění z hlediska života? Umění pomáhá jen tomu, kdo u něho hledá pomoc, kdo k němu přistupuje s úzkostmi svého svědomí, s pochybami a nadějemi. Má co říci jen tomu, kdo mu klade otázky, zatímco pro něměho zůstává němé.

Analýza sociologických předpokladů dějin umění nám umožňuje posuzovat zasvěceněji problém ideologie, její funkci v našem duchovním světě a její význam pro bezprostřednost života, jakož i schopnost našeho myšlení stupňovat život. Připomíná nám, že ideologická spjatost našeho vědomí má i své pozitivní prvky. Potvrzuje myšlenku, že touha po oproštění od ideologie je jenom variantou onoho filosofického spasitelského názoru, který by chtěl lidskému duchu zajistit přístup k mimohistorickému, nadpřirozenému, bezpečnému světu věčných a absolutních hodnot. Stručně řečeno pomáhá nám pochopit, že ideologie neznámá jen omyly, zastírání nebo falšování, ale že je zároveň požadavkem a výrazem touhy, chtění a úsilí, výrazem, který si volí formu zdánlivě objektivních výpovědí, oproštěných od vášní.

Člověk je tvor určený protiklady: nejenže existuje, ale je si své existence i vědom. Avšak nejen to, chce tuto existenci i změnit. Dějiny jsou dialektickým sporem mezi ideologií a ideou pravdy, mezi chtěním a věděním, mezi přáním změnit naše bytí a netečností tohoto bytí. Pohybujeme se sem a tam mezi materiálními předpoklady své existence a cíli, které jsme si stanovili. Pohyb je nekonečný. Hovořit o jednom konci tohoto pohybu, to znamená o konci historie, je jak podle Hegela, tak podle Marxe jen ryzí spekulace. Pro racionální myšlení jsou mezemi historie meze lidstva.