

jí kdy dosáhne? Ano a ne. Vzájemné shody obou hledisek jsou dosti zřejmé, ale jsou mezi nimi též podstatné rozdíly.

Především ontologická hodnota estetická je neomezená (proto též u mnohých myslitelů všechny druhy všeobecných hodnot směřují k splnutí), ale tím právě je zbavena všeho konkrétního obsahu, kdežto antropologická konstituce, kterou klademe na její místo, má kvalitativní obsah, který jí zřejmě omezuje: krása existuje pouze pro člověka. Ontologická hodnota estetická, které chybí konkrétní obsah, nemůže z toho důvodu nikdy dojít adekvátního uskutečnění; naopak antropologická konstituce je schopna nekonečného počtu adekvátních estetických realizací, odpovídajících rozmanitým kvalitativním aspektům lidského ustrojení. Jednotlivé realizace *ontologicky* pojaté obecné hodnoty estetické mohou se — na rozdíl od toho — odlišovat toliko *kvantitativně*, větší nebo menší dokonalostí.

Antropologická konstituce sama o sobě neobsahuje nic estetického; mezi ní a jejími estetickými realizacemi je proto *kvalitativní* napětí, a každá realizace odhaluje nový pohled na základní ustrojení člověka. Z toho důvodu je též možno, že všeobecná hodnota estetická, založená na obecně lidském ustrojení člověka, může přes všecku stálost tohoto svého substrátu dávat podněty k obrátům a proměnám ve vývoji umění.

Nedošli jsme tudíž ke kodifikaci všeobecně platné hodnoty, jak si ji přál Fechner. Doufáme však, že jsme dosáhli svého základního cíle, uvést ve vzájemný vztah ideu všeobecně platné hodnoty s ideou ustavičného vývoje umění. Naším úmyslem bylo pokusit se o kapitolu z všeobecné metodologie dějin umění a literatury. To, čeho potřebuje tato věda, či spíše tato skupina věd, nejsou statické předpisy, nýbrž filosofická direktiva, která dovoluje pochopit i obecnou hodnotu estetickou v jejím aspektu historickém jakožto živou energii. Pojem všeobecné estetické hodnoty nelze zrušit, aniž se pokříví pravý stav věcí, ale historik by měl svázány ruce, kdyby mu bylo vnuceno statické pojetí univerzální estetické hodnoty.

Končícе svůj výklad, odvažujeme se ještě otázky. Nebylo by lze aplikovati, ovšem po nutných korekturách, i na jiné druhy všeobecných hodnot dynamické řešení problému obecné estetické hodnoty, které záleží v tom, že tato hodnota se pojímá jako ustavičně živá energie, která je ve stálém, byť historicky proměnlivém vztahu k neproměnnému, obecně lidskému ustrojení člověka?

La valeur esthétique dans l'art peut-elle être universelle?
Actualités scientifiques et industrielles, sv. 851, Paris 1939.
Česky v České myslí XXXV, 1941, str. 97—103, 205—209.

Umění jako semiologický fakt

Je stále jasnější, že osnova individuálního vědomí je až do nejnvnitřnějších vrstev dána obsahy, které náležejí vědomí kolektivnímu. Následkem toho stávají se problémy znaku a významu stále naléhavějšími, neboť každý duševní obsah, který přesahuje hranice individuálního vědomí, nabývá již samým faktem své sdělitelnosti rázu znaku. Věda o znaku (semiologie podle de Saussura, sematologie podle Bühlera) musí být vypracována v celé své šíři stejně; jako současná lingvistika (srv. bádání pražské školy, totiž Pražského lingvistického kroužku) rozšiřuje pole sémantiky, jednajíc z tohoto hlediska o všech prvcích lingvistické soustavy, případně dokonce i zvuků, musí být výsledky lingvistické sémantiky aplikovány na všechny ostatní řady znaků a rozlišeny podle jejich speciálních rysů. Existuje dokonce celá skupina věd obzvláště interesovaných na problémech znaku (podobně jako na problémech struktury a hodnoty, které mimochodem řečeno jsou úzce spřízněny s problémy znaku; tak například umělecké dílo je zároveň znakem, strukturou a hodnotou). Jsou to tzv. duchovědy (Geisteswissenschaften, sciences morales), které pracují všechny s materiálem, který má víceméně vyslovený charakter znaků, a to díky své dvojité existenci ve světě smyslovém a v kolektivním vědomí.

Umělecké dílo nelze identifikovat s duševním stavem jeho původce ani s žádným z těch duševních stavů, které vyvolává u subjektů, které je vnímají — jak to chtěla psychologická estetika: je jasné, že každý subjektivní stav vědomí má něco individuálního a okamžitého, co jej činí nezachytitelným a nesdělitelným v jeho celku, zatímco umělecké dílo je určeno k tomu, aby zprostředkovalo mezi jeho původcem a kolektivem. Zbývá ještě „věc“, která představuje umělecké dílo ve smyslovém světě a která je přístupná vnímání všech bez jakékoli rezervy. Ale umělecké dílo nemůže rovněž být redukováno na toto „dílo-věc“, poněvadž se stává, že takové dílo-věc mění úplně svůj vzhled i svou vnitřní strukturu, když se přemístí v času a prostoru; takové změny stávají se hmatatelnými například tenkrát, srovnáme-li mezi sebou navzájem řadu následujících překladů téhož básnického díla. Dílo-věc funguje tedy pouze jako vnějškový symbol (značitel, signifiant podle terminologie Saussurovy), kterému odpovídá v kolektivním vědomí určitý význam (jemuž občas říkáme „estetický předmět“) daný tím, co mají společného subjektivní stavy vědomí, vyvolané dílem-věcí u členů určité kolektivity. Proti tomuto ústřednímu jádru, které náleží kolektivnímu vědomí, existují, jak se samo sebou rozumí,

v každém aktu vnímání uměleckého díla ještě navíc subjektivní psychické prvky, které jsou přibližně totéž, co Fechner shrnoval termínem „asociativního činitele“ estetického vnímání. Tyto subjektivní prvky mohou rovněž být objektivovány, ale pouze pokud jejich obecná kvalita anebo jejich kvantita jsou určeny ústředním jádrem, které je v kolektivním vědomí. Tak je například subjektivní duševní stav, který u kteréhokoliv individua provází vněm impresionistické malby, zcela jiného druhu než stavy, jež vyvolává malba kubistická; pokud jde o kvantitativní rozdíly, je zřejmé, že množství subjektivních představ a citů je u básnického díla surrealistického větší než u uměleckého díla klasického; surrealistická báseň ponechává čtenáři na starosti, aby si představil skoro celou spojitost tématu, kdežto klasická báseň škrta skoro úplně svobodu jeho subjektivních asociací přesným vyjádřením. Takovýmto způsobem nabývají subjektivní složky psychického stavu vnímajícího subjektu objektivně semiologického rázu, podobného tomu, který mají „druhotné“ významy slova, a to aspoň nepřímou, prostřednictvím jádra, jež náleží do společenského vědomí.

Abychom zakončili těchto několik všeobecných poznámek, musíme ještě připojit, že odmítáme-li ztotožnění uměleckého díla se subjektivním psychickým stavem, zavrhneme zároveň každou hédonistickou estetickou teorii. Neboť rozkoš, kterou působí umělecké dílo, může dojít nejvýše nepřímé objektivace jakožto „druhotný význam“, a to potenciální: bylo by nesprávné tvrdit, že je nezbytnou součástí vnímání každého uměleckého díla; jestliže ve vývoji umění existují údobí, kdy je tendence tuto rozkoš vyvolávat, existují zato jiná údobí, která k ní jsou lhostejná, nebo která dokonce sledují vyvolání opačného účinku.

Podle běžné definice je znak smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat. Jsme tedy nuceni položit si otázku, jaká je tato druhá realita, kterou nahrazuje umělecké dílo. Je sice pravda, že bychom se mohli spokojit tím, že bychom tvrdili, že umělecké dílo je *autonomní* znak, charakterizovaný pouze tím, že slouží za prostředníka mezi členy téhož kolektivu. Ale tím by otázka styku díla-věci s realitou, na kterou míří, byla pouze odsunuta stranou, aniž by byla rozřešena; existují-li znaky, které se nevztahují k žádné odlišné realitě, pak nicméně znakem je vždycky něco míněno, což vyplývá velice přirozeně z okolnosti, že znaku má být porozuměno stejně jeho vysílatelem jako jeho přijímatelem. Jenže u autonomních znaků je toto „něco“ bez zřetelné určitosti. Jaká je to tedy neurčitá realita, na niž míří umělecké dílo? Je to celkový kontext zjevů takzvaných sociálních, například filosofie, politika, náboženství, hospodářství atd. To je důvod, proč je umění více než každý

jiný společenský zjev schopno charakterizovat a představovat danou „epochu“; proto také po dlouhou dobu byly dějiny umění přímo směřovány s dějinami vzdělanosti v širokém smyslu a naopak všeobecné dějiny s oblibou si vypůjčují vzájemné vymezení svých period od bodů obratu v dějinách umění. Svazek určitých uměleckých děl s celkovým kontextem společenských zjevů se sice jeví velmi volným; to je např. případ tzv. prokletých básníků, jejichž díla jsou cizí současným škálám hodnot. Ale právě z tohoto důvodu zůstávají vyloučena z literatury a kolektiv je přijímá teprve ve chvíli, kdy se stávají schopnými vyjadřovat společenský kontext následkem jeho vývoje. Musíme připojit ještě jednu vysvětlující poznámku, abychom se vyvarovali každého možného nedorozumění: říkáme-li, že umělecké dílo míří na kontext společenských zjevů, netvrdíme tím nikterak, že by nutně splývalo s tímto kontextem takovým způsobem, že by bylo možno pojímat je jako přímé svědectví či jako pasivní reflex. Jako každý *znak* může mít k věci, kterou označuje, vztah nepřímý, například vztah metaforický nebo jinak kosý, aniž proto přestává k této věci směřovat. Ze semiologické povahy umění vyplývá, že umělecké dílo nesmí být nikde použito za historický nebo sociologický dokument bez předběžného výkladu jeho dokumentární hodnoty, to jest kvality jeho vztahu k danému kontextu sociálních zjevů. Abychom shrnuli podstatné znaky toho, co jsme až dosud vyložili, můžeme říci, že objektivní studium zjevu, kterým je umění, musí pohlížet na umělecké dílo jako na znak, který se skládá ze smyslového symbolu, který je vytvořen umělcem, z „významu“ (= estetický předmět), který je umístěn v kolektivním vědomí, a ze vztahu k označované věci, vztahu směřujícího k celkovému kontextu společenských zjevů. Druhá z těchto složek obsahuje vlastní strukturu díla.

Ale problémy semiologie umění nejsou ještě vyčerpány. Vedle své funkce autonomního znaku má umělecké dílo ještě jinou funkci, funkci znaku *komunikativního* či sdělovacího. Tak například básnické dílo nefunguje pouze jako umělecké, nýbrž zároveň též jako „slovo“ vyjadřující stav duše, myšlenku, cit atd. Existují umění, kde tato komunikativní funkce je velice zjevná (poezie, malba, sochařství), jsou však jiná, kde je zastřená (tanec), nebo dokonce neviditelná (hudba, architektura). Necháváme stranou obtížný problém latentní přítomnosti nebo úplné nepřítomnosti sdělovacího prvku v hudbě a architektuře — ačkoli i zde jsme náklonní k tomu, uznat rozptýlený komunikativní prvek; viz příbuzenství mezi hudební melodií a lingvistickou intonací. jejíž sdělovací síla je evidentní — obracíme se jenom k těm uměním, kde fungování

díla jakožto sdělovacího znaku je mimo pochybnost. Jsou to umění, kde existuje „syžet“ (téma, obsah) a v kterých tento syžet zdá se na první pohled fungovat jako *sdělovací význam* díla. Ve skutečnosti obsahuje každá komponenta uměleckého díla, počítaje v to i ty „nejformálnější“, vlastní sdělovací hodnotu, nezávislou na „syžetu“. Tak například barvy a linie obrazu „něco“ znamenají, i když chybí veškerý syžet — viz „absolutní“ malbu Kandinského nebo díla určitých surrealistických malířů. Právě v tomto virtuálně semiologickém rázu „formálních“ složek spočívá sdělovací síla umění bez syžetu, kterou my nazýváme rozptýlenou. Máme-li býti přesní, musíme tedy říci, že opět funguje jako význam celá struktura uměleckého díla, a to i jako komunikativní význam. Syžet díla hraje jednoduše úlohu krystalizační osy tohoto významu, který by bez něho zůstal neurčitým. Umělecké dílo má tedy dvojí semiologický význam, autonomní a komunikativní, z nichž druhý je vyhrazen především uměním, která mají syžet. Proto také vidíme, že ve vývoji těchto umění se projevuje dialektická antinomie mezi funkcí autonomního znaku a mezi funkcí znaku komunikativního. Dějiny prózy (románu, novely) poskytují pro to zvláště typické příklady.

Avšak ještě jemnější komplikace se naskytnou, jakmile z komunikativního hlediska položíme otázku vztahu umění k označované věci. Je to vztah odlišný od toho, který každé umění jakožto autonomní znak spojuje s celkovým kontextem sociálních fenoménů, neboť jakožto komunikativní znak míří umění na určitou realitu, například na přesně vytčenou událost, na určitou postavu atd. V tomto ohledu podobá se umění čistě komunikativním znakům; podstatný rozdíl je však v tom, že komunikativní vztah mezi uměleckým dílem a označovanou věcí nemá existenciální význam, a to ani v případě, kdy něco tvrdí a klade. Není možno formulovat jako postulát otázku dokumentární autentičnosti syžetu uměleckého díla, pokud hodnotíme dílo jako umělecký výtvar. To neznamená, že *modifikace* vztahu k označované věci jsou bez významu pro umělecké dílo: fungují jako faktory jeho struktury. Je velice důležité pro strukturu daného díla vědět, pojímá-li svůj syžet jako „reálný“ (občas dokonce jako dokument) nebo jako „fiktivní“ nebo kolísá-li mezi oběma těmito póly. Dala by se dokonce najít díla založená na paralelismu a vzájemném vyvažování dvojího vztahu k odlišné realitě, z nichž jeden je bez existenciální hodnoty a druhý čistě komunikativní. Takový je například případ malířského nebo sochařského portrétu, který je zároveň sdělením, komunikací o představované osobě, a uměleckým dílem, prostým existenciální hodnoty; v krásném písemnictví jsou historický román a románová biografie charakterizovány toutéž dvojitostí. Modifikace vztahu k realitě hrají tedy důležitou úlohu v struk-

tuře každého umění, které pracuje se syžetem, ale teoretický výzkum těchto umění nemá nikdy ztráct ze zřetele pravou podstatu syžetu, která spočívá v tom, že je jednotou smyslu, a nikoli pasívní kopíí reality, a to ani tenkrát, běží-li o „realistické“ nebo „naturalistické“ dílo. Závěrem bychom chtěli poznamenat, že studium struktury uměleckého díla zůstane nutně neúplné, pokud nebude dostatečně osvětlen semiologický charakter umění. Bez semiologické orientace bude teoretik umění stále podléhat sklonu, aby pohlížel na umělecké dílo jako na čistě formální konstrukci, nebo dokonce jako na přímý obraz buď psychických, případně fyziologických dispozic autora, nebo odlišné reality vyjadřované dílem, případně ideologické, ekonomické, sociální a kulturní situace daného prostředí. To povede teoretika umění k tomu, že bude jednat o vývoji umění jako řadě formálních proměn nebo že tento vývoj úplně popře (tak tomu je v určitých směrech psychologické estetiky) nebo posléze že jej pojme jako pasívní komentář vývoje, který je vůči umění vnějškový. Jedině semiologické hledisko dovolí teoretikům, aby uznali autonomní existenci a podstatný dynamismus umělecké struktury a aby pochopili vývoj umění jako imanentní pohyb, který je však v stálém dialektickém vztahu k vývoji ostatních oblastí kultury.