

tomu iniciativnost sama, je netoliko objektem, ale dokonce objektem působícím. Odkud tedy ony faktické spoje mezi těmito dvojicemi? Odtud, že příslušné funkce, praktická s estetickou a symbolická s teoretickou, jsou navzájem spjaty právě svou protikladností. Důkazem toho může být poměr mezi funkcí estetickou a praktickou. Jsou do té míry navzájem protikladné, že ze stanoviska estetické funkce, chceme-li ji postavit v protiklad ke všemu tomu, co je mimo ni, se *všechny* ostatní funkce, teoretickou v to počítaje, jeví zdánlivě „praktickými“. A důsledek tohoto „nepřátelství“? Je ten, že všude, kde praktická funkce ustoupí jen o krok, vzniká za ní ihned jako její popření funkce estetická a že velmi často tyto funkce vstupují ve vzájemný spor i současně bojující o touž věc nebo o týž akt. Jsou tedy mezi všemi funkcemi základními vzájemné vztahy a půdorys jejich typologie je těmito vztahy beze zbytku protkán. Více obecně říci nelze: musili bychom na konkrétním vývoji struktury funkcí sledovat, jak se tyto jednotlivé asociativní možnosti funkcí ve vývoji setkávají, popřípadě jak se i ony navzájem utkávají při stálém vznikání a rozkladu struktury funkcí. To však je již mimo zorné pole naší studie. Bylo by nyní třeba věnovat se podrobnějšímu probrání jednotlivých funkcí, zejména pak vrátit se k funkci estetické, která byla východiskem našich úvah. Neučiníme-li to, dopouštíme se v celkovém plánu nesouměrnosti. Doufám však, že mi tato nesouměrnost bude odpuštěna, uvážíte-li laskavě, že to, co jste slyšeli, byl pouhý náčrt, i že čas by nedovolil další ještě prodlužování přednášky. Proto končím — tak trochu uprostřed, konejše se vědomím, že jsem aspoň ve stručném obryse probral to, na čem mi nejvíc záleželo: pokus o typologii funkcí.

(1942)

UMĚNÍ

I

Umění je odvětví lidské tvorby vyznačující se převahou funkce estetické. Jako každá lidská tvorba má i umělecký výkon dvě složky: činnost a výtvor. Činností jeví se umění nejen ze stanoviska původce uměleckého díla (vyskytl se dokonce častěji názor, že hlavní účel uměleckého díla je splnění jeho vznikáním), ale i ze stanoviska vnímatele, jde-li o vnímání aktivní, při kterém se dílo stává „produktivní mocí a učí nás dobírat se jistým způsobem zřetelného a určitého pojetí jsoucna“ (C. Fiedler); svědectvím o aktivnosti uměleckého vnímání je ostatně již okolnost, že akt vnímání není nikdy okamžitý, nýbrž probíhá v čase a dokonce ve fázích, a to i při uměních výtvarných, jak bylo prokázáno experimentálním zkoumáním. Obě složky umění, činnost i výtvor, jsou v umění vždy přítomny zároveň; jejich poměr je ovšem různý — tak např. v tanci a v umění mimickém je výtvor sám činností, jindy je výtvor uchovatelný jen nepřímou, záznamem, jehož realizace se děje činností, srov. reprodukci hudebních děl, jindy konečně je výtvor hmotným artefaktem a činnost, kterou vznikl, zůstává vnímátemi skryta, tak v uměních výtvarných.

Převaha estetické funkce činí z věci nebo aktu, na kterých se projevuje, autonomní znak, vyvázaný z *jednoznačné* souvislosti se skutečností, ke které ukazuje, i se subjektem, od kterého vychází, popř. ke kterému směřuje (původce a vnímátem uměleckého díla). Čistý estetický znak, kterým je umělecké dílo, nemá ani tehdy, sděluje-li, *platnost* sdělení; naznačuje-li možnost praktického užití (jako nástroj nějaké činnosti atp.), není k tomu, aby toto zdánlivé určení vykonával; jeví-li se výrazem duševního stavu (jako

např. lyrická báseň), nevyjadřuje jej se závazností dokumentární atp. Pozornost je při estetickém znaku soustředěna *k vnitřní výstavbě znaku samého*, nikoli k jeho souvislostem s věcmi a subjekty, ke kterým znak poukazuje nebo směřuje. Jakožto estetický znak je umělecké dílo na rozdíl od znaků služebných, jakých k svým účelům užívá funkce praktická i teoretická (poznávací), znak svébytný, ba samoučelný.

Převaha estetické funkce v umění je však zvláštního druhu. *Estetická funkce sama o sobě nestačí totiž k tomu, aby znak, který vytvoří, nadala i plným smyslem* — v tom je jí na závadu právě nedostatek zaměření na vnější cíl, neboť právě toto zaměření uvádí jiné, mimoestetické funkce ve vztah k *určitým* oblastem nebo stránkám skutečnosti, jež se do funkcí samých promítají jako jejich „obsah“: tak např. funkce hospodářská má svým „obsahem“ *oblast* jevů hospodářských, sociální a politická funkce jisté *stránky* společenského soužití. I do estetického znaku, kterým je umělecké dílo, vnáší proto konkrétní obsah mimoestetické funkce, uvádějíce jej v přímou souvislost se skutečnostmi, které jsou mimo něj. Rozdíl mezi uměleckým dílem a jinými lidskými výtvoři po stránce funkční je však ten, že při mimoestetických činnostech a jejich výtvořích je funkční zaměření co možná jednoznačné: úkon i věc, která jím vzniká, jsou „nejúčelnější“, jsou-li co nejlépe přizpůsobeny cíli, kterému slouží; při uměleckém díle je tomu však jinak: tam převaha estetické funkce brání tomu, aby kterákoli z funkcí ostatních mohla doopravdy převládnout a přizpůsobit ustrojení věci, tj. uměleckého díla, jednoznačnému směřování k jedinému cíli. Estetická funkce pak sama není s to pro svou „formálnost“ (tj. pro nedostatek vnějšího cíle a plynoucí z něho nedostatek obsahu), aby zastínila kteroukoli z funkcí ostatních, tím méně pak celý jejich soubor. Její převaha záleží jen v tom, že funkcím mimoestetickým tvoří protiváhu, nedovolí žádné z nich potlačit ostatní, ale organizuje jejich vzájemné vztahy a napětí, aby zřetelně vynikla mnohost funkcí soustředěných na jedině věci, tj. v daném případě na uměleckém díle.

Umění, neopírajíc se naplno o žádnou z funkcí kromě estetické, která však je „průhledná“, odhaluje vždy nově zásadní mnohofunkčnost vztahu mezi člověkem a skutečností, a tím i nevyčerpatelné bohatství možností, které skutečnost nabízí lidskému jednání, vnímání i poznávání. V tom je protiklad umění k lidské

tvorbě ostatní, jež sice slouží nezbytným potřebám existenčním, ale zároveň ochuzuje v každém jednotlivém případě člověka o všechny možnosti jednání, vnímání a poznávání, které jsou ve vztahu mezi člověkem a skutečností potenciálně obsaženy, ale jež jsou nežádoucí ze stanoviska daného konkrétního cíle. Je tedy oprávnění umění vzhledem k ostatním lidským činnostem dáno právě tím, že umění nesměřuje k žádnému jednoznačnému cíli: jeho úkolem po stránce funkční je uvolňovat lidskou schopnost objevitelskou od schematizujícího vlivu, kterým ji spoutává životní praxe, uvědomovat vždy znovu člověka o tom, že množství činných postojů, které může ke skutečnosti zaujmout, je stejně nevyčerpatelné jako mnohostrannost skutečnosti, kterou rovněž zastírá člověku ustrnulá hierarchie jednoznačně zaměřených funkcí. To však platí v plném rozsahu jen o uměleckém díle vůbec a také jen o umění jako vývojovém proudu neustále plynoucím. Umělecké dílo jediné nebo umění jediné období neukazují ovšem ani přibližně celé bohatství funkčních vztahů mezi člověkem jako subjektem a skutečností jako objektem; i v tomto omezení je však umění zásadně mnohofunkční a orientuje svého vnímatele k jiné sestavě funkcí, než na jakou je zvyklý; vede jej k jinému, dosud nevyužitému způsobu nazírání na skutečnost a k jinému, dosud nebývalému zacházení s ní — odtud anticipační schopnost umění vzhledem k životní praxi i k vědě. I v uměleckém díle však nutno předpokládat — jako protiklad k estetické samoučelnosti — potenciální směřování k jednoznačné účelnosti; projeví-li se toto směřování i objektivně ve výstavbě díla, uplatní se v díle také sklon k přímému vztahu ke skutečnosti; uskutečnění takového vztahu však brání bytostná mnohofunkčnost umění. Převáží-li přesto tendence k funkční jednosměrnosti nad mnohofunkčností, nastane nutné oslabení nebo i úplný pokles umělecké působivosti díla. Optimální ze stanoviska umění je silné polární napětí mezi mnohofunkčností a funkční jednosměrností, jinými slovy, mezi převahou funkce estetické a oné z mimoestetických funkcí, která se v daném díle uplatňuje nejintenzivněji. U téhož uměleckého díla mohou se během jeho existence v postavení vedoucí funkce mimoestetické vystřídávat funkce různé, a lze dokonce předpokládat, že čím bohatší soubor funkčních variací výstavba jistého díla připouští, tím větší je pravděpodobnost jeho trvalé působivosti — srov. např. dramata Shakespearova. I tehdy však, nejde-li

o „věčné“ umělecké hodnoty, jsou přesuny v sestavě funkcí během existence díla zjev běžný. Přihází se např., že dílo, které při svém vzniku fungovalo především esteticky, vděčí za své další působení některé funkci mimoestetické, tak Hálkovy *Večerní písně* žily déle a intenzivněji než jeho ostatní poezie, ne však již jako fakt převážně estetický, ale pro svou funkci symbolu erotického: jako verše do památníků, jako vyznání lásky atd.; také naopak se někdy faktem převážně estetickým stává dodatečně dílo, které původně fungovalo převážně mimoesteticky, tak mnohé druhy lidové tvorby slovesné při přechodu do umělé literatury.

Hierarchie funkcí v umění je tedy proměnlivá a přesouvá se ve vývoji od etapy k etapě; pokaždé jiná z funkcí konkuruje přímo s funkcí estetickou, tak např. v básnictví je to jednou funkce zobrazovací, jindy poznávací, jindy expresivní, jindy propagační, a ta opět v různých odstínech, jako jsou tendence politická, náboženská, sociální atd.; jsou i období, kdy estetická funkce stojí v popředí sama, bez přímé konkurence s funkcí jinou, mimoestetickou; taková jsou např. období tvarových výbojů, tedy přípravná, nebo naopak období revize tvarových objevů účinných během delšího vývojového úseku, tedy taková, kterými se uzavírá vývojová epocha a resumuje ukončený zápas o jistý umělecký problém — v obojích obdobích mívá pak umění ráz „formalistický“. V podstatě je však umění vždy mnohofunkční a funkčně dynamické — tato vlastnost projevuje se jak v jeho celkovém vývoji, tak v existenci jednotlivých uměleckých děl. Není však řídký ani případ, kdy jisté umělecké dílo má několikerou funkční dominantu současně, vzhledem k různým prostředím, vrstvám, generacím atd. svých vnímatelů: *Babička* B. Němcové bývá pojímána jako dílo umělecké, jako výchovný traktát, jako lidová četba, jako folkloristický dokument atd.; může se přihodit i to, že po stránce funkční má dílo jinou tvářnost pro autora než pro publikum: Bezručovy *Slezské písně* (viz o tom heslo *Tendenci umění*).

Kolísání mezi funkcí estetickou a jinými patří v některých uměních (např. v architektuře) a v některých uměleckých druzích (např. v portrétu, v historickém románu) dokonce k samé podstatě dotyčného umění nebo druhu. Toto kolísání také působí, že hranice mezi oblastí tvorby umělecké a mimoumělecké je krajně plynulá, neboť i naopak platí, že *každý* druh lidské tvorby je silněj-

ší nebo slabší měrou schopen estetické funkce, jejíž postavení vzhledem k ostatním funkcím dané věci zaujme v dané chvíli určité individuum. Také se některé druhy tvorby udržují na samém okraji umění, jsouce jednou za umění pokládány, jindy nikoli (např. technika osvětlovací, která bývala v 18. stol. řaděna mezi umění, později z jejich počtu zmizela, dnes se však opět mezi umění hlásí, srov. Z. Pešánek, *Kinetismus*, 1941); někdy se činnosti původem mimoumělecké stávají uměním natrvalo: film. Jsou i takové druhy produkce, které mají přímo za úkol prostředkovat mezi uměním a tvorbou mimouměleckou: umělecké řemeslo. Samo rozlišení umění od mimoumělecké tvorby není ostatně původu příliš dávného: jisté rozlišení zde vytvořila ovšem již doba helénistická (A. Bäumlér, *Ästhetik*, 1934), avšak středověk rozlišuje tvořivé činnosti jen podle toho, jsou-li jejich výtvoři rázu hmotného (*artes serviles*) či duchovního (*artes liberales*) — přitom se např. hudba ocitá mezi „*artes liberales*“ vedle aritmetiky a logiky, kdežto sochařství a malba mezi „*artes serviles*“, tedy řemesly. Teprve počínaje renesancí obnovuje se postupně rozlišení mezi uměním a ostatními lidskými činnostmi; pojem umění jako jevu, který má svůj osobitý vlastní vývoj, je pak původu ještě novějšího (Winckelmann). Jen dokonalá diferenciací funkcí v povědomí společnosti mohla vést k přesnému *pojmovému* rozhraní umění od tvorby mimoumělecké, avšak pro kolektiva, která této diferenciaci neprovedla, neexistuje pojem umění ani v době současné (tak pro prostředí tvorby folklorní, pokud taková prostředí ještě dnes existují); v umělecké *praxi* současné pak lze dokonce pozorovat snahy o nové intimní sepětí s činnostmi ostatními, zejména v oblasti umění výtvarných. Tvrzení, že v umění estetická funkce zásadně převažuje, definuje tedy ne tak umění samo ve všech jeho podobách a proměnách, jako spíše *adekvátní zaměření*, s jakým k dílu přistupuje ten, kdo je chápe jako právě dílo umělecké. Toto subjektivní zaměření se však také objektivuje, a to v dějepisce umění jako základní metodologický princip: má-li být vystižena imanentní nepřetržitost vývoje umění, udržující se přes nejružnější vývojové přeměny a funkční přesuny, je nutno vývojové dění sledovat ze stanoviska oné z funkcí, která je pro umění nejbytostnější v tom smyslu, že je pro ně naprosto nezbytná, tedy ze stanoviska funkce estetické. Ostatní funkce nebudou tím zatlačeny do pozadí, neboť jednak nemá funkce estetická, jak již uká-

záno, vlastního „obsahu“, jednak se mimoestetické funkce obrázejí i v umělecké výstavbě díla, a to tím způsobem, že viditelné přízpůsobení díla ke každé z těchto funkcí je zároveň, ze stanoviska funkce estetické, uměleckým postupem (tak např. „retorická funkce“ v lyrice je zřejmě funkcí mimoestetickou, zároveň však, podmiňujíc jistý druh slovního výběru, větné výstavby atd., také složkou umělecké výstavby básně). Neprojevuje-li se mimoestetická funkce ve výstavbě díla viditelně, ačkoli se citelně uplatňuje při jeho vnímání (děje se to např. tehdy, získalo-li ji umělecké dílo bez záměru umělce), pak dodává dílu *smysl* při vnímání — a zkoumání dějepisné musí s ní i tehdy počítat.

Viditelné přízpůsobení uměleckého díla různým funkcím bývá leckdy pojímáno tak, že za nositele funkce estetické bývá pokládána „forma“, za nositele mimoestetických funkcí „obsah“. Přitom bývá forma ztotožňována s tvarem, obsah s tématem. To však je nesprávné: všechny složky uměleckého díla jsou zároveň obsahem i formou, již proto, že jsou v podstatě všechny nositeli významu; jsou také společně a nerozdílně nositeli funkcí *všech*. Tak např. v básnictví eufonie, vytvářejíc zvukosledné útvary, je prvkem tvarovým — tím však, že uvádí slova zněním podobná ve vzájemný vztah, vytváří i významové kvality, jež ve slovech samých jakožto lexikálních jednotkách obsaženy nejsou; barva v malířství je prvkem tvarovým (rozložení barevných skvrn po ploše obrazu) — avšak zároveň i významovým (každá barevná kvalita sama o sobě je nositelem jistého významu, který od neurčitého emocionálního přízvuku může dospět téměř až ke zřetelné předmětnosti; tak modrá barva „znamená“ oblohu a vodu, hnědá prst atd., a to i tehdy, když se jimi tyto věci nezobrazují). A naopak zase je i v tématu sloučen význam s tvarem: kompozice členící téma je zároveň i činitelem tvarovým (tak v básnickém díle obstarává kompozice proporcionálnost celku, v díle malířském rozvržení plochy atd.) i významovým (odstiňuje významovou závažnost jednotlivých úseků díla, působíc tím na celkový jeho *smysl*). Téma samo není ovšem význam jen neurčitý, nýbrž má povahu *sdělení* v díle obsaženého; je to tedy význam s jednoznačným věcným vztahem. Ježto pak sdělení ukazuje ke skutečnosti, která je vně díla, jeví se na tématu mimoestetické funkce nejzřetelněji. Těsná souvztažnost všech složek díla však působí, že nejen každá proměna tématu se obráží ve složkách ostatních, ale že i každá proměna složek ostat-

ních se obráží v tématu — každý přesun v mimoestetických funkcích uvádí tedy v pohyb *celou* výstavbu díla. Z druhé strany může opět i tvar být přímým nositelem mimoestetických funkcí, tak např. tehdy, když některý postup je psychologickou asociací spjat s jistým jevem mimo umění, např. s jistou společenskou vrstvou (jako součást její umělecké tradice), s jistou ideologií (jako součást její symboliky) atp. Je tedy nositelem funkcí dílo jako celek; z druhé strany pak se ani funkce neuplatňují vůči dílu jednotlivě, nýbrž rovněž v nedílném sepětí. Existují dokonce, i v dobách vyjádřené diferenciací funkcí, splynuliny funkcí mimoestetických s estetickou, působící dojmem dokonale jednotných funkčních aspektů: bývají označovány tradičním pojmenováním jako „estetické kategorie“ (tragično, komično, vznešeno atd.). Rozlišení funkcí, jak bylo podniknuto v předcházejícím rozboru, je tedy možné jen při vědeckém zkoumání uměleckého díla; ze stanoviska vnímatele teoreticky nezaújatého jeví se účinnost díla jako specifická (tj. právě umělecká) *jednotná* energie, dílem vyzařovaná.

Umění je zároveň jedno i mnohé: jeho jednota je dána převahou estetického zaměření, společnou všem uměleckým projevům, mnohost pak vyplývá jednak z různosti materiálů, jednak z rozličnosti speciálních cílů jednotlivých odvětví umělecké tvorby. Tak např. rozdíl mezi básnictvím a uměními výtvarnými se zakládá na okolnosti, že básnictví má materiálem řeč, výtvarné umění pak hmoty; rozdíl mezi sochařstvím a architekturou je však méně dán materiálem — jsou materiály těchto umění do značné míry společné — než růzností speciálních cílů: architektura dává esteticky prožívat ohraničený prostor, sochařství naopak vnější objem. Materiál je při diferenciaci umění činitelem základním: nový materiál je leckdy schopen dát základ novému umění: film. Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí, tak např. v básnictví nemůže užívat časoměrné prozódie jazyk postrádající volných, tj. na přízvuku a jiných podmínkách nezávislých délek. Přesto však se jednotlivá umění během svého vývoje velmi často snaží překročit hranice dané materiálem: děje se to vždy, když některé umění počne směřovat ke sblížení s uměním jiným: tak např. básnictví usilovalo opětovaně různými způsoby přiblížit se hudbě nebo malířství, hudba a malířství vyhledávaly naopak v různých vývojových obdobích sblížení s básnictvím atd. V takových případech

dochází ke „znásilnění“ materiálu, totiž k předstírání vlastností danému materiálu nepřírodných, aniž ovšem mohou přitom být přirozené vlastnosti doopravdy potlačeny. Znásilňováním materiálu se tedy hranice mezi jednotlivými uměními spíše zdůrazňuje, než zastírá.

Přes své vzájemné odlišnosti jsou však umění intenzivně spjata a vyvíjejí se nejen jednotlivě, ale i jako celek. Otázka jejich *třídění* má proto význam víc než jen teoretický: k tomu, aby byla položena, nutí vzájemné styky jednotlivých umění ve skutečném vývoji. Na závalu je však okolnost, že ani sám počet jednotlivých umění, ani příslušnost jednotlivých oblastí tvorby k umění vůbec nejsou veličiny historicky neproměnné, ba ani vždy zcela určité ze stanoviska daného dobového stavu. Záleží tu netoliko na objektivním stavu věcí, ale i na obecném konsenzu o tom, co třeba za umění pokládat. Tak např. byla ve vývoji moderní architektury chvíle, kdy se architektura sama ústy těch, kdo ji vytvářeli, z umění vylučovala; o jiných druzích tvorby, např. o fotografii, by mohly v době současné po stránce její příslušnosti k umění být shledány názory různé. Již proto tedy, že počet umění je historicky proměnlivý, není možno najít obecné a trvale platné jejich třídění; platnost každého pokusu o třídění je dále omezena stanoviskem, z kterého bylo třídění podniknuto, a také jeho praktickou použitelností. Nejběžnější třídění umění jsou: 1. podle smyslů (umění zraku, sluchu atd.); 2. podle poměru jednotlivých umění k času a prostoru (umění časová, jako hudba a básnictví — umění prostorová, jako malířství, sochařství, architektura — umění časoprostorová, jako divadlo, film, tanec); 3. podle míry schopnosti sdělovací (umění tematická, jako básnictví, malířství — atematická, jako hudba, architektura); 4. podle hmotnosti či nehmotnosti materiálu (umění múzická, jako básnictví, a plastická, jako malířství); 5. podle samostatnosti, popř. volnosti tvoření (umění samostatně tvořící, jako básnictví, a umění reprodukční, jako recitace, popř. umění volná, jako malířství, a aplikovaná, jako umělecký průmysl). Některá třídění mají ráz stupňový, např. ono, které nejnižší staví umění s maximem složek smyslových a nejvýše umění s maximem složek ideových, sestavujíc tak všechna umění v souvislou řadu od architektury k poezii. Jiná se zakládají na domněnkách o postupném vznikání umění nebo o genetických skupinách umění (takové jsou např. — v třídění Spencerově — skupiny: poe-

zie, hudba, tanec — písmo, malířství, sochařství; o každé z těchto dvou skupin se předpokládá, že vzešla ze společného praumění). Diferenciace umění se však neomezuje jen na rozhranění jednotlivých umění, nýbrž pokračuje i uvnitř každého z nich: každé umění je totiž rozlišeno v druhy, a rozdíl mezi pouhým druhem a samostatným uměním není zásadní — jsou např. estetikové, u kterých lyrika a epika jsou samostatná umění. Také některá ze složek jistého umění se může jevit uměním do značné míry samostatným: herectví (umění mimické) je zároveň i složkou umění divadelního, i svébytným uměním.

Mnohonásobnost roztrídění umění, jak ji ukázal přehled, je dána tím, že se pokaždé zdůrazňuje jiná stránka jednotlivých umění; proto se pokaždé ocitají v bezprostřední blízkosti umění jiná. Zcela podobně se však děje i v časové posloupnosti vývoje: také zde se umění bez ustání přeskupují jako složky struktury vyššího řádu, totiž umění vůbec. I zde vystupují při každém přeskupení do popředí jiné stránky jednotlivých umění: tak ve chvíli, kdy je básnictví pocítováno jako blízké hudbě, klade jeho výstavba důraz na stránku časovou (rytmus) a zvukovou (eufonie, popř. intonace); ve chvíli, kdy se druží k malířství, jsou v popředí hlavně ony jeho významové kvality, které mají vztah k představám optickým (adjektivní a slovesné vyjádření barev, obrazná pojmenování směřující k vyvolání představ obrysů věcí atd.). Jsou ovšem ve vývoji i období, kdy některá nebo i všechna umění jednotlivá počnou radikálně směřovat k svébytnosti; bývá tak tehdy, když umění zaujme zcela kladný poměr k vlastnostem svého materiálu. Celková struktura umění mívá i svou dominantu, v různých dobách různou; touto dominantou bývá ono z umění, které se v dané chvíli jeví jakoby modelem umělecké tvorby, a působí proto i na umění jiná; za renesance stála takto v popředí umění výtvarná, z nich zejména architektura, za romantismu ještě zjevněji poezie. Rozčlenění umění ve speciální odvětví je tedy jeden z nejdůležitějších činitelů imanentního vývoje jak všech umění vespolek, tak i každého zvlášť. Třeba ještě dodat, že podobně jako jednotlivá umění seskupují se *uvnitř* těchto umění i jednotlivé druhy, zejména pak základní druhové kategorie: lyrika, epika a drama — ty se uplatňují někdy stejnoměrně, jindy převládá jedna z nich nad ostatními atp.; tak např. o době barokní praví Z. Kalista (*Selské čili sousedské hry českého baroka*, 1942, s. 5n.): „Nejvýraznějším projád-

řením baroka [bylo] *umění dramatické*, poskytující baroknímu umělci nejširší možnost, aby v jeho tezích a antitezích zachytil vlastní rytmus své doby. Je také vskutku příznačné, že v literaturách všech oblastí, do kterých barok svým působením hlouběji zasáhl, tvoří drama nejvýraznější kapitolu jejich historie 16. až 17. století. Tímto napětím mezi uměleckými druhy dochází dynamika daná specializací umělecké tvorby ještě posílení a obohacení.

Vedle diferenciacie v jednotlivá umění a jejich druhy však existuje a působí ještě i horizontální a vertikální členění umění jako celku i jednotlivých jeho složek. Toto členění je dáno útvary, jako umění městske — venkovské, umění vysoké — periferie umění (umění „bulvární“, umění „nejskromnější“, tj. takové, jehož producenty jsou lidé bez školení nebo s nepatrným školením obecným i speciálním), umění různých současně žijících generací, umění „ženské“ (např. ženský román), umění pro děti atd. Příkladem horizontálního členění je dvojice umění městského — venkovského, příkladem členění vertikálního pak rozdělení v umění vysoké a periferii umění. Jak zřejmo již z vypočtených příkladů, které daleko nevyčerpávají možnou rozmanitost, kříží se často jednotlivé z těchto útvarů navzájem; leckdy se vyskytují dvojice protikladné, z nichž každá vyčerpává celou rozlohu umění, a ty se ovšem, vejdou-li ve vzájemný styk, nutně prostupují. Následek prostupování pak jsou vzájemná napětí mezi útvary. Tato napětí jsou ještě zvyšována vztahem mezi útvary rozčleněním umění a organizací společnosti; jednotlivé jmenované útvary jsou totiž poutány k určitým společenským skupinám (prostředím a vrstvám), avšak toto sepětí není nikterak jednoznačné: jedinci příslušející k jisté společenské skupině liší se často svými uměleckými zájmy, tak např. i v prostředí umění vysokého, neseného zpravidla jistou společenskou vrstvou, může být vkus jedinců rozlišen věkem, pohlavím, původem (pochází-li jedinec z jiné vrstvy, než které je příslušníkem). Vzniká tak velká pestrost (nepostrádající ovšem zákonitosti, a proto přístupná zkoumání), která přispívá ke vzájemnému prolínání jednotlivých uměleckých útvarů a ke vzájemnému jich ovlivňování; prostřednictvím pak tohoto prolínání a vzájemných vlivů spojuje se vývojové dění v umění v jednotný, přestože bohatě rozlišený proud, takže není metodologicky správné zkoumat vývoj kterékoli větve umělecké tvorby — ani ne umění vysokého, jež bývá privilegovaným předmětem uměleckého

dějepisectví — izolovaně, bez ohledu na útvary ostatní, jen zdánlivě podružné. Také není možno odkázat zkoumání těchto „podružných“ útvarů sociologii pod záminkou, že zde jde o pouhý důsledek společenské organizace: vztahy mezi jednotlivými společenskými útvary a útvary umění nejsou, jak řečeno, zdaleka jednoznačné, a k tomu dynamika, vnášená rozčleněním v útvary do vývoje umění, má i své zdůvodnění vnitřní, nezávislé na společenském dění: vzájemné křížení se útvarů vystupujících ve dvojicích. Pro obecnou i speciální teorii umění má pak zkoumání útvarů ten význam, že útvary pokládané za podružné a leckdy i z umění vylučované poskytují mnohem zřetelnější pohled na některé bytostné stránky umění než umění vysoké: tak např. zkoumání takových útvarů lyriky, jako je lidová píseň, kramářská píseň, píseň pouliční, kabaretní popěvek atp., ukazuje zřetelněji rozmanitost funkcí básnictví lyrického (a tedy i jeho sepětí se životem) než zkoumání jen lyriky vysoké, v níž funkční přesuny jsou značně přítlumeny.

Třetí konečně princip vnitřní diferenciacie umění je jeho sepětí s jednotlivými národy a kraji; k těm více se umění vznikající v jejich oblastech zejména souvislou domácí tradicí, působící na smysl i utváření každého výtvaru, který je do jejího kontextu a do její vývojové linie včleněn; významným pojítkem zevním je domácí původ těch, kdo umění daného národa nebo kraje vytvářejí, a vlastnosti tvorby z tohoto původu vyplývající; nejsou však vždy všechna tvořící individua původu domácího a účast živlu cizího může se v imanentním vývoji obrážet nejrůznějšími způsoby podle vývojové situace daného momentu, podle rázu uměleckých tendencí, kterých je cizí živel nositelem, podle kolektivnosti nebo naopak individuálnosti jeho účasti atd. Kromě těchto pojítek obecných jsou ještě mezi národem nebo krajinou a jejich uměním některé svazky speciální, týkající se jen jednotlivých umění, tak např. v literatuře národní jazyk nebo krajový dialekt dodávající jazykový materiál, v architektuře nepřenositelnost výtvarů atd. Sepětí umělecké tvorby s národem a krajem je v různých dobách různě intenzivní (tak např. ve středověku krajová lokalizace umělecké tradice, zejména výtvarné, byla mnohem mohutnějším činitelem diferenciacie umění než v době dnešní) a je i kvalitativně různé, zejména po stránce funkční (tak např. národní umění může jednou sloužit především národní reprezentaci, jindy být činitelem národní sebezáchovy, jednou může zdůrazňovat svébytnou ná-

rodní osobitost, jindy být prostředníkem zapojení národního celku do širších kulturních souvislostí atp.). Význam umění národního a krajového pro kulturu: „naše“ — spoje s minulostí — leckdy skryté: Dyk: *Veliký Mág*, Tyl: *Jiříkovo vidění*. Stejně jako rozlišení umění jako celku v umění jednotlivá i jako jeho diferenciaci v útvary navzájem vertikální i horizontální vyústuje i jeho rozrůznění v tradice (struktury) národní a krajové ve vzájemné ovlivňování a prolínání se jednotlivých těchto tradic. Zevní spoje tvoří tu např. vlivy politické, sociální (internacionalita vrstvy šlechtické, její mezinárodní solidarita), dále školení umělců, překládání a četba cizích básnických děl, přecházení umělců z kraje do kraje a od národa k národu (někdy i mnohonásobně: El Greco, rodem Kréta, školení benátského, malíř španělský), import děl cizího umění, atraktivnost velkých uměleckých center, v novějších dobách umělecké galerie, časopisy atd. Domácí tradice, ať národní, ať krajová, se takto přenesených prvků uměleckých ovšem zmocňuje po svém, dává jim nový smysl začleněním do svého kontextu a přetváří je podle svého obrazu, obměňujíc se ovšem jejich vlivem i sama. Vztah mezi domácími a cizími prvky je ovšem různý: různá asimilační síla (Slovensko), různá schopnost cizí prvky přijímat (Francie). Cizí vliv přispívá mnohdy jen k tomu, aby dopomohl ke zřetelnému rozvinutí tendencím vyplývajícím z předchozího domácího vývoje; proto se diferenciaci umění podle národů a krajin ve vší své závažnosti pro vývoj odhaluje jen pohledu orientovanému na imanentní souvztažnost *všech* činitelů uvádějících v pohyb uměleckou strukturu.

Celková oblast umění má tedy vnitřní rozlišení velmi složité. Jeho složitost je o to větší, že tři vyjmenované principy členění (jednotlivá umění — útvary horizontálně a vertikálně rozložené — umělecké struktury národní a krajové) netoliko působí zároveň, ale také se navzájem prostupují. Tak např. se členění dané specializací umělecké tvorby v jednotlivá umění a umělecké druhy často kříží s členěním v útvary vertikálně rozložené: „V naší literatuře od počátku 17. stol. do polou 18. věku, kterou označujeme jako literaturu barokní [...] je především *drama duchovní*, které představuje produkci nejhojnější, pestřící se všemi možnými útvary od víceméně melodramatických recitací až po dosti složité a umně zkonstruované kusy divadelní. Je tu i *drama světské*, ve kterém se sice také uplatňují jisté tendence moralistní, ale které se přece jen

odehrává na půdě světské a řídí se jejím rytmem a jejími zákony. *A obě tyto řady dělí se opět napříč v drama umělé* par excellence, tj. drama psané lidmi literárně vzdělanými a snažícími se naplnit jisté literární formy, a v *drama lidové*, jehož produkce nepochybně nejenže předčila svou hojností produkci údobí jiných, nýbrž i rozličně určila lidovou tvorbu svého oboru v pokoleních následujících“ (Z. Kalista k úvodu k *Selským čili sousedským hrám českého baroka*, 1942, s. 6; slova v citátu typograficky odlišená podtržena při citování). Vzájemné prostupování různých principů členění jeví se na tomto případě sice jen uvnitř umění jediného, avšak velmi názorně. Leč ani tímto prostupováním není složitost diferenciaci umění vyčerpána: vedle tří základních principů členění, které mají platnost trvalou, existují ještě rozlišení dočasná, vyplývající z vývoje samého: umělecké směry a školy. Ty se prolínají v nejrozmanitějších kombinacích s principy stálými: jsou např. takové směry a školy, které štěpí v několik proudů vývoj jistého umění národního, a jsou jiné, zasahující širé oblasti mnoha národních umění zároveň nebo postupně; jsou dále umělecké směry omezené na jednotlivá umění, nebo dokonce na jednotlivé druhy uvnitř těchto umění, a jsou naopak takové, které se projevují v uměních několika; někdy klesají umělecké směry, stárnouce, z umění vysokého do útvarů nižších, ba i na nejzazší periferii, jindy naopak čerpá jistý směr umění vysokého podnět z periferie umění atd.

Třeba však dodat ještě jednoho závažného činitele, který sice sám vnitřní rozrůznění umění nepůsobí, ale zato posiluje působivost rozrůznění daného principy výše jmenovanými. Je jím *různost vývojového tempa* v jednotlivých uměních, v jednotlivých útvarech vertikálně a horizontálně rozložených, u jednotlivých národů atd. Tato různost působí, že v každé dané chvíli je ve vývoji umění přítomna celá řada vývojových stupňů, které ze stanoviska vývoje jedině řady (např. jediného národního umění) se jeví jako následné; vývojová sukcesivnost se takto promítá do jediného časového bodu a vývojové tempo se ze záležitosti kvantitativní stává při vzájemném působení jednotlivých vývojových řad kvalitou. Tak např. se vertikální rozčlenění umění zpravidla vyznačuje opožděním útvarů nižších proti vyšším; zapůsobí-li pak některý nižší útvar na umění vysoké, přihází se často, že prostřednictvím tohoto vlivu je vysoké umění uvedeno ve vztah s některou minulou etapou svého vlastního vývoje (tak tomu bývá např., zapůsobí-li

na vysoké umění umělecká tvorba lidová, konzervující „pokleslou“ — a ovšem i přetvořenou — starší tradici umění vysokého). Vývojové opoždění není tedy daleko vždy činitel negativní, neboť v uvedeném případě se stává podněcovatelem dalšího vývoje. Zcela podobně tomu bývá i při styku umění různých národů, je-li některé z nich zpožděno ve svém vývoji. Velmi názorně ukázal to Max Dvořák na účasti italského malířství při vývojovém překonání gotického pojetí ve studii *Nové evangelium* (český překlad Pečírkův v knize *Umění jako projev ducha*, 1936); tam se (na s. 25) praví: „Itálie měla nepatrnou účast [...] ve vytvoření gotického umění; proto by se nám mohlo jevit — z hlediska gotiky a ve století jejího mohutného vzrůstu od 11. do 14. stol. — italské umění zakrnělé a zaostalé. Zato si však uchovali Italové [...] ze starověkých věcných nauk značné zbytky formální kultury, nezávislé na metafyzických ideálech, jimiž bylo na severu vše proniklé.“ Toto opoždění umožnilo pak vývojový čin Giotto, překonávající v malířství gotiku: „[Giotto] nevychází ze [středověkého] teologicko-transcendentního výkladu světa, nýbrž z přirozené souvislosti věcí, nebo jinými slovy, z přirozené objektivní zákonnosti, jak ji dává poznání světská zkušenost a smyslový názor. [Proto] Giotto stanovil jako nezbytnou normu každé malířské kompozice nejen přirozenou prostorovou základnu, nýbrž i celý výsek prostoru, v němž jsou postavy umístěny, to jest přirozenou prostorovou souvislost. Byla to *řecká* invence, pro niž byl přirozený vztah věcí základní normou obrazu vnitřního světa. Význam Giottovo umění tkví v tom, že se v podstatě vrací k antickému vztahu k vnějšmu světu“ (věty porůznu vybrané ze s. 19–24 cit. studie; slovo „řecká“ podtrženo námi). Opoždění jednoho z národních umění evropského kontextu umožnilo tedy mohutný vývojový přelom všeho malířství, a to opět tím, že zjednálo spojení mezi dávno uplynulou etapou vývoje a vývojovým směřováním přítomným. Netoliko však pro vzájemné vývojové působení různých vývojových řad umění, ale i pro opožďující se řadu samu může mít zpoždění kladné vývojové důsledky: osobitý ráz básnické výstavby díla K. H. Máchy byl do značné míry dán tím, že Mácha přejímal otřelá již slohová a obrazová klíšé romantismu, jimž dodával nové umělecké působivosti způsobem, jakým je spojoval v kontext (viz studii *Genetika smyslu v Máchově poezii* ve sborníku *Torzo a tajemství Máchova díla*, 1938). Leckdy vznikají také v národním

umění, které se proti jiným opozdilo, při „dohánění“ zameškaného vývoje vynikající zjevy, které jsou vlastně syntézami několika vývojových etap; tak v české poezii básnický zjev J. Vrchlického odpovídá zároveň i hugovskému romantismu, i parnasismu — odtud zčásti jeho mohutné rozpětí. I takové případy jako Máchův a Vrchlického — třebaže k nim dochází uvnitř jediné vývojové řady, a nikoli při vzájemném styku vývojových řad několika — jsou výsledkem poměrného zpoždění této řady vzhledem k ostatním řadám souběžným; také o nich tedy platí, že vývojové tempo, přicházejíc ve styk s rozrůzněním umění, mění se z jevu kvantitativního ve vývojovou kvalitu.

II

Jak z předchozích úvah zřejmo, je vnitřní výstavba oblasti umění jak v celku, tak v jednotlivých složkách nikoli stav, ale dění nepřetržitě se rozvíjející. Pohlížíme-li na toto dění z hlediska umění jako celku, vystoupí zřetelně především vzájemné ovlivňování, postupování a opět rozcházení jednotlivých složek (vývojových řad), totiž umění jednotlivých, dále útvarů rozložených vertikálně a horizontálně atd. Nazírán z užšího stanoviska kterékoli z vývojových řad, objeví se vývojový proces jako sled proměn, při kterých vždy část výstavby dané řady (např. daného národního umění) setrvá v dosavadním stavu, udržujíc tak identitu řady, druhá část pak se přeskupuje. Soustředíme-li konečně pozornost na jediný bod, totiž na jedinou vývojovou proměnu řady jediné, jak se projevuje určitým dílem, popř. určitou skupinou děl současně vzniklých, ukáže se nám vývojová dynamika v podobě simultánní mnohonásobné motivace, která tuto proměnu působí a určuje její ráz. Tak např. motivace jednotlivých vývojových proměn novočeského básnictví nemůže být vystižena v své plnosti, nepřihlíží-li se k tomu, jak v 19. stol. — vedle zásahů cizích literatur — působila na vývoj vlivy stále opětovanými, pokaždé však jinou svou stránkou, poezie lidová a pololidová (např. písně kramářské), dále pak i různé druhy literární periferie, jako kabaretní popěvek (viz „mezigeneraci“ Jos. Macha a jeho básnických druhů), lidová četba (např. dobrodružný román); nutno se vyrovnat i s otázkou, jakým způsobem nejen záporně, ale i kladně zasahovalo do vývoje novočeského básnictví vývojové opoždění (srov. co výše řečeno

o básnickém zjevu Vrchlického), třeba konečně pro značnou část 19. stol. počítat s latentním vlivem tradice barokní, která sice nikdy nefungovala jako vývojový ideál, na který by bylo třeba navázat, ale — jak bylo správně řečeno (Kalista) — přešla „do masa a krve naší literatury“ jako samozřejmost. Nutno při zkoumání očekávat, že se u každého jednotlivého zjevu setká několik z těchto motivací zároveň, vedle ovšem motivace nejvnitřnější, vycházející pokaždé z vyvíjející se řady samé; takovou motivací je např. při díle Vrchlického, o němž se stala zmínka, potřeba aktualizovat veršovou intonaci, aby byla zakryta jednotvárnost pravidelně uskutečňovaného metra, ke které vývoj nutně dospěl při postupné likvidaci verše romantického.

Je tedy vnitřní vývoj umění již sám o sobě velmi složitý. Avšak umění se nevyvíjí ve vzduchoprázdnu, a je proto nuceno vyrovnávat se bez ustání i s vlivy přicházejícími z vnějška. Ty však nepůsobí — jak si starší metodologie představovala — jako příčiny, z kterých by nový stav umění jednoznačně vyplýval, nýbrž přistupují k trsu vnitřních motivací každého vývojového přesunu a odtahují se s jednotlivými jeho složkami buď v souladu, nebo v protikladu. Teprve výslednice všech zúčastněných sil, vlivů vnitřních i vnějších, určuje jednoznačně povahu přesunu, který nastane. Tak např. v české literatuře Polákova *Vznešenost přírody* byla určena i vnitřní potřebou rytmické obnovy (odstranění monotonie veršového rytmu puchmajerovského), i soudobým sklonem českého jazyka k novotvoření (viz Jungmannovy básnické překlady), i vlivem cizího básnictví (zavedení poezie tzv. deskriptivní), dále mimouměleckou, a tedy zevní potřebou získat české literatuře vzdělanější čtenářské vrstvy atd.

Předpoklad vývojové imanence neznamena tedy přehlížení vnějších motivací, nýbrž toliko požadavek, aby vývojová *souvislost* byla hledána uvnitř samého jevu, který se vyvíjí (v daném případě uvnitř umění), ba dokonce především uvnitř oné vývojové řady, o kterou právě jde, tedy např. uvnitř literatury, a to uvnitř té a té literatury národní atd. Vraťme se však k motivaci vnější. Které jsou její zdroje? Především je umění neseno lidskou společností a obráží v svém vývoji její osudy a jejich zvraty (vývoj sociální, politický, národní atd.). Dále je však umění jedním z odvětví lidského tvoření, a proto je v stálém vztahu k ostatním jeho oblastem: k výrobě statků hmotných (řemesla, průmyslová výroba

atd.) i k oblastem hodnot duchovních (filozofie, věda, náboženství, ideologie). Struktura umění je soubor norem, jehož místem je kolektivní povědomí — odtud styky umění s jinými normovými systémy, např. se systémem jazykovým, etickým, se „zvyklostmi“ určujícími chování člověka (zvyklosti společenského styku, pravidla životní praxe atd.). Majíce společného původce a nositele, totiž člověka, a to člověka té a té doby, společnosti, národnosti atd., s takovým a takovým postojem ke skutečnosti, vykazují všechny jmenované oblasti, umění v to počítaje, jisté souběžnosti vývoje. Tato okolnost bývá zejména zdůrazňována tehdy, když se vztah jednotlivých oblastí kultury (v nejširším slova smyslu) k člověku i k sobě navzájem vykládá stroze příčinně; od takové interpretace je již jen krok k mínění, že umění jisté doby může být jednoznačně vyvozeno např. ze stavu společnosti, z celkového „ducha doby“, z jejího světového názoru atp., nebo že naopak z umění jisté doby lze přímo usuzovat o stavu společnosti, o jejím světovém názoru atp. Leč právě na umění je zřetelně vidět, že vztahy mezi kulturou a člověkem ani vztahy mezi jednotlivými kulturními oblastmi navzájem jednoznačně nejsou: umělecké dílo se totiž může stát charakteristickým nejen pro společnost, národ atd., z kterých vzešlo, ale i pro společnost, národ atd., které je přejaly hotové, i když se organizace této přejímající společnosti a její postoj ke skutečnosti liší od organizace a noetického postoje společnosti, která dílo vytvořila původně (Hennequin). Ani paralelnost vývoje jednotlivých odvětví kultury nebývá daleko naprostá; ukázali jsme již, že vývojové tempo všech řad umění nebývá stejné, a to platí i o kultuře jako celku: vývojový stupeň, kterého dosáhla jedna její oblast v dané etapě, může být oblastem jiným dostupný až v etapě následující atd. Proto dává dnešní bádání přednost předpokladu autonomního vývoje jednotlivých oblastí a spíše soustřeďuje pozornost na jejich vzájemné *aktivní* styky než na pasivní souběžnost jejich vývoje.

Vývoj umění se tedy děje za stálých vzájemných styků s jinými obory lidského života a lidské působnosti; tyto styky uplatňují se v něm, jak již řečeno, jako vnější popudy. Ty zasahují do vývoje umění dvojnásob, buď *nepřímo*, jako nositelé vývojových popudů vnitřních, nebo *bezprostředně*; vnější vývojové zásahy nejsou tedy od vnitřních popudů, od vývojové imanence, odděleny zřetelnou hranicí, nýbrž prolínají se s nimi částečně. V prvním pří-

padě, když se totiž heteronomní (vnější) zásah s vývojovou imanencí prolíná, dodává vnější zásah pouhou iniciativou, kdežto *kvalitativní* stránka vývojového přesunu, který z takového popudu vzhází, zůstává vnitřní záležitostí umění samého. Děje se tak např. tehdy, dostane-li se pozvolným společenským vývojem nebo nepředvídaným zvratem do popředí vrstva dosud podřízená, která však má vlastní uměleckou tradici: tato tradice zaujme místo dosavadního umění oficiálního, které vytlačí z vedoucího postavení, popř. splyne s ním ve vývojovou syntézu; z vnějšího popudu vzejde tak imanentní pohyb, kterým se přeskupí vertikální členění daného umění. Bezprostřední působení zevního popudu nastane např. tehdy, jestliže jisté pojmání skutečnosti, vzešlé z vědeckého zkoumání, dá podnět k proměně noetické báze struktury umění, a tím i k jejímu přeskupení; jiný případ bezprostředního vnějšího zásahu nastává např. tehdy, když umělecké tvorbě jsou ukládány normy vzešlé z oblasti jiné, např. ve středověku normy původu náboženského. I takové bezprostřední vnější zásahy se však aspoň dodatečně, vzhledem k dalšímu vývoji umění, předpodstatňují ve vnitřní vývojové podněty: tak např. mimoumělecké normy, vstupující do umění, stávají se složkami jeho vnitřních vývojových protikladů a slučují se tak s imanentními tendencemi jeho vývoje v syntézu, které dále působí na vývoj jako síly již čistě imanentní. Každý výsledek vnějšího zásahu je takto *resorbován* dynamikou imanentního vývoje; lze dokonce leckdy pozorovat, že dokud není imanentní vývoj resorpce vnějšího zásahu schopen, zůstává i silný vnější podnět bez okamžitého účinku a dochází uplatnění teprve tehdy, když imanentní vývoj nabude možnosti jeho resorpce; příkladem může být známý zjev, že prvokřesťanské umění pokračovalo po jistou dobu v nezměněné tradici umění antického. To vše platí ovšem jenom potud, pokud vnější zásah nepřetrhne souvislost imanentní vývojové linie umění: teprve pak se jeho působení projeví jako mechanicky jednoznačný následek vnější příčiny. Ve všech ostatních případech, totiž v takových, kdy k *úplnému* přerušení imanentní vývojové linie nedojde, přiřazuje se vnější zásah jako rovnocenná (tedy nikoli zásadně nadřizená) energetická složka k působení vnitřních vývojových tendencí struktury umění, a výslednice tohoto společného působení není pak přímým *následkem* žádné z energií, které se zúčastnily jejího vzniku, nýbrž je jejich *syntézou*. Čistá syntéza zevního

zásahu s imanentními tendencemi, prostá i sebeslabší stopy kauzality, je ovšem krajním případem, stejně jako z druhé strany je krajním případem čistě kauzální zásah vnějšího podnětu. Mezi těmito protikladnými póly je pak množství přechodných odstínů: při intenzivních zásazích zvenčí lze leckdy pozorovat, že před resorpce takového zásahu předchází jistý otřes v struktuře umění, okamžik nejistoty, který je svědectvím zápasu mezi kauzalitou a imanencí. Vývojové popudy vnitřní i vnější se vstupující do struktury hierarchizují, tj. řadí se v poměr vzájemných podřízeností a nadřizeností; proto syntéza popudů, které zasáhly současně, vyplývá netoliko z jejich kvalit, ale i z jejich hierarchické sestavy: nejsilněji určuje ji popud, který se ocitl v popředí, atd. Hierarchické odstupňování popudů je zčásti dáno předchozím vývojovým stavem struktury, zčásti však závisí na svobodném rozhodování.

Zde je bod, v kterém do vývoje struktury zasahuje *individuum*, neboť *individuum* je tohoto rozhodování subjektem. V této příčině netvoří výjimku žádný druh uměleckého tvoření, ani tzv. kolektivní tvorba lidová. Její „kolektivnost“ nezáleží v tom, že by akt tvoření byl hromadný, ale v tom, že individuální výtvor (nebo obměna výtvoru) nabývá trvalé existence jen kolektivním přijetím (sankcí), nedostane-li se mu tohoto spontánního přijetí, zapadne beze stopy; jsou v prostředích kolektivní tvorby také jedinci, o kterých jejich okolí ví, že vynikají v tom či onom oboru tvoření (vynikající skladatelé písní atp.). Také rozdíl mezi *individuem* tvořícím a vnímajícím není po stránce působení na vývoj umělecké struktury nepřeklenutelný: najdou se např. v některých obdobích vývoje a zvláště v některých uměních (např. v architektuře) dosti hojně případy, kdy objednavatel měl závažnou účast na záměru díla i jeho provedení. Na *individuu* záleží, jak řečeno, do značné míry způsob hierarchizace vývojových podnětů vnitřních i zevních, které prostřednictvím jistého díla nebo skupiny děl působí na strukturu umění. Úkol *individua* není tedy úkol pouhého pasivního nositele vývojových impulsů vnitřních a vnějších: hierarchizací podnětů, které jistá osobnost do umění vnáší, vzniká nová kvalita, která je přínosem jedinečného tvořivého rozhodnutí jedinečného *individua* („rozhodnutí“ ovšem může být stejně vědomé jako podvědomé). Záleží tedy při vývoji umění, třebaže řízeném imanentní zákonitostí, nesmírně mnoho na tom, že právě v dané chvíli zapůsobilo na vývoj jisté a ne jiné *individuum*, i když

repertoár vývojových impulsů, které svým činem syntetizovalo, existoval nezávisle na něm, a byl dokonce v svém úhrnu předchozím vývojem umění i vnějšími příčinami z valné části předzjednan. Lze proto předpokládat, že závažné vývojové přelomy, aspoň takové, které jsou zjevně spjaty s velkou osobností (např. v dějinách české poezie Mácha, v dějinách české hudby Smetana), jsou z valné části zásluhou této osobnosti a mohly také nenastat nebo aspoň degenerovat, kdyby v dané chvíli nebyla bývala po ruce. Ovšem i naopak lze předpokládat, že ani silná osobnost nenajde možnost zásahu do vývoje, není-li v dané situaci objektivní potřeba vývojového zásahu odpovídajícího struktuře jejich dispozic. Vliv osobnosti na vývoj umění se však neomezuje jen na hierarchii vývojových impulsů, nýbrž zasahuje — ovšem opět jen zčásti — i sám jejich výběr. Tak např. zapůsobí-li na vývoj umění jistá krajová tradice umělecká nebo jistý periferní útvar umění, stane se to zpravidla zásluhou individua, které s touto tradicí nebo s tímto útvarem srostlo v svém rodném prostředí. Zdánlivě je v takovém případě individuum pouhým pasivním nositelem vývojového impulsu, s kterým se dostalo do styku nezáměrně, leč třeba uvážít, že jednak jde v každé konkrétní situaci o nositele určeného jedinečným souběhem okolností, a tedy jedině možného (totiž nejen o člověka určitého původu, ale také o umělce těch a těch vlastností odpovídajících současným vývojovým potřebám umění), jednak mohla znalost jisté umělecké tradice krajové nebo periferní sama o sobě také zůstat nevyužita; vývojový impuls učinilo z ní nepodmíněné usilování individua zapůsobit na vývoj umělecké struktury. Vliv jedincův na vývoj umění je tedy podstatný i bytostně nutný; dnešní nazírání však — třebaže nepokládá umělcovu osobnost a dílo za pouhý pasivní produkt objektivních příčin — nezdůrazňuje také jednostranně jejich nepředurčenost. Předurčenost a nepředurčenost jsou dva stejně nutné a vždy působící póly, které při každém jedincově zásahu do struktury umění docházejí vždy nového vyrovnání. Jejich vzájemný vztah nerovná se také protikladu mezi náhodou a zákonitostí, neboť nehledě k tomu, že pojem náhody ve vývoji má platnost relativní (co se jeví náhodou ze stanoviska struktury umění, může být zákonitým důsledkem vývoje struktury řádu vyššího, kultury v širokém slova smyslu), představuje umělcova osobnost vždy, a to právě prostřednictvím své jedinečnosti, i člověka vůbec, jeho základní ustrojení fyzické a psy-

chické. Právě totiž ony složky tvoření, které svou individuálností a z ní plynoucí jedinečností jsou vyňaty z historické podmíněnosti, kotví nutně v obecné podstatě lidství, které setrvává beze změny, jsou mimo dosah vlivů určujících vývojové aspekty kultury v celku i v jednotlivých odvětvích. Prostřednictvím zásahů osobnosti navazuje se tedy vždy znovu styk mezi člověkem vůbec a uměním.

Nazíráno ze stanoviska nepřetržitého vývoje umění, jeví se ovšem individuum jako *obecný a stálý* činitel, vykonávající svůj vliv bez ustání, prostřednictvím nejrůznějších jedinců, z nichž každý zasahuje do vývoje sice ve smyslu své jedinečnosti, avšak přesto jen jako člen řady pokračující z času do času, a také simultánně mnohonásobně. Jedinci se v této řadě liší navzájem jednak kvalitou svých zásahů, jednak však i jejich intenzitou, zasahující každý *podle míry* své nepředurčenosti i podle míry povolnosti, jakou vůči jejich zásahům projevuje struktura umění. Rozdílnost intenzity zásahu, tj. jednak hloubky, jednak šíře, v jaké určitá osobnost na vývoj struktury umění zapůsobí, je sice pro ni samu charakteristická, avšak ze stanoviska vývoje celkového je i mohutný individuální zásah toliko jeden ze způsobů, jakými se dějí vývojové přeměny; stejně mohutný účín vzhází za jiných okolností i z množství zásahů individuí slabých, avšak působících hromadně nebo delší dobu stejným směrem. Ze stanoviska nadosobního vývoje nejde tedy vlastně o toho nebo onoho jedince, ale o vztah, jaký je v dané vývojové etapě mezi strukturou umění a individuálním vývojovým činitelem vůbec. Středem vědeckého zájmu může se ovšem stát i každá jednotlivá osobnost sama o sobě a pro sebe, a pak se v zorném poli badatelova zájmu objeví jiná problematika: otázky seskupené kolem struktury umělcovy psychofyzické osobnosti a její polarity s dosavadním stavem struktury umění, dále otázky týkající se vývoje osobnosti od počátku do konce jejího uměleckého působení, mezi nimi opět i otázka vztahu tohoto individuálního vývoje k soudobému vývoji umění (tak např.: šel vývoj osobnosti souběžně s vývojem umění, a to zásluhou síly osobnosti, která vývoj umění strhla svým směrem, nebo naopak vinou její pasivní přizpůsobivosti? — nebo se umělcův vývoj rozešel s vývojem umění?) atd. I zkoumání tohoto druhu je nezbytné pro studium celkového vývoje umění, ba je předpokladem pro přesné začlenění daného individua do tohoto vývoje, přesto však je možné jen při přenesení těžiště pozornosti z celkového vývoje na

jedinou osobnost; dokud má badatel na zřeteli především nadosobní vývoj, je mu osobnost dostupna jen jako obecný vývojový činitel, v své podstatě vlastně rovněž nadosobní.

Zásah individua do vývoje umění děje se prostřednictvím *díla*. Jen tímto „hmotným“ (tj. smysly vnímatelným) prostředkem může být působeno na nehmotnou strukturu, jež existuje a vyvíjí se v kolektivním povědomí. Co však dílo je? Pohlížíme-li na ně ze stanoviska vývoje struktury umění, jeví se nám jako pouhá realizace jistého vývojového momentu struktury. Proto také v prostředích, kde spočívá větší důraz na strukturu, majetku obecném, než na jedinci a jeho tvorbě, je leckdy ohraničení díla jako jedinečného a jednorázového výtvaru vůči dílům jiným téměř nezatelné; tak v lidové písni se dějí proměny, i podstatné, od reprodukce k reprodukci, celé sloky atp. přecházejí z písně do písně jiné, takže bývá těžko rozlišit pouhé varianty od samostatných písní; v lidovém umění výtvarném pak nejsou výjimkou výtvarky zcela příležitostné, tak ornamenty kreslené mýdlem na skle nebo vysypávané pískem na podlaze, které v své pomíječnosti jsou názornými příklady podřízenosti individuálních realizací strukturu, sice nehmotné, ale zato nadindividuálně platné (viz Melnikové-Papouškové *Putování za lidovým uměním*). Podobně nahodilými jeví se nám umělecká díla, pohlížíme-li na ně v souvislosti s díly jinými, vzešlymi ze stejného dobového, popř. i místního kontextu: zdají se nám v takovém případě pouhými víceméně výraznými zástupci jistých typů (např. jistého uměleckého směru, jisté umělecké školy, jisté tradice krajové atp.); tento způsob pojmání lze názorně ilustrovat např. na středověkých skulpturách, podávajících ustálené, a tedy na individuálním výběru nezávislé téma tradičním způsobem (typ „krásné madony“ atp.); tento případ a jemu podobné jsou však jen nápadné projevy typizující tendence, která je přítomna a působí, byť často skrytě, při umělecké produkci každé. Jejím působením seskupují se díla také v umělecké druhy. Zcela jinou tvářnost, odlišnou od obou předchozích, ukáže nám však umělecké dílo, pohlédneme-li na ně ze stanoviska jeho vlastního určení, jako na soběstačný estetický znak, určený k tomu, aby vnímateli zprostředkoval jistý způsob pojmání a prožívání skutečnosti, jehož výrazem jej učinil autor. Uplatní se pojednou jedinečnost díla: ve chvíli vnímání vytlačí dílo ze zorného pole vnímatelova zájmu vše, co je mimo ně, a objeví se jako všeobecně

platná, úplně vyčerpávající interpretace skutečnosti vůbec, pojata z určitého bodu, jiným nezaměnitelného. To, co takto na vnímatel zapůsobí, není však „hmotné“ dílo, ale nehmotný estetický objekt, vzniklý ve vědomí vnímatelově promítnutím „hmotného“ díla na pozadí soudobého vývojového stavu struktury umění: shody díla s tímto stavem i odchylky od něho jsou vnímatelem pocítovány jako charakteristické pro jedinečnost díla. Změní-li se vývojový stav struktury, na jejímž pozadí je dílo vnímáno, změní se tím i estetický objekt: totéž „hmotné“ dílo, přežije-li vrstevníky svého původce, vystřídá během dalšího působení celou řadu estetických objektů. Může jich však mít již i v době svého vzniku několik zároveň, přichází-li do styku s vnímateli z různých generací, z různých společenských prostředí atd. Střída estetických objektů téhož díla prostředkuje tedy mezi statickým utkvěním díla jako jedinečného výtvaru a nekonečnou proměnlivostí struktury umění. Vědomí o mnohosti estetických objektů s dílem spjatých je však již důsledkem a symptomem teoretického postoje k umění. Vnímání a prožívání spontánní pojmání i estetický objekt s dílem dočasně spojený jako veličinu neproměnnou; dílo jeví se mu jedinečným, trvale a bez proměny platným znakem, zahrnujícím v svém významu veškerou skutečnost, znakem, do kterého může být promítnuta a v něm dojit sjednocení kterákoli lidská osobnost, původcova stejně jako kohokoli z vnímatelů; odtud požadavek nemezeného uznání pro „věčné“ hodnoty v umění. Ve chvíli, kdy je adekvátně vnímáno, vyčerpává tedy jediné dílo právě svou jedinečností pro vnímatel celý rozsah i obsah pojmu „umění“.

(1943)